

UNIwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Germańskiej

Małgorzata Marciniak

**Formy nieistnienia w twórczości Daniela Kehlmana
interpretowane w ujęciu estetyki literackiej**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Tomasza Małyszka

Wrocław 2020

UNIwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Germańskiej

Małgorzata Marciniak

**Formen des Nicht-Daseins im Werk Daniel Kehlmanns
literaturästhetisch gedeutet**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Tomasza Małyszka

Wrocław 2020

Ronald Christ:

How would you define fantastic, then?

Jorge Luis Borges:

I wonder if you can define it.
I think it's rather an intention in a writer.

Borges im Interview für „The Paris Review“, *The Art of Fiction* Nr. 39

Inhalt

Vorwort 9

Stand der Forschung zu Daniel Kehlmanns Literatur 11 – 25

Methodischer Ansatz 27 – 46

Literaturästhetische Herangehensweise 47 – 52

1. Die Abwesenheit 53 – 129
 - 1.1. Wo ist der Autor? 54 – 66
 - 1.2. Die Unheimlichkeit der Existenz und die fantastische Literatur 66 – 76
 - 1.3. Zuhause und doch nicht daheim 76 – 91
 - 1.4. Die Schrecken der Unform und der Missform 91 – 109
 - 1.5. Wohin sollte man vor sich selbst flüchten? 110 – 129
2. Die Heterotopie 131 – 163
 - 2.1. Spiegelung und Traum als mögliche Parallelwelten 132 – 140
 - 2.2. Die Räume der Imagination 141 – 154
 - 2.3. Eine winterliche Fahrt ins Jenseits 155 – 163
3. Die Diesseitigkeit 165 – 206
 - 3.1. Die Geister und die Logik 166 – 185
 - 3.2. Geisterstimmen und das ewige Jetzt 186 – 197
 - 3.3. Zwischen Erinnerungen und Briefen in die Zukunft 197 – 206
4. Die Vielstimmigkeit 207 – 218
 - 4.1. Die Stimme des Anderen 208 – 218
5. Die Erinnerung 219 – 291
 - 5.1. Die Macht der Erfindung 222 – 236
 - 5.2. Die Inkonsistenz der Erzählstimme 236 – 254
 - 5.3. Das Metafiktionale 254 – 275
 - 5.4. Uchronie und Prosopopoiia als Alternativszenarien 275 – 291
6. Die Ambiguität 293 – 349
 - 6.1. Die Sehnsucht, kein Selbst zu sein 294 – 305
 - 6.2. Mehrdeutigkeit durch Intertextualität 305 – 315
 - 6.3. Mehr als nur ein Ort 315 – 331
 - 6.4. Dunkle Psyche und Modi des Seins 331 – 349

Schlussbemerkungen 351 – 357

Literatur- und Quellenverzeichnis 359 – 388

Streszczenie rozprawy doktorskiej (pl) 389 – 391

Doctoral dissertation summary (en) 393 – 395

Vorwort

Beim Verfassen dieser Dissertation wurde zunächst von einer spezifischen Beziehung des Schreibens zum Tod im Werk Daniel Kehlmanns ausgegangen. Eine Inspiration dafür war Markus Gassers Buch *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis* (2010), in dem konstatiert wird, dass bei keinem anderen Autor der deutschen Gegenwartsliteratur so viel, so quälend ungerne und oft drastisch gestorben werde.¹ Gleich am Anfang der Arbeit stellte es sich heraus, dass die Formen des Nicht-Daseins im Werk Kehlmanns sich unter vielen mehreren Aspekten als bloß dem Aspekt des rein biologischen Todes untersuchen lassen. Für Mangel und Fehlen, Diskontinuität und Unvollkommenheit, Traumzustände und Träume, Imagination und Spiegelung, Verschwinden und Abwesenheit, alternativ Mögliches und Ungeschehenes, Verfangen in der Diesseitigkeit und Gedanken an Jenseits, lückenhafte oder falsche Erinnerung und Orte, die für einen etwas anderes bedeuten als das, was sie tatsächlich sind, endlich für Schwäche der Schöpfung und Unsicherheit hinsichtlich der eigenen Existenz kann man einen gemeinsamen Nenner finden, der eben «Nicht-Dasein» heißt. Während der Überlegungen, wie man das Nicht-Dasein in Kehlmanns Werk kategorisieren kann, hat sich zudem erwiesen, dass die für seine Texte charakteristischen Formen des Nicht-Daseins sich – literaturästhetisch gedeutet – für jeden Text mit fantastischen Elementen verwenden lassen. In dem Sinne ist die Idee für ihre Untersuchung auch aus den Überlegungen zum Wesen einer düsteren Geschichte entstanden. Eine zwar nicht ganz neue, aber in der Kehlmann-Forschung bisher wenig verbreitete Vorgehensweise ist dabei die Analyse der literarischen Texte des Autors durch das Prisma seiner poetologischen Schriften, darunter seiner literaturtheoretischen Essays, Reden und Poetikvorlesungen, Zeitschriften- und Zeitungsartikel sowie Interviews. Auf die Erzählungen, Romane und Theaterstücke Daniel Kehlmanns wird somit durch die Folie seiner texttheoretischen Reflexion über seine eigene schriftstellerische Tätigkeit und die Werke anderer Schriftsteller geschaut, was in Rückblick auf die Produktionsästhetik als Versuch einer in der Literaturwissenschaft selten unternommenen Rekonstruktion des Schreibprozesses samt der möglichen intertextuellen Einflüsse, Motivgestaltung, Themenwahl, Konstruktion der dargestellten Welt und der daraus resultierenden Erzählstruktur gelten kann.

¹ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, Göttingen 2010, S. 11.

Stand der Forschung zu Daniel Kehlmanns Literatur

Dass Daniel Kehlmanns Literatur von einer für fantastische Texte charakteristischen Undefinierbarkeit profitiert, ist eigentlich gut sichtbar. Die Einflüsse der englischsprachigen Gothic Novel und der deutschsprachigen Schauerliteratur, Shakespeares und seiner Dark Tales sowie der alten Sagen, Volksmärchen und der weit verstandenen Fantastik (von E.T.A. Hoffmann, über Gustav Meyrink bis zu J.R.R. Tolkien oder Stanisław Lem) sind darin immer erkennbar. Wenn man zu überlegen beginnt, was eine dunkle oder düstere Geschichte mit Elementen des Fantastischen ausmacht oder was uns dazu bringt, dass wir sie «dunkel», «düster» oder gar «fantastisch» nennen, bemerkt man bald, dass in den meisten literaturwissenschaftlichen Texten, welche die Verbindungen zwischen Erzählungen und Romanen Daniel Kehlmanns mit der fantastischen Literatur untersuchen, oder – noch häufiger – sich im Kontext seines Werks mit dem «gebrochenen» bzw. «magischen» Realismus beschäftigen (dass er sich von Texten der lateinamerikanischen Literatur inspirieren lässt, legt Kehlmann an mehreren Stellen offen), die Aufmerksamkeit der Forscher sich entweder auf die Konstruktion der dargestellten Welt des Textes oder auf das Aufzeigen der möglichen intertextuellen Einflüsse richtet. Eine kleine Ausnahme bildet die Studie *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns* (2014) von Michael Navratil, der übrigens gleich in der Einleitung zu seiner Arbeit betont, dass trotz des regen Interesses, das die Literaturwissenschaft in den letzten Jahren an Daniel Kehlmann genommen habe, eine umfassende Untersuchung zum fantastischen Erzählen in seinen Texten bisher ausstehe.² In Hinblick auf die Rezeption Daniel Kehlmanns als eines der erfolgreichen Autoren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur lässt sich von zahlreichen populärwissenschaftlichen und publizistischen Beiträgen sprechen, darunter Zeitschriften- und Zeitungsartikeln sowie Rezensionen, Essays und Interviews, von denen eine große Anzahl von Literaturwissenschaftlern und -kritikern geschrieben, online zugänglich ist. Auch wenn Kehlmann als ein «Autor im Werden» bezeichnet werden kann, sind zu seinen literarischen Texten bereits viele wissenschaftliche bzw. populärwissenschaftliche Publikationen entstanden, dabei aber erstaunlich wenige Monografien. Zu den letztgenannten gehören lediglich drei: *Die Metamorphosen des ›Teufels‹ bei Daniel Kehlmann. »Sagen Sie Karl Ludwig*

² Vgl.: Michael Navratil: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: „Literatur für Leser“, Nr. 1(37)/2014, S. 39–57, hier S. 39.

zu mir« (2010) und *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur* (2012) von Joachim Rickes sowie der eingangs erwähnte Band von Markus Gasser.

Mit den Grundlagen der Dichtkunst Daniel Kehlmanns im Kontext des Fantastischen, des Unheimlichen bzw. des magischen oder auch gebrochenen Realismus beschäftigen sich Markus Gasser in seinem Artikel *Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst* (2008), Klaus Zeyringer in *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«* (2008), zum Teil auch Moritz Baßler in seinem Text *Realismus – Serialität – Phantastik. Eine Standortbestimmung gegenwärtiger Epik* (2013) und Karina von Tippelskirch in *Paradigms and Poetics in Daniel Kehlmann's "Mahlers Zeit"* (2009). Als weitere Autoren und Arbeiten kann man neben Michael Navratil Franz Rottensteiner nennen, der als Mitherausgeber des *Werkführers durch die utopisch-phantastische Literatur* zur Kehlmann-Forschung einen Beitrag mit seinem Kurzttext unter dem Titel *Daniel Kehlmann „Mahlers Zeit“* (2001) leistet, Leonhard Herrmann mit *Anderen Welten – fraglichen Welten* (2013), Stefan Born mit seiner Arbeit *Allgemeinliterarische Adoleszenzromane: Untersuchungen zu Herrndorf, Regener, Strunk, Kehlmann und anderen* (2015), der das Magische in *Beerholms Vorstellung* als ein populäres Thema der Jugendliteratur versteht, sowie Tomasz Małyszek, der in seiner Studie *Die verschwundene Grenze zwischen Leben und Tod im Spiegel der heutigen Literatur* (2016) einer für die fantastische Literatur charakteristischen Ambiguität in Kehlmanns Erzählweise nachforscht – nicht zuletzt im Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Wissenschaft, mit dem sich auch Partick M. McConeghy in seiner Arbeit *Angels at the Gate. Guarding Utopia in Daniel Kehlmann's "Mahlers Zeit"* (2010) und Kathryn Olesko in ihrem Artikel *The World We Have Lost. History as Art* (2007) befassen. Das Rätselhafte und Mehrdeutige in Kehlmanns Werk greift überdies Joachim Rickes in seinen zwei weiteren Publikationen *Rätselhaftigkeit als poetische Struktur. Die Metallstange in Daniel Kehlmanns Roman „F“* (2013) und *Wer ist Graf von der Ohe zur Ohe? Überlegungen zum Kapitel „Der Garten“ in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“* (2007) auf. In den meisten literaturwissenschaftlichen Studien, wo die Frage des fantastischen Erzählens bei Daniel Kehlmann überhaupt angesprochen wird, wird das poetologische Konzept des Autors vor allem auf der Basis seiner Aussagen in Poetikvorlesungen und Interviews erforscht, in denen die Rede vom «gebrochenen Realismus» bzw. «Brechen der Wirklichkeit» sowie von den intertextuellen Einflüssen, insbesondere der südamerikanischen Literatur, ist.

Sprachwissenschaftliche, vor allem grammatische Aspekte der Prosa Daniel Kehlmanns nehmen in seinem Artikel *Grammatik und Literatur. Grammatische Eigentlichkeit bei Kehlmann*, Timm, Liebmann, Handke, Strittmatter und Ruge (2015) Vilmos Ágel sowie in ihrer umfangreichen Studie *Grammatik & Literatur. Eine vergleichende grammatische Analyse literarischer Dualität in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“ und Alexa Hennig von Lange „Relax“* (2014) Kristin George und Monika Henkel unter die Lupe. Im Mittelpunkt des sprachwissenschaftlichen Interesses am Werk Kehlmanns steht vor allem die Verwendung der indirekten Rede bzw. die des Konjunktivs im Roman *Die Vermessung der Welt*, die eine Erschaffung der Distanz zwischen dem Leser und dem Erzählten zur Folge hat und dem Leser Platz für eine Rekonstruktion des im Text Gesagten, auch unklar Ausgedrückten, gibt. Witz, Satire, Ironie und Karikatur als weitere linguistische Textfragen machen wiederum Stefan Balzer in einem Kapitel seines Buches *Wo ist der Witz? Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik* (2013), Stephanie Catani in *Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in «Die Vermessung der Welt»* (2009), Thomas Meißner in *Eulenböcks Wiederkehr. Über Fälschung, Kunstfrömmigkeit und Ironie bei Daniel Kehlmann und Ludwig Tieck* (2014) und Hedwig Fraunhofer in *Daniel Kehlmann's „Die Vermessung der Welt“. A Satire of the German Enlightenment* (2011) zum Gegenstand ihrer Untersuchungen. Die letztgenannte Autorin situiert Kehlmann bemerkenswerterweise zwischen der deutschen und österreichischen Kultur, was in einem und demselben Text nicht oft passiert. Dazu kommt noch Guillaume van Gemert, der in seiner Arbeit *Kant als Karikatur und Katalysator. Zum Bild des Königsbergers in der deutschen Gegenwartsliteratur bis Kehlmann* (2008) den satirischen Zügen bei dem Porträt des Philosophen in *Der Vermessung der Welt* nachgeht. Wenn man sich die Frage stellt, was eine fiktionale Erzählung von einer nicht-fiktionalen unterscheidet, dann lautet die anhand der oben genannten Texte vorbereitete Antwort noch einmal: die durch die Verwendung der indirekten Rede im Text entstehende Distanz des Lesers zu erzählten Ereignissen.

Weiteren historischen Persönlichkeiten als Protagonisten Daniel Kehlmanns, nicht zuletzt im Kontext des Alterns, werden folgende Studien gewidmet: *Der Alte und der Greis. Rationalitätskritik in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“* (2009) von Márta Horváth, *«Wurst und Sterne». Das Altern der Hochbegabten in «Die Vermessung der Welt»* (2009) von Ulrich Fröschle, *Carl Friedrich Gauß – eine Annäherung* (2009) von Hubert Mania und *Alexander von Humboldt – eine biographische Skizze* (2009) von Manfred Geier. Die drei letzten wurden in dem von Gunther Nickel herausgegebenen Band *Daniel Kehlmanns «Die*

Vermessung der Welt»: *Materialien, Dokumente, Interpretationen* (2009) publiziert. Dazu können auch John Pizer mit *Skewering the Enlightenment. Alexander von Humboldt and Immanuel Kant as fictional characters* (2010), Eberhard Knobloch mit *Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß im Roman und in Wirklichkeit* (2012), Ottmar Ette mit *Alexander von Humboldt in Daniel Kehlmanns Welt* (2012) und Frank Holl mit dem Artikel *Die zweitgrößte Beleidigung des Menschen sei die Sklaverei. Daniel Kehlmanns neu erfundener Alexander von Humboldt* mit gezählt werden. Die drei letztgenannten Texte sind übrigens Veröffentlichungen der internationalen Zeitschrift für Humboldt-Studien „HiN – Humboldt im Netz“, wobei es präzisiert werden muss, dass Knobloch, Ette und Holl auf den Autor des aus ihrer Sicht historischen Romans *Die Vermessung der Welt* eine heftige Kritik wegen der mangelnden Treue zu historischen Tatsachen ausüben. Obwohl diese Arbeit die linguistischen Aspekte des Werks Daniel Kehlmanns nur in sehr geringem Maße thematisiert, muss gesagt werden, dass die Lektüre der oben genannten Texte zu der Ausarbeitung der Formen von der erzählerischen Ambiguität und der Erinnerung als eines vagen, flüssigen und instabilen Konstruktes wesentlich beigetragen hat.

Zu den großen Themen Daniel Kehlmanns, denen in der Literaturwissenschaft eine besondere Beachtung geschenkt wird, gehört natürlich selbst die Zeit. Sie wird vor allem in Bezug auf den Roman *Mahlers Zeit* untersucht. Helmut Krausser, der sich selber als Schriftsteller mit dem Zeit-Phänomen immer wieder auseinandersetzt, widmet ihr seinen Artikel *Ich und Kehlmann. Und »Mahlers Zeit«* (2008) und Johannes Pause einen Teil seiner Dissertation *Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Literatur. Mit Einzelanalysen zu Werken von Daniel Kehlmann, Helmut Krausser und Thomas Lehr* (2012). In diesem Punkt wird vor allem auf Uchronie, d. h. Alternativszenarien, die sowohl als Reflexion des Individuums, dass alles anders sein könnte, als auch als «Historical Fiction» im Sinne eines literarischen Genres zu verstehen sind, und konstruktivistische Natur der Erinnerung hingewiesen, in der etwas verdrängt oder verklärt, oder auch im Sinne des kommunikativen Gedächtnisses imaginiert wird, was für diese Untersuchung höchst relevant zu sein scheint. Überdies wird bemerkt, dass sich in der Struktur der literarischen Texte Daniel Kehlmanns die Vorstellung ihrer Protagonisten von der Zyklizität der Zeit widerspiegelt, was im Text zur Entstehung der Parallelstellen führt, die synchron gelesen ihm eine metafiktionale bzw. selbstreflexive Dimension verleihen, die wiederum den Text mehrdeutig und ambivalent wirken lässt.

Auf mathematische Geheimnisse bei Kehlmann und die Literarisierung des naturwissenschaftlichen Wissens in seinem Prosawerk konzentrieren sich im Zusammenhang mit der Mathematikgeschichte sowie unter Miteinbeziehung philosophischer und literarischer Bezüge, d.h. literaturästhetisch, Andrea Albrecht in ihrer Untersuchung »*Spuren menschlicher Herkunft*«. *Mathematik und Mathematikgeschichte in der deutschen Gegenwartsliteratur: Daniel Kehlmann, Michael Köhlmeier, Dietmar Dath* (2011), Sean Ireton in *Lines and Crimes of Demarcation. Mathematizing nature in Heidegger, Pynchon, and Kehlmann* (2011), Mark M. Anderson im Artikel *Der vermessende Erzähler. Mathematische Geheimnisse bei Daniel Kehlmann* (2008), Bernadette Malinowski und Jörg Wesche in ihrer gemeinsamen Arbeit *Synchrones Lesen. Mathematik und Dichtung bei Michael Wüstefeld und Daniel Kehlmann* (2013), Christoph Deupmann im Aufsatz *Poetik der Indiskretion. Zum Verhältnis von Literatur und Wissen in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“* (2013), Gerhard Kaiser in *Erzählen im Zeitalter der Naturwissenschaft. Zu Daniel Kehlmanns Roman „Die Vermessung der Welt“* (2011) sowie Elisabeth Johanna Koehn in ihrem Buch *Aufklärung Erzählen – Raconter Les Lumières: Akteure des Langen 18. Jahrhunderts im deutschen und französischen Gegenwartsroman* (2015), das sich auch mit einigen Aspekten des Fantastischen im Roman *Die Vermessung der Welt* befasst. Für die Literaturwissenschaftler bleibt nicht bloß die thematische Vorliebe Daniel Kehlmanns für Naturwissenschaften von besonderem Interesse, sondern vielmehr das Verhältnis zwischen Theorien der exakten Wissenschaften und Konstruktion seiner literarischen Texte, samt der Konstruktion in diesen Texten dargestellten Welt, im Rahmen eines einheitlichen poetologischen Programms, was auch im Zentrum dieser Dissertation steht.

In der historisierenden Metafiktion *Der Vermessung der Welt* erkennen Friedhelm Marx in »*Die Vermessung der Welt*« als *historischer Roman* (2009), Gerhard Scholz in *Zeitgemäße Betrachtungen? Zur Wahrnehmung von Gegenwart und Geschichte in Felicitas Hoppes „Johanna“ und Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“* (2012), Caroline Schaumann in *Who measures the World? Alexander von Humboldt's Chimborazo Climb in the Literary Imagination* (2009) und Stefan Neuhaus in seiner Untersuchung »*Die Fremdheit ist ungeheuer*«. *Zur Rekonzeptualisierung historischen Erzählens in der Gegenwartsliteratur* (2013), in der Kehlmanns *Vermessung der Welt* und Hoppes *Johanna* wieder genannt werden, eine Eigenschaft des postmodernen historischen Romans, der gleichzeitig von intertextuellen Bezügen nicht fern hält. Das ist natürlich ein wichtiger Punkt für diese Arbeit, denn die Vieldeutigkeit gilt hier nicht nur ein typisches Merkmal des postmodernen Romans, sondern

auch der fantastischen Erzählweise. Caroline Schaumann bemerkt überdies, dass Humboldts historischer Bericht über die Besteigung des Chimborazzo in der Tat sehr knapp war, wodurch Kehlmann die Einzelheiten seiner Expedition frei erfinden konnte. Dadurch bringt sie einen bedeutenden produktionsästhetischen Aspekt der Textentstehung zur Sprache, was in der Forschung eher selten ist. Eine ähnliche Studie unter dem Titel *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms „Halbschatten“, Daniel Kehlmanns „Vermessung der Welt“ und Christian Krachts „Imperium“* (2017) liefert Max Doll.

In der Tradition der Postmoderne wird Daniel Kehlmanns Literatur von allem in Hinsicht auf die Parodie des historischen Romans in *Der Vermessung der Welt* und die Metafiktionalität des Romans *Ruhm* situiert. Unter Arbeiten, die sich mit diesen zwei Themen beschäftigen, sind *Postmoderne Artistenmetaphysik? Zum Spiel mit der Autorschaft in Daniel Kehlmanns Ruhm* (2011) von Brigitte Prutti, *Postmodern Reflections in the Work “Ruhm” by Daniel Kehlmann* (2013) von Muge Arslan und Ulfet Dag, *Moderne, Postmoderne, Metamoderne? Poetologische Positionen im Werk Daniel Kehlmanns* (2013) von Alexander J. Bareis sowie ein Kapitel zu narrativen Leer- und Bruchstellen sowie Parallelwelten in Daniel Kehlmanns *Ruhm* in der Arbeit *Fragmentierte Welten und verknüpfte Schicksale. Formen episodischen und mehrsträngigen Erzählens in Literatur und Film* (2014) von Sandra Potsch zu nennen. Tilmann Köppe und Tom Kindt setzen sich in ihrem Buch *Erzähltheorie. Eine Einführung* (2014) mit solchen Aspekten des Erzählten wie Handlungsstränge in den Romanen *Die Vermessung der Welt* und *Ruhm* auseinander. Dazu kommen noch *Zones of Intimacy. When Writers Encounter Critics* (2012) von Henry Sussman, Volker Wehdeking *Judith Hermann, „Alice“, und Daniel Kehlmann, „Ruhm“*. *Erzählverfahren des postmodernen Minimalismus und Neorealismus* (2009) sowie *Ein postmoderner historischer Roman. Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“* (2012) von Simone Costagli, neben denen sich Leonhard Herrmanns *(Post)Moderne Transzendentalromane. Denkfiguren der Ganzheit bei Daniel Kehlmann* (2015) und eine Veröffentlichung unter dem Titel *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur* (2012) von Erik Schilling erwähnen lassen. An dieser Stelle kann noch vermerkt werden, dass sowohl Kathryn Olesko als auch Simone Costagli und Friedhelm Marx die Ansicht teilen, dass *Die Vermessung der Welt* nicht unbedingt als ein historischer Roman zu bezeichnen ist, und dass die Historie, in Anlehnung an Hayden White, selbst in der Geschichtsschreibung immer in erzählender Form fabuliert wird, sodass einige Episoden hervorgehoben und andere komplett verschwiegen werden, je nachdem, wie sie in die

Vorstellung des Autors von der Geschichte passen. So gesehen wäre das einzige im Buch genannte Datum 1828, das auf die Tradition des historisch-faktualen Erzählens anspielt, bloß ein Beglaubigungsversuch des Erzählten durch Zahlen, so wie es oft bei Gabriel García Márquez in seinen magisch-realistischen Texten passiert. Mit ihren Bemerkungen stellen sie sich die oben genannten Wissenschaftler mit ihren Thesen in Gegensatz zu der an *Der Vermessung der Welt* geübten Geschichtskritik von Ottmar Ette, Eberhard Knobloch und Frank Holl. Auf die Metafiktion in *Ruhm* konzentrieren sich wiederum Alexander J. Bareis in seinem Aufsatz ›Beschädigte Prosa‹ und ›autobiographischer Narzißus‹ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns „Ruhm“ (2010) sowie Carol Jacobs in *Daniel Kehlmann's »Fame«*. *Eight Subjects for Reflection and an Afterword* (2012).

Dem Erfolg *Der Vermessung der Welt* gehen Heinz-Peter Preußner in seiner Untersuchung *Zur Typologie der Zivilisationskritik. Was aus Daniel Kehlmanns Roman »Die Vermessung der Welt« einen Bestseller werden ließ* (2008), Wilhelm Haefs im Artikel ›Deutschlands literarischer Superstar‹? *Daniel Kehlmann und sein Erfolgsroman „Die Vermessung der Welt“ im literarischen Feld* (2009) sowie Marius Meller im Text *Die Krawatte im Geiste* (2009) nach. In Hinblick auf Kehlmann als Autor und seine Figuren Humboldt und Gauß als Celebrities ihrer Zeit greift das Thema auch Rebecca Braun in der Studie *Daniel Kehlmann, „Die Vermessung der Welt“*. *Measuring Celebrity Through the Ages* sowie *Prize Germans? Changing notions of Germanness and the role of the award-winning author into the twenty-first century* (2011) auf. Ihre wichtigsten Erkenntnisse bestehen darin, dass die Protagonisten *Der Vermessung der Welt* wie moderne wissenschaftliche Celebrities dargestellt und die Geschichte selbst aus der Sicht des Wissensstandes im 21. Jahrhundert erzählt werden. Im Kontext der fantastischen Literatur ist dabei schon wieder die Rolle der selektiven, lückenhaften bzw. wiedergewonnenen Erinnerung bedeutsam wie auch die Art und Weise, wie man das Inkonsistent-Erinnerte erzählt. Außer Acht gelassen werden die Ursachen, die Kehlmann zum Erfolg mit *Der Vermessung der Welt* verholfen haben, unter denen die Neuauflage des Kosmos von Alexander von Humboldt und ein gesteigertes Interesse der Leserschaft an dessen Person, die Wiederbelebung der patriotischen Gefühle der Deutschen in einem Jahr vor der Fußball-Weltmeisterschaft 2006, die Debatte über die Leitkultur, eine organisierte Werbekampagne für Kehlmanns Roman im Rowohlt Verlag sowie persönliches Engagement des Autors in die Buchvorstellung, inklusive der etwa 70 unternommenen Lesereisen, zu nennen sind.

Die Bemerkungen zu Kehlmanns Vermarktungsstrategie, Selbstinszenierung und Position im literarischen Feld kann man bei Klaus Bichler in *Selbstinszenierung im literarischen Feld Österreichs. Daniel Kehlmann und seine mediale Inszenierung im Bourdieu'schen Feld* (2013) und Andreas Freinschlag in *Wo ist Daniel Kehlmann? Kunstsoziologische Beobachtungen* (2010) finden. Die Erfolgsfaktoren im Kontext der deutschsprachigen Literatur erforschen wiederum Saskia Bodemer in ihrer Arbeit *Bestsellermarketing. Erfolgsfaktoren auf dem literarischen Markt der Gegenwart: Süskind, Schlink, Kehlmann* (2014), Heribert Tommek, der in seinem Buch *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000* (2015) Kehlmann ein Kapitel unter dem Titel *Daniel Kehlmanns »Spitzenposition«* widmet, teilweise auch Klaus Zeyringer in seinem Artikel *Vermessen. Zur deutschsprachigen Rezeption der »Vermessung der Welt«* (2009). Im Kontext des österreichischen Literaturmarktes werden dieselben Fragen von Karin Fleischanderl im Kapitel *Gstrein, Kehlmann. Menasse, Glavinic... ihrer Veröffentlichung Vom Verbot zum Verkauf. Aufsätze zur Literatur* (2010) behandelt.

An dieser Stelle muss präzisiert werden, dass gesellschaftskritische bzw. politische Äußerungen Kehlmanns außerhalb seiner Literatur in der Arbeit meistens weggelassen werden, es ist aber festzuhalten, dass Kehlmann – der es lange Zeit geglaubt habe, als Schriftsteller nur durch das eigene Werk sprechen zu können, letztens von Momenten spricht, wo solche noble Zurückhaltung nicht mehr angebracht sei.³ „Da wäre sie sowohl moralisch falsch als auch politisch gefährlich“,⁴ konstatiert er. Bei der Verleihung zahlreicher Literaturpreise an den Schriftsteller kann man immer wieder – wie im Fall des Friedrich-Hölderlin-Preises 2018 – von einer „komplexe[n] literarische[n] Poetik“⁵ des Autors hören, die „in seinem umfangreichen Oeuvre, das neben Romanen und Erzählungen auch Dramen, Essays und Übersetzungen umfasst“.⁶ Im Folgenden wird die komplexe literarische Poetik Kehlmanns bestimmt nicht in alle, aber doch in Einzelteile zerlegt, um zu zeigen, auf welchen ästhetischen Voraussetzungen sie beruht, welche Elemente für sie konstitutiv sind, welche ihrer Bestandteile vom Text zum Text variieren, und wie sie in den einzelnen Texten produktions- und rezeptionsbedingt funktionieren. Im Fall einer Arbeit, die sich mit Gegenwartsliteratur befasst, scheint dies

³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Ich hatte keinerlei Hoffnung, dass irgendwas Derartiges passieren könnte*. In: Online-Ausgabe der „Salzburger Nachrichten“ vom 25.05.2019, <https://www.sn.at/kultur/literatur/daniel-kehlmann-ich-hatte-keinerlei-hoffnung-dass-irgendwas-derartiges-passieren-koennte-70771603> (27.05.2019).

⁴ Ebd.

⁵ *Daniel Kehlmann mit Hölderlinpreis 2018 ausgezeichnet*. In: Offizielle Website der Stadt Bad Homburg, <https://www.bad-homburg.de/kultur/veranstaltungen/literatur/hoelderlinpreis-2018.php> (30.08.2018).

⁶ Ebd.

besonders wichtig, da produktions- und rezeptionsästhetische Bedingungen mit der Entstehung des Textes und seiner Aufnahme durch die Lesenden zusammenfallen, was die Literatur vor dem Hintergrund der Prozesse der sozialen Konstruktion von Bedeutungen – bzw. vor dem Hintergrund der Identitätsprozesse im kulturellen Kontext und im sozialen Wandel – wahrnehmen lässt.

Für die Forschung an der Heterotopie als einer der wichtigsten Formen des Nicht-Daseins in fantastischen Texten waren die Arbeiten zu der Darstellung vom Raum im Werk Daniel Kehlmanns sehr hilfreich. Der Raum wird zum Gegenstand der Untersuchung von Katharina Gerstenberger in *Historical Space. Daniel Kehlmann's „Die Vermessung der Welt“* [„*Measuring the World*“, 2005] (2010), Michael Haase in *Der Vernetzung der Welt. Zu Daniel Kehlmanns „Ruhm“* (2011) sowie der Verfasserin der vorliegenden Dissertation in *Selbstgewählter Ortlosigkeit. Zum literaturästhetischen Konzept des Raumes im Werk Daniel Kehlmanns* (2016). Ein mit dem Raum eng verbundenes Thema sind auch die Reisen, mit denen sich *Ankunft in der Weltliteratur. Abenteuerliche Geschichtsreisen mit Ilija Trojanow und Daniel Kehlmann* (2007) von Alexander Honold, *Die Wahrnehmung der Fremde in Daniel Kehlmanns Roman „Die Vermessung der Welt“* (2009) von Friedhelm Marx und *Zur Konjunktur der Landvermesser in der Gegenwartsliteratur* (2009) von Robert Stockhammer befassen, der außerdem einige interessante Bemerkungen zur Koexistenz von Fantasie und Exaktheit in Kehlmanns Erfolgsroman macht, die an die von Kehlmann in seiner Vorlesung *Wege nach Macondo* angesprochene Schreibtechnik von Gabriel García Márquez erinnern. Nicht zuletzt ist an der Stelle der Artikel *Subverting the Institutionalized Reading Tour: Rafik Schami and Daniel Kehlmann* (2014) von John Pizer zu nennen, dessen Autor sich Gedanken über die Institution der Lesereise am Beispiel der beiden Schriftsteller und ihrer Werke macht, im Fall Kehlmanns nämlich des Romans *Ruhm*. Das Interesse der Space Studies am Werk Daniel Kehlmanns ist vielleicht nicht besonders groß, aber ihr Beitrag zur Entdeckung der Heterotopie als eines zentralen Elements der Poetik des Schriftstellers kann nicht hoch genug geschätzt werden. In den literaturwissenschaftlichen Texten, die sich mit dem Thema des Raums im Werk Daniel Kehlmanns befassen, wird vor allem darauf aufmerksam gemacht, dass der Raum bei Kehlmann von unbeständigem Charakter ist. Nicht selten steht ein Ort für einen komplett anderen. Mit Rücksicht auf diesen instabilen Zustand kann man wohl sagen, dass der Raum in Erzählungen, Romanen und Theaterstücken Kehlmanns ein soziales Konstrukt darstellt.

Das Herauskrystallisieren der Abwesenheit und der Diesseitigkeit als Formen des Nicht-Daseins wurde dank der bisherigen Forschung zur Identitätsproblematik bei Daniel Kehlmann möglich. Diese wird im Zusammenhang mit der Erzählstruktur, unter der Unterscheidung zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich, vor allen am Beispiel des Romans *Ich und Kaminski* erörtert. Franziska Diller liefert somit eine Untersuchung unter dem Titel *Einheit in der Differenz. Die innere Struktur des Erzähler-Ichs* (2015) und Thierry Greub die Arbeit *Ich und »Las Meninas«* (2012), in der «die Spiegelung in der Spiegelung» als Prinzip der Metafiktion in den Texten Daniel Kehlmanns gezeigt wird. Mit der Frage der Identität im Verhältnis zu Globalisierung im Roman *Ruhm* befassen sich Dominika Gortych im Artikel *Das hybride Fremdbild des Selbst. Zum Identitätsproblem des globalisierten Menschen in Daniel Kehlmanns Roman „Ruhm“* (2012) sowie Brooke D. Kreitinger in ihrer Dissertation *The Spatial Imagination of Accelerated Globalization in Contemporary German-language Novels* (2012). In Hinblick auf die Entfremdung des Ich in der modernen Gesellschaft am Beispiel vom Roman *F* wird die Identität in Monika Woltings Aufsatz *Das Versprechen ‚des guten Lebens‘ und die Angst vom Versagen – Folgen der Modernisierungsprozesse im Roman von Daniel Kehlmann „F“* (2017) besprochen. Auf die Identität im Kontext des deutschen Nationalbewusstseins konzentrieren sich, vor allem *Die Vermessung der Welt* als Ausgangspunkt ihrer Analysen nehmend, Katharina Grabbe in ihrem Buch *Deutschland – Image und Imaginäres. Zur Dynamik der nationalen Identifizierung nach 1990* (2014), Joshua Kavaloski in seinem Aufsatz *Periodicity and National Identity in Daniel Kehlmann's „Die Vermessung der Welt“* (2010), Tom Kindt in *Die Vermessung der Deutschen. Zur Reflexion deutscher Identität in Romanen Georg Kleins, Daniel Kehlmanns und Uwe Tellkamps* (2012) sowie Stuart Taberner in *Literature and unification. Günter Grass's „Im Krebsgang“, Feridun Zaimoğlu's „German Amok“, and Daniel Kehlmann's „Die Vermessung der Welt“* (2010). Mit Globalisierung und Transnationalism in Kehlmanns Werk setzen sich wiederum Björn Hayer in seinen *Poetiken der Globalisierung. Über den Versuch einer Ästhetikbildung sozioglobaler Abstraktion bei Daniel Kehlmann und Terezia Mora* (2013), Alexander Honold im Aufsatz *Literatur in der Globalisierung – Globalisierung in der Literatur* (2010), Elisabeth Herrmann in *How Does Transnationalism Redefine Contemporary Literature?* (2015) und Stuart Taberner, zunächst in seinem Artikel *Transnationalism and Cosmopolitanism. Literary World-Building in the Twenty-First Century* (2015), und dann im Buch *Transnationalism and German-Language Literature in the Twenty-First Century* (2017).

Identitätsspaltung und -verlust unter dem Einfluss der sogenannten neuen Medien wird am Beispiel des Romans *Ruhm* von Björn Hayer, in seiner Dissertation *Mediale Existenzen – existenzielle Medien? Die digitalen Medien in der Gegenwartsliteratur* (2016) und Arbeit *Das multiple Ich – Gegenwartsliterarische Identitätskonstruktionen im Spiegel der neuen Medien: Jelinek, Kehlmann, Glavinic, Meinecke* (2017) besprochen. Demselben Problem widmen Julia Schöll im Aufsatz *Entwürfe des auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert. Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic* (2011) sowie Judith Praßer in der Dissertation unter dem Titel *Der literarische Held und sein mediales alter ego. Die Wechselwirkung von Medien und personaler Identität in deutschsprachigen Romanen der Jahrtausendwende* (2013) ihre Aufmerksamkeit. In den beiden Arbeiten wird der Nähe zwischen dem auktorialen Subjekt im Text und dem öffentlichen Bild des Autors in den Medien nachgeforscht, die in narrativen Zwischenräumen des Textes – und hier die nächste Form des Nicht-Daseins – als Vielstimmigkeit zum Ausdruck kommt. Die Medienphilosophie im Werk Kehlmanns machen zum Gegenstand ihrer Studien Oliver Ruf im Artikel *Transzendenz-»Kanäle«*. *Medienphilosophie und Memoria bei Daniel Kehlmann* (2013), der neben Kehlmanns Prosa auch seine poetologischen Texte mitberücksichtigt, Kai Löser in der Arbeit *Globale und intertextuelle Vernetzung. Zwischenbetrachtungen zu neuen Medien und dem poetischen Programm von Daniel Kehlmanns Roman „Ruhm“* (2010) und Iuditha Balint in *Hyperfiktio, Simulation. Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns „Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten“* (2010). Die oben genannten Untersuchungen rücken in den Mittelpunkt des literaturwissenschaftlichen Interesses den Einfluss der neuen Medien auf die Narration und die Textstruktur. Zudem legt Benjamin Schaper seine Arbeit unter dem Titel *Selbstreflexivität als Qualitätsmerkmal. BBCs „Sherlock“ und Daniel Kehlmann* (2016) vor, in der die Rolle der Spiegelung und des Identitätsspiels sowie Metafiktion und Intertextualität hervorgehoben werden. Einerseits entdeckt Schaper in der Literatur Daniel Kehlmanns zahlreiche Einflüsse der Popkultur, andererseits analysiert er ihr Produkt, die Fernsehserie *Sherlock*, mithilfe von Thesen aus literarischen Essays des Schriftstellers und dessen Poetikvorlesungen, was aus der Sicht der Literaturästhetik selbst äußerst beachtenswert erscheint.

Weitere literaturästhetische Bezüge, darunter die Literarisierung der Beziehung des Künstlers zu seinem Kunstwerk, ihre Entzauberung und künstlerische Illusion, deren Untersuchung *Ich und Kaminski* als Basis dient, erforscht Gabriele Feulner in einem Unterkapitel ihres Buches *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20.*

Jahrhunderts (2010). Juliane Tranacher liegt wiederum ihre Dissertation unter dem Titel *Geniekonzepte bei Daniel Kehlmann* (2018) vor, in welcher sie die Konzepte der Genialität im Werk Kehlmanns sogar am Beispiel seiner neueren Dramen *Geister in Princeton* und *Der Mentor* verfolgt. Ferner kann man einige Bemerkungen zum Kunstverständnis und zur Wirklichkeitswahrnehmung in *Ich und Kaminski*, *Der Vermessung der Welt* und Kehlmanns Essayband *Wo ist Carlos Montúfar?* bei Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher und Joanna Wolf im *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne* (2011) finden, das eine knappe Reflexion literaturästhetischer Natur beinhaltet.

Aus der Sicht der Literaturdidaktik wird das Werk Kehlmanns in der eingangs genannten, von Jan Standke herausgegebenen *Gebrochenen Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht* (2016) ins Visier genommen. Die Veröffentlichung umfasst folgende Artikel: *Die Vermessung des Ruhms. Zu Werk und Wirkung Daniel Kehlmanns in Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft* und *Kehlmanns Zauberlehrling. „Beerholms Vorstellung“ im Literaturunterricht* von Jan Standke, *„Unter der Sonne“. Sonderlinge des Alltags in acht Erzählungen von Daniel Kehlmann* von Ina Brendel-Perpina, *David gegen Goliath – oder: Über das Scheitern, die Zeit totzuschlagen. Merkmale des Erzählens in Daniel Kehlmanns Roman „Mahlers Zeit“ im Deutschunterricht der Sekundarstufe II* von Matthias Jakubanis, *Daniel Kehlmanns Erzählung vom Verschwinden als Spiel mit Genreerwartungen und Dekonstruktion realistischen Erzählens im Unterricht* von Ulf Abraham, *Variationen von Blindheit. Daniel Kehlmanns Roman „Ich und Kaminski“* von Dieter Wrobel, *„Die Vermessung der Welt“ oder: Foucault für die Schule?* von Christian Dawidowski, *Germanistenprosa als Bestsellerliteratur: „Ruhm“* von Holger Zimmermann sowie *Der Tanz mit dem Schicksal. Daniel Kehlmanns Roman „F“* von Burkhard Wetekam. Es muss hervorgehoben werden, dass der Band keine bloß auf die Bedürfnisse des Schulunterrichts abgestimmte Hilfsmaterialien-Ausgabe ist, sondern viel mehr eine solide wissenschaftliche Bearbeitung der Texte Daniel Kehlmanns vor dem Hintergrund dessen Gesamtwerkes, die man jedem interessierten Kehlmann-Leser empfehlen kann. Weitere allgemeine Arbeiten zu Daniel Kehlmann legen Birgit Lermen mit ihrer *Einführung in das Werk von Daniel Kehlmann* (2010) und Gunther Nickel mit seinem Aufsatz *Von «Beerholms Vorstellung» zur «Vermessung der Welt»* (2009) vor. Einzelne Romananalysen liefern Volker Hage mit *Auf der Suche nach Therese. Daniel Kehlmann „Ich und Kaminski“* (2007), Helmut Gollner mit seinem Kurztext *Der freie Schriftsteller. Zu Daniel Kehlmanns neuem Roman* (2013), die Autorin dieser

Dissertation mit der Rezension *Daniel Kehlmann: „F. Roman“* (2014) sowie Martin Lüdke mit *Eigentlich geht es nur um den Zufall. »Beerholms Vorstellung« und seine keineswegs vergeblichen Schritte auf dem Weg zur Aufklärung* (2008). Eine textimmanente Untersuchung, welche die von Daniel Kehlmann konstruierte Welt aus der Sicht eines einzigen Textes zu erklären versucht, geht in den oben genannten Texten mit einer breiteren literaturästhetischen Perspektive einher, die von der Erforschung intertextueller Bezüge im Werk des Autors nicht zurückhält.

Um mal bei Kehlmanns Debütroman zu bleiben, kann man an der Stelle gleich die Arbeiten zu theologischen Bezügen bzw. Religion nennen, darunter René Dausners *Daniel Kehlmann und die Theologie. Keine zufällige Beziehung* (2009), sowie weitere Beiträge zum selben Thema in den späteren Texten Daniel Kehlmanns wie Elmar Salmanns *„Ruhm“ und „Lob“ – und „Daniel Kehlmanns Geheimnis“* (2013), Monika Woltings *Auswege aus der Eigenverantwortlichkeit? Religion, Esoterik und Parapsychologie in Daniel Kehlmanns „F“* (2015) und die Doktorschrift *Postsecular Traces of Transcendence in Contemporary German Literature* (2015) von Thomas Richard Bell. Theologie scheint nicht nur ein wichtiges Thema in Erzählungen, Romanen und Dramen Daniel Kehlmanns zu sein. Bei Kehlmann wird vielmehr die Überbrückung zwischen einer ontologisch-metaphysischen Rechtfertigung Gottes und einer in einigen Texten vorhandenen Instanz des Gott-Autors erkennbar, der auf einer metafictionalen Textebene das Wort ergreift. In Hinblick auf die narrative Struktur des Textes wird auf dieses Spannungsverhältnis in dieser Dissertation durch die Folie poetologischer Aussagen des Autors Daniel Kehlmanns geschaut.

Mit literaturästhetischen bzw. literaturwissenschaftlichen Texten und Tätigkeiten des Schriftstellers Daniel Kehlmann setzen sich Robert Menasse in seinem Artikel *Ich bin wie alle, so wie nur ich es sein kann. Daniel Kehlmanns Essays über Autoren und Bücher* (2008), Joachim Rickes im Beitrag *Die Stimme des Autors. Daniel Kehlmanns kleine Schriften, Essays und Reden* (2016), Stefan Tetzlaff in *Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns* (2012) und Thorsten Ahrend in *No more dogs! Erfahrungen mit Daniel Kehlmann* (2008) auseinander. Kurz, und zwar in Bezug auf seine Experimente mit der Erzählposition, wird Daniel Kehlmann auch in Stephan Woltings Artikel *Literarisiertes Leben – gelebte Literatur? Nach der neuen Lust am „Biographischen“ in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur* (2013) erwähnt. Unter zahlreichen Lobreden auf Daniel Kehlmann, die einen Querschnitt durch seine Literatur zeichnen sind beispielsweise

Günter Blambergers *Laudatio auf Daniel Kehlmann anlässlich seiner Berufung zum Literatur – Dozent für Weltliteratur 2010* und *Cur der Geister oder die Kunst des Abstands. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Daniel Kehlmann am 19. November 2006 in Berlin*, Friederike Mayröckers *Beherrschung von Zeit, für Daniel Kehlmann. Laudatio anlässlich der Verleihung des Förderpreises des Österreichischen Bundeskanzleramtes an Daniel Kehlmann* (2003), Ijoma Mangolds *Laudatio zur Verleihung des Candide-Preises 2005 an Daniel Kehlmann*, Uwe Wittstocks *Die Realität und ihre Risse. Rede an Daniel Kehlmann zur Verleihung des Kleist-Preises 2006* sowie Roland Z. Bulirsch' *Weltfahrt als Dichtung. Über Daniel Kehlmann* (2006) als Laudatio anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung an Daniel Kehlmann anzuführen. In den meisten Laudationes wird eine komplexe und konsequent weiterentwickelte Poetik Kehlmanns hervorgehoben.

Wenn es um deutsche und österreichische Literaturgeschichte geht, kann man im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* einen längeren Beitrag über Daniel Kehlmann (2009) von Henning Bobzin finden. *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* (2008) beschäftigt sich im Kapitel *Zwiesprachen mit historischen Personen* vor allem mit dem Bestseller-Erfolg *Der Vermessung der Welt*. Ähnlich passiert es in der *Neuen deutschen Literaturgeschichte* (2011) Peter J. Brenners, in der festgestellt wird, dass der vom Autor gewählte historische Stoff im kulturellen Gedächtnis zwar weitgehend vergessen ist, aber die Stärke des Romans vor allem darin liegt, dass er auf die Unterscheidung zwischen ernster und Unterhaltungsliteratur verzichtet. In der von Volker Meid herausgegebenen *Geschichte des deutschsprachigen Romans* (2013) wird darauf aufmerksam gemacht, dass man im Fall von Kehlmanns Protagonisten oft mit Wissenschaftlern zu tun hat, darunter auch mit historischen Persönlichkeiten. In Volker Weidermanns Veröffentlichung unter dem Titel *Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute* (2006) wird Daniel Kehlmann in die Reihe der bedeutenden Autoren gegenwärtiger erzählender Prosa mitgezählt. In *Einer kurzen Geschichte der Literatur in Österreich* (2014) von Wynfrid Kriegleder wird er wiederum, zusammen mit Thomas Glavinic, der österreichischen «jungen Generation» zugeordnet, d. h. unter österreichische Schriftsteller, die sich, nicht zuletzt dank ihrer Orientierung an der anglo-amerikanischen Literatur und daher Unkenntnis der einheimischen Aversion gegen das Erzählen, gelegentlich auch dank offener Angriffe auf die die Machtposition im literarischen Feld besetzende Avantgarde, ihren eigenen Platz erkämpft haben. In seinen zwei Artikeln, *Austrian Generation Next oder die erträgliche Leichtigkeit des Seins* (2011) und *Ist es ein Traum? Ist es ein Trauma? Beispielhaftes im Werk von Bachmann*,

Bernhard, Handke, Ransmayr und Kehlmann (2012), unterstreicht Attila Bombitz die Rolle des Traums in Kehlmanns Werk und bemerkt dabei, dass Traum und Trauma als miteinander verbundene Phänomene zu Hauptthemen der österreichischen Literatur gehören. Stefan H. Kaszyński erkennt in seiner *Kurzen Geschichte der österreichischen Literatur* (2012) eben in Daniel Kehlmann und Arno Geiger zwei Autoren der österreichischen Gegenwartsliteratur, die zur erzählenden Prosa rückkehren und mit ihren Büchern diese aufs Neue wiederbeleben. Einige Aspekte der doppelten, deutschen und österreichischen, Staatszugehörigkeit Daniel Kehlmanns vor dem Hintergrund seines Selbstverständnisses als Schriftsteller werden auch im schon genannten Artikel Andreas Freinschlags *Wo ist Daniel Kehlmann? Kunstsoziologische Beobachtungen* (2010) erörtert. Die Übersetzung der deutschsprachigen Literatur in andere Sprachen wird als ein weiterer Aspekt im literaturwissenschaftlichen Kontext von Konstantinos Kosmas in seinem Beitrag *Zur Rezeption Daniel Kehlmanns in Griechenland* (2012) und Julia Stein in *«Germans and humor in the same book». Die internationale Rezeption der «Vermessung der Welt»* (2009) untersucht.

Unter wichtigen Gesprächen mit Daniel Kehlmann, die von Literaturwissenschaftlern geführt worden sind und interessante Aufschlüsse über den literarischen Produktionsprozess im Fall Daniel Kehlmanns geben, sind Helmut Gollners Gespräch mit dem Autor unter dem Titel *Erzählen ist im Idealfall ich-los* (2005), Olga Olivia Kasatys Interview mit dem Schriftsteller in ihren *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengesprächen über Liebe, Leben und Literatur* (2007), *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch* (2010) zwischen Daniel Kehlmann und Sebastian Kleinschmidt, das von Jan Standke geführte Interview unter dem Titel *«Eine ständige Präsenz von Echos.» Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über das Lesen und Schreiben von Literatur* (2016) und *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch [Daniel Kehlmanns] mit Heinrich Detering* (2019) zu nennen. Die Frage der Übersetzung wird in zwei anderen, während Kehlmanns Poetikdozentur in Köln geführten Gesprächen behandelt – *Ist Kultur übersetzbar?* (2012), einer Diskussion mit Daniel Kehlmann, Juliette Aubert, Konstantinos Kosmas und Bernhard Robben, sowie *How Does Newness Enter The World?* (2012), einem Gedankenaustausch zwischen Arnon Grünberg, Ismail Kadare, Adam Thirlwell, Daniel Kehlmann und Günter Blumberger.

Methodischer Ansatz

Indem man einen Blick auf die Poetik Daniel Kehlmanns durch das Prisma seines ganzen Œuvres wirft, nähert man sich an die Vorgehensweise der literarischen Ästhetik, die bei der Erforschung desselben Stoffes verschiedene Variablen mitberücksichtigt und die Erkenntnisse aus diversen Wissenschaftsgebieten miteinbezieht. Selbst die klassische Definition der fantastischen Literatur nach Tzvetan Todorov lässt in literaturästhetischer Hinsicht fragen, wovon es sich überhaupt ableiten lässt, dass ein Text als ein «fantastischer» wahrgenommen wird.⁷ Wenn man über den Text in globalen Dimensionen nachdenkt und seine Mechanismen als Ganzes sieht, muss man sich nicht mehr auf eine rein strukturelle Analyse bestimmter Komponenten der Erzählung bzw. Klassifizierung der Bauelemente in der Konstruktion der dargestellten Welt als «wunderbare» oder «realistische» konzentrieren. Es scheint übrigens sehr merkwürdig, dass in den neueren deutschsprachigen Arbeiten, wie zum Beispiel *Das begrenzte Wunderbare* (2008) und die *Theorie der phantastischen Literatur* (2010) von Uwe Durst, welche auf diese Weise vorgehen und sich auch mit Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur befassen, das Werk Daniel Kehlmanns nicht einmal erwähnt wird.⁸ In der vorliegenden Dissertation wurde davon ausgegangen, dass die Analyse des Textes auf einer Mikroebene die Textuntersuchung von der Sicht der Makroebene gar nicht ausschließen muss, sondern dass erst die beiden ein vertieftes, literaturwissenschaftliches Textverständnis gewährleisten. Diese Vorgehensweise wurde von der Textstruktur selbst hergeleitet, da Kehlmann als Autor von einer Mikro- auf eine Makroperspektive (und umgekehrt) immer wieder gerne umschaltet.

Wie Markus Gasser in seiner Kehlmann-Monographie hervorhebt, trägt der fiktive Schriftsteller Leo Richter in Kehlmanns Welt den Namen des von Kehlmann selbst viel bewunderten und neben Günter Grass für einen großen magischen Realisten der deutschsprachigen Literatur gehaltenen Schriftstellers Leo Perutz.⁹ Über diesen äußert sich sein Erfinder wie folgt: „Er ist jemand, der im Grunde das macht, was Gabriel García Márquez und Jorge Luis Borges auch für sich entdeckt haben: nämlich, das Wunderbare, das Unbegreifliche

⁷ Die Auffassung der fantastischen Literatur nach Todorov wird im ersten Kapitel dieser Arbeit ausführlicher thematisiert.

⁸ Vgl.: Uwe Durst: *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „Magischen Realismus“*, Berlin 2008 sowie ders.: *Theorie der phantastischen Literatur. Aktualisierte, korrigierte und erweiterte Neuauflage*, Berlin 2010.

⁹ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 120.

und Magische mit – wie es Márquez nennt – unbewegtem Gesicht zu erzählen.“¹⁰ Im Rahmen einer literaturästhetisch orientierten Wissenschaft kann man sich lieber auf die produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte des Textes konzentrieren, die in der Literaturwissenschaft immer noch nicht ausreichend untersucht worden sind, als auf die Zuordnung der Texte Daniel Kehlmanns in die Gattung der «fantastischen» Literatur bzw. Strömung des «magischen» oder auch «gebrochenen» Realismus, von denen man in Bezug auf Kehlmann allzu häufig spricht.¹¹ Dabei ist zu bemerken, dass die Perspektive der Fantastik mit ihrer Unmöglichkeit der Ununterscheidbarkeit zwischen Traumzuständen oder Halluzinationen und wahren Begebenheiten viel aufschlussreicher als die Betrachtungsweise des magischen Realismus erscheint, in dem die Ereignisse zwar traumhaft oder halluzinativ wirken, aber als real dargestellt werden – im Sinne einer Ästhetik, die Realismus und Magie auf eine programmatisch paradoxe Weise zu verbinden versuche¹² – oder auch der Blickpunkt des sogenannten gebrochenen Realismus, der voraussetzt, dass literarische Texte überwiegend realistisch erzählt werden, die Erzählwirklichkeit aber stellenweise durch traumhafte Szenen gebrochen wird, die nach Prinzipien eines anderen Referenzsystems als das im Text dominierende konstruiert sind – zu dem Brooke D. Kreitinger übrigens bemerkt: „Kehlmann describes «Gebrochener Realismus» as «eine Prosa, die vorgibt, realistisch zu sein, aber unauffällig Brüche in die scheinbar zuverlässig wiedergegebene Wirklichkeit einfügt».“¹³ Neben Daniel Kehlmann sind im Fall des gebrochenen Realismus unter deutschsprachigen Schriftstellerinnen und Schriftstellern der Gegenwartsliteratur allerdings solche prominenten Namen wie deutsche Autorin Felicitas Hoppe, österreichischer Schriftsteller Thomas Glavinic

¹⁰ Daniel Kehlmann: *Die unglaubliche Geschichte einer zwölf Stunden währenden Odyssee durch das Wien der k. u. k. Monarchie*. Zitat nach: Matthes & Seitz Berlin, <http://www.matthes-seitz-berlin.de/scripts/buch.php?ID=299> (29.06.2011).

¹¹ Für Daniel Kehlmanns Äußerungen, in denen er sich selbst im Kontext des gebrochenen Realismus bzw. in unmittelbarer Nähe des magischen Realismus platziert, siehe z. B.: Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 125–168 und Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Daniel Kehlmann. Dozent für Weltliteratur*, Paderborn 2012, S. 19–38. Zur Rezeption des literarischen Werks Daniel Kehlmanns im Kontext des gebrochenen bzw. magischen Realismus siehe z. B.: Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Heft 177/I (2008), S. 36–44; Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des »Teufels« bei Daniel Kehlmann. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«*, Würzburg 2010 und ders.: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, Würzburg 2012; Born: *Allgemeinliterarische Adoleszenzromane: Untersuchungen zu Herrndorf, Regener, Strunk, Kehlmann und anderen*, Heidelberg 2015, insbesondere S. 253–254.

¹² Vgl.: Michael Scheffel: *Magischer Realismus*, zit. nach Stefan Born: *Allgemeinliterarische Adoleszenzromane: Untersuchungen zu Herrndorf, Regener, Strunk, Kehlmann und anderen*, S. 254.

¹³ Daniel Kehlmann im Interview mit Roland Große Holtforth: *Das 18. Jahrhundert war eine tolle Zeit*, zit. nach Brooke D. Kreitinger: *The Spatial Imagination of Accelerated Globalization in Contemporary German-language Novels*. In: Georgetown University Institutional Repository, <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/557594> (14.11.2016), S. 41.

und Schweizer Dichter Christian Kracht zu nennen. Diese Arbeit bewegt sich definitiv im Spannungsverhältnis zwischen Wirklichkeit und Traum, da es das Wesen der Schreibweise Daniel Kehlmanns im Allgemeinen am meisten ausmacht und gleichzeitig bei der «fantastischen Literatur» als einem Oberbegriff für die oben genannten Besonderheiten des Erzählens bleiben lässt. Kehlmann vertritt zwar die Überzeugung, dass die Welt durch die Wissenschaft unpoetisch geworden sei und dass das Bild der offenen Gräber, so verbreitet in der Romantik, auf den aufgeklärten Menschen keinen Eindruck mehr mache, weil man dem metaphysischen Schrecken inzwischen mit Ratio gegenüberstehe,¹⁴ aber gleichzeitig versucht er das in der Wissenschaft Verlorene durch die Literatur wiederzugewinnen. Darüber hinaus wird ein Großteil seiner Texte realistisch erzählt und die Erzählstrategie wird nur durch Momente gebrochen, in denen auch unrealistische Narrationen zugelassen werden. Der Realismus fungiert trotzdem stets als Referenzrahmen für die Texte,¹⁵ da – wie Moritz Baßler erläutert – „Fantastik und realistische Schreibweise nicht zwangsläufig einen Gegensatz bilden – gerade fantastische Literatur *muss* vielmehr im Kern realistisch verfahren, um die in ihr vorgeführten Abweichungen von den Regeln der Wirklichkeit als real zu beglaubigen.“¹⁶ Die von Brooke D. Kreitinger vorgeschlagene Übersetzung der Phrase «gebrochener Realismus» ins Englische nicht als «broken», sondern vielmehr als «fractured» oder sogar «fragmented realism» wurde hier zwar nicht übernommen, aber es muss hervorgehoben werden, dass ihr Hinweis auf den «fragmentierten Realismus» und die offene Struktur der romantischen Fragmente, die auch im poetologischen Projekt Kehlmanns eine zentrale Stelle einnimmt, sich durchaus hilfreich zeigt.¹⁷ Die Offenheit und Unvollständigkeit des Erzählten gehören bestimmt zum Charakteristikum der Texte Daniel Kehlmanns. In Deutschland wird Kehlmann als «gebrochener Realist» gelesen, wobei hervorgehoben werden muss, dass

¹⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Kleist und die Sehnsucht, kein Selbst zu sein*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 69–80, hier S. 69 und Daniel Kehlmann: *Die Verschwörung der Drachen*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, Zürich 2019, S. 18–28, hier S. 22.

¹⁵ Vgl.: Stefan Tetzlaff: *Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns*. In: „Textpraxis. Digitales Journal für Philologie“, Nr. 4(1)/2012, www.uni-muenster.de/Textpraxis/stefan-tetzlaff-messen-gegen-die-angst-und-berechnung-des-zufalls-grundgedanken-der-poetik-daniel-kehlmanns (14.11.2016), S. 1–10, hier S. 3; Uwe Wittstock: *Die Realität und ihre Risse. Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, Göttingen 2009, S. 156–171; Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 11; Michael Navratil: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: „Literatur für Leser“, Nr. 1(37)/2014, S. 39–57, hier S. 40.

¹⁶ Moritz Baßler: *Realismus – Serialität – Phantastik. Eine Standortbestimmung gegenwärtiger Epik*. In: Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann (Hrsg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, Berlin u. Boston 2013, S. 31–46, hier S. 35.

¹⁷ Vgl.: Brooke D. Kreitinger: *The Spatial Imagination of Accelerated Globalization in Contemporary German-language Novels*. In: Georgetown University Institutional Repository, <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/557594> (14.11.2016), S. 42.

Literaturwissenschaftler und Kritiker diesen Terminus höchstwahrscheinlich von ihm selbst übernommen haben.¹⁸ Auffällig erscheint, dass Kehlmann die Bezeichnung «gebrochener Realismus» zum ersten Mal selber in einem Interview verwendet hat, um das Traumartige an seinen Texten unter einem Begriff zu fassen. Magischer Realismus sei nach seinem Verständnis ein abgenutzter Ausdruck, der klischeehafte, vor allem um *Hundert Jahre Einsamkeit* kreisende Vorstellungen von der südamerikanischen Literatur und Assoziationen mit der dortigen Folklore wecke, die er lieber vermeiden wollte. Sein gebrochener Realismus gehe eigentlich in dieselbe Richtung wie der magische, er ist nur ein nüchterner Ausdruck dafür.¹⁹ Im Essay *Ironie und Strenge* spricht Kehlmann in Hinblick auf die Autoren der lateinamerikanischen Literatur nicht von «magischen», sondern von «phantastischen Realisten».²⁰ Auch wenn Klaus Zeyringer durchaus zu Recht behauptet, dass die Verkleidung des historischen Romans in *Der Vermessung der Welt* und die Beschreibung von Gemälden des Malers Manuel Kaminski in *Ich und Kaminski* sich als Mittel des gebrochenen Realismus dechiffrieren lassen,²¹ ist Daniel Kehlmanns Literatur mit dem Begriff des gebrochenen Realismus vor allem wegen ihrer offenen und zugleich geschlossenen Struktur zu charakterisieren. Während in den lateinamerikanischen Texten des magischen Realismus das Magische als Teil der dargestellten Welt funktioniert und deswegen beim Leser kein Gefühl der Unentschlossenheit weckt, wird in Kehlmanns Texten auf ein Spiel mit der Wirklichkeit gesetzt, infolge dessen beim Leser das Gefühl der Unschlüssigkeit entsteht, welche laut Tzvetan Todorov ein Mensch empfinde, der nur die natürlichen Gesetze kenne und sich einem Ereignis gegenübersehe, welches den Anschein des Übernatürlichen habe.²² Nach Todorov sei die Unschlüssigkeit das wichtigste Kriterium für das Zuordnen eines Textes in die **fantastische Literatur**, was in den Texten Daniel Kehlmanns offensichtlich der Fall ist. Dabei entsteht natürlich die Frage, auf wen das Erzählte unheimlich wirkt – auf die Leser oder die Figuren des Textes selbst, vielleicht auch auf die beiden Gruppen. Michael Navratil skizziert in Anlehnung an Todorov eine Definition

¹⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 139 und 145; Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177, S. 36–44.

¹⁹ Zu der Frage, ob es Unterschiede zwischen dem magischen und dem gebrochenen Realismus gebe, äußerte sich Daniel Kehlmann an der Humboldt Universität zu Berlin in der Vorlesung *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur* vom Professor Joachim Rickes, wo er am 29.06.2011 zu Gast war und an der auch die Verfasserin dieser Dissertation teilnahm.

²⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Ironie und Strenge*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar. Über Bücher*, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 133–143, hier S. 142.

²¹ Vgl.: Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177, S. 36–44, hier S. 43.

²² Vgl.: Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, übers. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur, München 1972, S. 26.

der fantastischen Literatur, die durch ihren Hinweis auf die Fähigkeit des Textes, Zweifel zu wecken, Dinge zu hinterfragen und Menschen – sei es literarische Helden, sei die Leser selbst – in einen Zustand der Verunsicherung zu versetzen, zu den Erzählungen, Romanen und Dramen Kehlmanns ziemlich passend scheint:

[E]in Erfahrungsinhalt oder eine Erfahrungsstruktur kann als fantastisch definiert werden, wenn sie den generell für gültig befundenen Gesetzmäßigkeitsannahmen des modern-wissenschaftlichen 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.²³

Leonhard Herrmann bemerkt auch ganz treffend: „Kehlmanns Texte sind nicht im Sinne eines ‚erweiterten‘ Realismus-Begriffs als mimetische Verweise auf entsprechende Phänomene in der außerliterarischen Welt lesbar, sondern betonen das Vermögen der Literatur, diese annehmen zu können, unabhängig von der Frage nach deren Vorhandensein in der außerliterarischen Welt.“²⁴ Herrmann, in Anlehnung an Michael Scheffel, gesteht zwar, dass der Begriff des «magischen Realismus», der „die Einbindung eines Geheimnisses in die erzählte Welt und ein Brechen des realistischen Systems durch spezifische inhaltliche und formale Mittel“²⁵ bezeichne, für *Die Vermessung der Welt* durchaus zutreffend sei, stellt aber gleichzeitig fest, dass mit diesem Begriff jedoch der Umstand nicht zu berücksichtigen sei, dass die binnenfiktionale Faktizität der Ereignisse selten von Beginn der Schilderung an eindeutig sei.²⁶ Kehlmanns Bestseller *Die Vermessung der Welt* zeigt zwei sehr unterschiedliche Haltungen dem Unheimlichen bzw. Wunderbaren gegenüber, die Humboldt und Gauß als zwei Männer derselben Epoche vertreten. Trotzdem wird aber dort der Grenzcharakter der fantastischen Literatur behalten, weil die Haltung Humboldts wie auch die Gauß‘ ständig ironisiert werden. Es ist keine Ironisierung, die einen den Dingen gleichgültig gegenüberstehen lässt und sie als nicht existent stigmatisiert. Es ist eher eine, die für jede Kehrseite der Medaille eine Erklärung findet und einen in einem Gewirr der polyfonischen, gleichwertigen Narrationen ratlos stehen lässt. Klaus Zeyringer ist der Ansicht, dass der Roman viele verschiedene Zugänge biete.²⁷ Stephanie Catani geht wiederum davon aus, dass die Struktur *Der Vermessung der Welt*

²³ Michael Navratil: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: „Literatur für Leser“, Nr. 1(37)/2014, S. 39–57, hier S. 40.

²⁴ Leonhard Herrmann: *Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen*. In: Franziska Bomski, Stefan Suhr (Hrsg.): *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*, Berlin 2012, S. 169–184, hier S. 180.

²⁵ Michael Scheffel: *Magischer Realismus*. Zit. nach: Leonhard Herrmann: *Andere Welten – fragliche Welten*. In: Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann (Hrsg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, Berlin u. Boston 2013, S. 47–65, hier S. 61.

²⁶ Vgl.: Ebd.

²⁷ Vgl.: Klaus Zeyringer: *Vermessen. Zur deutschsprachigen Rezeption der «Vermessung der Welt»*. In: Gunther Nickel (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 78–94, hier S. 85.

als einer fiktiven Doppelbiographie der Weltauffassung der beiden Protagonisten entspricht. In der globalisierten Ära ihrer Zeit stehen sie nämlich für ein dynamisches und widersprüchliches Weltbild:

Zugleich läßt sich die von Kehlmann skizzierte ironische Gegenüberstellung einander zuwiderlaufender Weltvorstellungen leicht als Strukturprinzip seines Romans ausmachen, dessen Figurenkonstellation sich ausschließlich über ihre dualistische Anordnung erschließt (...) – die Erkenntnis, daß jede der Positionen die andere zu kippen vermag, motiviert sowohl den Spannungsbogen als auch die Komik des Textes.²⁸

Das heißt natürlich nicht, dass Todorovs Theorie falsch sei. Man muss ihr aber aus heutiger Sicht mit einem aktualisierten Wissensstand und einem neuen Instrumentarium begegnen. Wie Sandro Zanetti in seiner Arbeit *Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur* bemerkt, wird es weder geboten, den Texten der Gegenwartsliteratur mit alt fundierten Methoden zu begegnen, die ihrem Inhalt nicht gerecht sind und somit wichtige Phänomene übersehen lassen, kaum zu schweigen von deren Wertschätzung, noch sie aus einer historischen Nähe zu lesen, die keinen Raum für Reflexion über ihre Struktur gibt.²⁹ Es geht nicht einmal darum, das eine oder das andere blind zurückzuweisen, sondern vielmehr, so wie Peter Szondi es in seinem Traktat *Über philologische Erkenntnis* vorschlägt, die „Methodik aus der Analyse des dichterischen Vorgangs“³⁰ zu gewinnen, die dem Werk und der Zeit seiner Entstehung und Rezeption gegenüber adäquat wäre, die also nicht nur Mittel, sondern auch Umstände der Textproduktion bei der Textanalyse bzw. -rezeption mitberücksichtigen würde. Es handelt sich also nicht nur um eine textimmanente hermeneutische Untersuchung, sondern auch um äußere produktionsästhetische Faktoren, die mit der Entstehungsgeschichte des jeweiligen Werkes und den Selbstkommentaren des Autors nicht eins zu eins gleichzusetzen sind.

Bei den Überlegungen zu den Formen des Nicht-Daseins fällt einem zunächst auf, dass es in einer dunklen, fantastischen Geschichte immer etwas gibt, was nicht da ist und der Figuren, manchmal auch den Lesern, Angst macht. Es mag ein Geist sein, der nur vor bestimmten Leuten, an einem bestimmten Ort oder zu einer bestimmten Stunde auftaucht, ein

²⁸ Stephanie Catani: *Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in «Die Vermessung der Welt»*. In: Gunther Nickel (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 198–215, hier S. 210–211.

²⁹ Vgl.: Sandro Zanetti: *Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*. In: Paul Brodowsky, Thomas Klupp (Hrsg.): *Wie über Gegenwart sprechen?*, Frankfurt am Main 2010, S. 13–29, hier S. 26.

³⁰ Peter Szondi: *Über philologische Erkenntnis*. Zitat nach Sandro Zanetti: *Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*. In: Paul Brodowsky, Thomas Klupp (Hrsg.): *Wie über Gegenwart sprechen?*, S. 13–29, hier S. 24.

verwünschtes Gebäude, das nicht für alle sichtbar ist oder sich nur zu einem gewissen Zeitpunkt betreten lässt, oder gar ein magischer Gegenstand, der immer wieder erscheint und verschwindet, aber die Schicksale der Figuren, und daher die Handlung der Erzählung, dauerhaft beeinflusst. Diese Gegenstände, Spukgestalten oder Gegebenheiten haben noch eines gemeinsam und nämlich: Sie lassen die Figuren, und manchmal auch die Leser, hinsichtlich ihrer Existenz im Unklaren bleiben. So wurde das Nicht-Dasein zum zentralen Thema der vorgelegten Untersuchung. Beim näheren Hinsehen stellte sich aber heraus, dass eine traditionelle Systematisierung der Begriffe aus den Gebieten der Literaturwissenschaft, Philosophie, Theologie, Psychologie, Soziologie, Kulturanthropologie oder Physik im Fall vom Werk Daniel Kehlmanns weitgehend unzureichend ist. Während das Nicht-Dasein eines Individuums bei Kehlmann immer wahrgenommen wird, weckt dessen Anwesendsein öfters mehrfache Zweifel. Es kann durchaus die Rede von einem vorübergehenden und einem ständigen Dasein, einem anwachsenden und einem nachlassenden Dasein, einem Von-Anfang-an-Dasein und einem allmählich auftauchenden Dasein, einem Dasein, das seine Auswirkungen hat und einem, bei dem mit keinen Folgen zu rechnen ist, einem individualisierten und einem unscharfen Dasein, nicht zuletzt auch einem realen und einem imaginären Dasein sein. Ein Dasein, das völlig in sich selbst integriert oder gänzlich als «wirklich» bezeichnet werden könnte, gibt es bei Daniel Kehlmann nicht.

Als Schriftsteller mit einem abgeschlossenen Literaturwissenschaft- und Philosophie-Studium projiziert Kehlmann die Frage des (Nicht-)Daseins vor allem auf das menschliche Dasein und das Dasein Gottes, wodurch seine Literatur eine metaphysische Dimension gewinnt. In Kehlmanns Universum geht es in erster Linie nicht bloß darum, dass etwas in der Welt fehlt oder überhaupt nicht vorkommt, sondern vielmehr darum, dass die Ungewissheit einer Figur hinsichtlich des Daseins Gottes und somit der Zweckmäßigkeit der Welt, oder ihr Nachdenken über die Möglichkeit des eigenen Nicht-Daseins bzw. über den Sinn des eigenen Daseins ihre Existenz in tiefstem Sinne bestimmt, manchmal sogar in Frage stellt. In diesem Sinne scheint die Poetologie Kehlmanns die Voraussetzungen der Philosophie Hegels zu realisieren:

So ist 1. das Sein die Einheit des Seins und des Nichts, in der die Unmittelbarkeit dieser Bestimmungen und damit in ihrer Beziehung ihr Widerspruch verschwunden ist, – eine Einheit, in der sie nur noch Momente sind; 2. da das Resultat der aufgehobene Widerspruch ist, so ist es in der Form *einfacher Einheit* mit sich oder selbst als ein *Sein*, aber ein Sein mit der Negation der Bestimmtheit; es ist das Werden in der *Form* des *einen* seiner Momente, des Seins, gesetzt.³¹

³¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Neuausgabe mit einer Biographie des Autors. Hrsg. von Karl-Maria Guth, Berlin 2017, hier S. 110.

Das Dasein der Protagonisten Kehlmanns ist eben «ein Sein mit der Negation der Bestimmtheit», «das Werden in der Form des einen seiner» – man will noch hervorheben: möglichen – «Momente gesetzt». Aus diesem Grund sind für Kehlmann – wie sich später zeigen wird – Paralleluniversen wichtig, die Rolle des Bewusstseins und die des Zufalls, sowie die Überzeugung, dass wir in einer der möglichen Welten leben, oder auch die Hypothese, die den Wissenschaftlern als «Boltzmanns Gehirne» bekannt ist. Bei Heidegger heißt es dann:

Das Dasein versteht sich selbst immer aus seiner Existenz, einer Möglichkeit seiner selbst, es selbst oder nicht es selbst zu sein. Diese Möglichkeiten hat das Dasein entweder selbst gewählt, oder es ist in sie hineingeraten oder je schon darin aufgewachsen. Die Existenz wird in der Weise des Ergreifens oder Versäumens nur vom jeweiligen Dasein selbst entschieden.³²

In den Texten Kehlmanns kommt es häufig noch zu einer anderen Situation, in welcher das Urteil der Protagonisten über die Wirklichkeit ihrer eigenen bzw. der göttlichen Existenz aufgehoben wird. So werden das Dasein und das Nicht-Dasein in ein Spannungsverhältnis zueinander gesetzt, durch welches eine Art Unschlüssigkeit erzeugt wird, die ausgerechnet für die Texte der fantastischen Literatur charakteristisch ist. Der ein Individuum betreffende Widerspruch zwischen der «Möglichkeit, es selbst zu sein» oder «nicht es selbst zu sein» wird somit nicht überwunden, er verschwindet auch nicht. Die Figur bleibt in einem Zustand zwischen Sein und Nicht-Sein, dessen Status unentschieden ist. Da die Grundannahme dieser Dissertation ist, dass jener Zustand zum Spektrum der für die Texte der fantastischen Literatur typischen Unschlüssigkeit gehört, wird hier von den «Formen des Nicht-Daseins» die Rede sein.

Die Formen des Nicht-Daseins in Kehlmanns Werk sind allerdings keine «harten» Formen. Sei es literaturwissenschaftliche, philosophische, theologische, psychologische, soziologische, kulturanthropologische oder auch physikalische – sie alle stehen bereichsübergreifend in einem Spannungsverhältnis zueinander und man kann ihnen erst unter Anwendung einer breiteren literaturästhetischen Optik näher kommen. Ulrich Schödlbauer macht aufmerksam darauf, dass die Theorie ästhetischer Erfahrung eine Disziplin bzw. Teildisziplin zwischen anderen Disziplinen sei, die im 18. Jahrhundert aus der Philosophie entstanden sei und zwar als eine Wissenschaft, welche die Sinne betrifft.³³ Ihr Problem sei aber, dass sie keine selbstständige Methodologie entwickelt habe: „Die zeitgenössische Ästhetik ist in ein Bündel heterogener

³² Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 1984, S. 12.

³³ Vgl.: Ulrich Schödlbauer: *Ästhetische Erfahrung*. In: Dietrich Harth, Peter Gebhardt (Hrsg.): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1982, S. 33–55, hier S. 33.

Problembildungen zerfallen, die von den verschiedenen Nachbardisziplinen übernommen werden.“³⁴ Die vorliegende Arbeit versucht jene «heterogenen, von den verschiedenen Nachbardisziplinen übernommenen Problembildungen» am Beispiel des Werks von Daniel Kehlmann an einem Ort zu sammeln und ihre Ergebnisse vor dem Hintergrund einer ästhetisch orientierten Literaturwissenschaft zu präsentieren. Dass Kehlmanns Erzählungen, Romane und Theaterstücke sich mit ihren in verschiedenen Gebieten angesiedelten Fragestellungen zum Gegenstand einer literaturästhetischen Untersuchung eignen, zeigt eine Aussage über *Beerholms Vorstellung* von Jan Standke: „*Beerholms Vorstellung* verschreibt sich nicht einem einzigen Thema, sondern entfaltet ein ganzes Panorama an Fragestellungen und Perspektiven.“³⁵ Der von Standke thematisierte „Widerstreit verschiedener Sinnsysteme und Erkenntnisweisen“³⁶ wird laut Brigitte Prutti in der „gedankliche[n] Option zwischen absoluter Kontingenz und göttlicher Allmacht“³⁷ in Kehlmanns Erstlingsroman sichtbar. Attila Bombitz bemerkt zudem: „*Beerholms Vorstellung* (1997) ist schon eine geniale Vorstellung, in der Illusion und Illusionskunst eine metafiktionale Geschichte generieren – mit einem stark reflektierten kulturgeschichtlichen Hintergrund, wo Theologie und Magie gleichzeitig Oppositionen und komplementäre Diskurse bilden.“³⁸ Um die «Oppositionen und komplementäre Diskurse» in Kehlmanns Werk aufzuzeigen, die eine fantastische Narration seiner Texte ausmachen, werden in dieser Dissertation diverse Literaturtheorien sowie Theorien aus den Gebieten der Soziologie, Kulturanthropologie, Psychologie und Philosophie miteinbezogen – und unter anderen solche Denker wie Foucault, Barthes, Bachtin, Kristeva, Virilio, Augé, Blumenberg, Freud, Nietzsche, Sartre, Schopenhauer, Voltaire, Pascal, Kierkegaard, Gödel und Kant.

Einerseits werden die Erzählungen, Romane und Dramen Kehlmanns synchron, aus der Sicht der daraus abgeleiteten literaturästhetischen Formen untersucht, andererseits einer diachronen Analyse unterzogen, in der literarische Traditionen und intertextuelle Bezüge sowie Einflüsse aus anderen Gebieten und Wissenschaftszweigen in den Mittelpunkt gerückt werden. In einem

³⁴ Ebd.

³⁵ Jan Standke: *Kehlmanns Zauberlehrling. „Beerholms Vorstellung“ im Literaturunterricht*. In: Ders. (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 105–141, hier S. 121.

³⁶ Ebd.

³⁷ Brigitte Prutti: *Postmoderne Artistenmetaphysik? Zum Spiel mit der Autorschaft in Daniel Kehlmanns „Ruhm“*. In: „PhiN – Philologie im Netz“, Nr. 55/2011, S. 1–39, <http://www.fu-berlin.de/phin> (14.11.2016), S. 25.

³⁸ Attila Bombitz: *Ist es ein Traum? Ist es ein Trauma? Beispielhaftes im Werk von Bachmann, Bernhard, Handke, Ransmayr und Kehlmann*. In: Arnulf Knafl (Hrsg.): *Traum und Trauma. Kulturelle Figurationen in der österreichischen Literatur*, Wien 2012, S. 56–64, hier S. 63.

Vladimir Nabokov gewidmeten Essay kommt Kehlmann selber darauf zu sprechen, indem er bemerkt, dass Schriftsteller sich an den Büchern anderer Schriftsteller orientierten und dass diese Orientierung selbst nach ständiger Arbeit verlange.³⁹ Wenn man die Texte Kehlmanns über die Literatur anderer Autoren im Hinblick darauf liest, was er persönlich zum Gegenstand der Literatur macht, kann man bestimmt interessante Einblicke in die Entstehung und Entwicklung seiner eigenen literarischen Ästhetik gewinnen und zudem zur Überzeugung gelangen, dass Kehlmann selbst als erfahrener Leser und belesener Literaturwissenschaftler einem literaturinteressierten Publikum viel zu sagen hat. Gleichzeitig scheint es zu seinen überaus durchdachten Selbstvermarktungs- und Selbstinszenierungsstrategien als Schriftsteller zu gehören, dass er über die Texte derjenigen Autoren – darunter ziemlich oft Nobelpreisträger – in seinen Poetikvorlesungen und publizistischen Beiträgen mit viel Interesse und Bewunderung schreibt, unter denen sein eigenes Werk von der Literaturkritik und Literaturwissenschaft situiert wird, um seine Stellung auf dem Literaturmarkt und in der akademischen Debatte festigen zu können.⁴⁰ Für diejenigen Stellen, an denen es aus Kehlmanns Interviews zitiert wird, muss daher vermerkt werden, dass es nicht die Aufgabe der Literaturwissenschaft ist, die Autoren der Gegenwartsliteratur zu ihrem Werk zu befragen bzw. sich unreflektiert auf deren Aussagen zu stützen. Nichtsdestotrotz scheint es aber falsch zu sein, diejenigen ihrer Äußerungen, die produktionsästhetischer Natur sind, im Sinne des Todes des Autors völlig auszublenden, wenn man sich mit ihnen im Rahmen der Literaturtheorie doch kritisch auseinandersetzen kann. Im Fall der Interviews und Essays eines so stark medial präsenten Schriftstellers wie Daniel Kehlmann muss die Möglichkeit einer medialen Inszenierung zum Zwecke des «Personal Branding» einfach miteinbezogen werden.

Es entsteht natürlich die Frage, wieso diese Dissertation ausgerechnet von «Formen» des Nicht-Daseins und nicht zum Beispiel von dessen «Typologien» oder «Kategorien» handelt. Als

³⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Autoren sind Ablehner. Vladimir Nabokov: „Deutliche Worte“* [1973]. In: Olaf Kutzmutz, Stephan Porombka (Hrsg.): *Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister*, München 2007, S. 178–182, hier S. 182.

⁴⁰ Zu Selbstinszenierung Daniel Kehlmanns siehe.: Klaus Bichler: *Selbstinszenierung im literarischen Feld Österreichs. Daniel Kehlmann und seine mediale Inszenierung im Bourdieuschen Feld*, Frankfurt am Main 2013; Wilhelm Haefs: »Deutschlands literarischer Superstar«? *Daniel Kehlmann und sein Erfolgsroman „Die Vermessung der Welt“ im literarischen Feld*. In: Markus Joch, York-Gothart Mix, Norbert Christian Wolf, Nina Birkner (Hrsg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen 2009, S. 233–251; Andreas Freinschlag: *Wo ist Daniel Kehlmann? Kunstsoziologische Beobachtungen*. In: „germanistik.ch“, Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft, www.germanistik.ch/publikation.php?id=Wo_ist_Daniel_Kehlmann (02.04.2016); Brigitte Prutti: *Postmoderne Artistenmetaphysik? Zum Spiel mit der Autorschaft in Daniel Kehlmanns „Ruhm“*. In: „PhiN – Philologie im Netz“, Nr. 55/2011, S. 1–39, <http://www.fu-berlin.de/phn> (14.11.2016).

Typologie würde man ein System von Typen bzw. Gesamtheit typischer Merkmale verstehen, was schon auf den ersten Blick viel zu oberflächlich erscheint. Etwas bereichernd wäre noch das Verständnis im Sinne der Theologie, die Typologie als eine Lehre oder Wissenschaft sieht, durch welche die Vorbildlichkeit alttestamentlicher Personen und Ereignisse für das Neue Testament erkennbar wird. Diese Erklärung wäre insofern plausibel, als die Elemente der dargestellten Welt in den neueren Texten Daniel Kehlmanns auf die Elemente der früheren Texte verweisen – manchmal werden die Einzelheiten zu späteren Abschnitten eines Textes sogar in den früheren Kapiteln desselben Textes angedeutet bzw. erläutert. Das synchrone Lesen, durch das man in Kehlmanns Erzählungen, Romanen und Dramen Parallelstellen erraten kann, ist als ein Mittel der literarischen Hermeneutik, welche von der biblischen Hermeneutik eingeleitet worden ist, für die Untersuchung zweifellos brauchbar, was sich mit folgender Feststellung Hans Blumenbergs begründen lässt:

Hermeneutik geht auf das, was nicht nur je einen Sinn haben und preisgeben soll und für alle Zeiten behalten kann, sondern was gerade wegen seiner Vieldeutigkeit seine Auslegungen in seine Bedeutung aufnimmt. Sie unterstellt ihrem Gegenstand, sich durch ständig neue Auslegung anzureichern, so daß er seine geschichtliche Wirklichkeit geradezu darin hat, neue Lesarten anzunehmen, neue Interpretationen zu tragen. Nur durch die Zeit und in geschichtlichen Horizonten wird realisiert, was gar nicht auf einmal in simultaner Eindeutigkeit da sein und gehabt werden kann.⁴¹

Die **fantastische Literatur**, die dem Leser wenigstens **zwei (oder auch mehrere)** auseinandergehende, aber sich doch **einander nicht ausschließende Lesarten** des Textes bietet, arbeitet bestimmt gegen die «simultane Eindeutigkeit». Michael Navratil gibt zu bedenken, dass Vernunft und Irrationalität, Wissen und Glauben, Fortschritt und Verunsicherung in Kehlmanns Werk in keinem Ausschlussverhältnis zueinanderstanden, sondern sich vielmehr bedingten und gegenseitig steigerten.⁴² „Kehlmanns Erzählwelten sind, in komplementärer Ergänzung beides zugleich: Fantastisch und modern“,⁴³ konstatiert er. Von den «Kategorien» des Nicht-Daseins könnte es in Anlehnung an Kant gesprochen werden, der «Kategorie» als einen der reinen Verstandesbegriffe sieht, welche die Erkenntnis und Erfassung von Wahrnehmungsinhalten durch das Denken erst möglich machen, was einem konstruktivistischen Textverständnis – d. h. dem Text als einem sozio-kulturellen oder gar literarischen Konstrukt, welcher die Wirklichkeit als eine «sinnlich wahrgenommene», also auch «gesellschaftlich konstruierte» abbildet – durchaus entspricht, oder auch im gewöhnlichen Sinne des Wortes, wo als «Kategorie» eine Gruppe definiert wird, in die etwas eingeordnet

⁴¹ Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1981, S. 20–21.

⁴² Vgl.: Michael Navratil: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: „Literatur für Leser“, Nr. 1(37)/2014, S. 39–57, hier S. 57.

⁴³ Ebd.

werden kann. Die «Form» bezieht sich jedoch auf die Art der künstlerischen Gestaltung des Textinhalts bzw. auf dessen Darstellungsweise, was für den literaturästhetischen Ansatz sehr zutreffend scheint. Im Laufe der Forschung wurden insgesamt sechs universelle Formen des Nicht-Daseins literaturästhetisch gedeutet und ausdifferenziert: Abwesenheit, Heterotopie, Diesseitigkeit, Vielstimmigkeit, Erinnerung und Ambiguität.

Während Kant als der letzte Philosoph das Schöne mit dem Guten gleichsetzt, d. h. moral-ästhetisch erläutert, erklärt Karl Rosenkranz als Autor der *Ästhetik des Hässlichen* die Natur des Guten und des Schönen durch das Degenerierte und Böse, so wie der von Kehlmann in seinem Frühwerk mehrmals angeführte Augustinus es als Theologe tut. Was die heutige Ästhetik der Negativität davon übernimmt, ist: Begriffe und Phänomene zu hinterfragen, die als so natürlich, selbstverständlich und offensichtlich gelten, dass man sie unreflektiert weiter verwendet und kaum zu erklären versucht – darunter die Schilderung des Sterbeprozesses, der an sich komplex und in Kehlmanns Werk im Lichte der Neurobiologie, Philosophie, Theologie und des Kognitivismus zu sehen ist. Kehlmann widmet in seinem Werk wirklich viel Platz der Frage des Konstruiertwerdens des Ich – nicht nur der Existenz von literarischen Figuren, sondern auch der menschlichen, deren Schattenseiten man in der Literatur nachgehen kann; jener Existenz, auf die – wie die auf den neuesten Entdeckungen der Neurologie basierende «Philosophie des Geistes» (eng. «philosophy of mind») glauben lässt⁴⁴ – doch zu zweifeln ist, wovon übrigens auch Vladimir und Estragon in Samuel Becketts Stück *Waiting for Godot* sprechen:

ESTRAGON: We always find something, eh Didi, to give us the impression we exist?
VLADIMIR: Yes, yes, we're magicians.⁴⁵

In diesem Zusammenhang kann man feststellen, dass Kehlmanns Darstellungsweise auch nicht weit vom Existentialismus oder wenigstens einem psychologisierenden Porträt entfernt ist, denn sie befasst sich mit alledem, was am Menschen schwach ist: mit dem Schamhaften, dem Widersprüchlichen, all dem Dunklen, was im menschlichen Unterbewusstsein lauert. Kehlmann ist definitiv kein Autor, der sich davon abwenden wollte – ganz im Gegenteil: Er entschließt sich, darüber zu schreiben, was er selber nicht ganz versteht, Fragen aufzugreifen, auf die er keine fertige Antwort hat, um der Sache literarisch näherkommen zu können. Wenn der im

⁴⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Barbara Petsch: *Es gibt wohl weder das Ich noch Gott*. In: Online-Ausgabe der „Presse“ vom 13.10.2012, http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1300971/Kehlmann_Es-gibt-wohl-weder-das-Ich-noch-Gott?_vl_backlink=/home/index.do (13.07.2016).

⁴⁵ Samuel Beckett: *Waiting for Godot*, New York 1954, S. 44.

Motto dieser Dissertation zitierte Jorge Luis Borges sagt, dass er sich frage, ob man das Fantastische überhaupt definieren könne, weil er denke, dass es eher eine Absicht des Schriftstellers sei,⁴⁶ dann muss man ihm zustimmen, weil das Wesen des Fantastischen immer in dem vom Autor beabsichtigten Unklaren liegt. Die Figur des Autors, selbst als einer Gestalt, deren Erscheinung den Text auf eine Metaebene bringt, lässt sich im Text nicht jedes Mal leicht ausfindig machen. Gleichzeitig schwebt dem Leser die ganze Zeit die Absicht des Autors vor, der Möglichkeit jeglicher Definition durch das Zweifelhafte zu entkommen, um beim Leser die Unschlüssigkeit zu wecken und den Leser (wie sich selbst) in vielfacher Hinsicht zum Nachdenken bzw. zu einer kreativen Mitkonstruktion des Textes zu bringen, von der selbst Roland Barthes und Michel Foucault in ihren Essays zum Tod des Autors schreiben⁴⁷ und Ulrich Schödlbauer in Anlehnung an Wolfgang Iser in den Worten „Text als Appell an die »Mitarbeit« des Lesers“⁴⁸ spricht. In diesem Aspekt wird es relevant, wie der literarische Text produktionsästhetisch konstruiert und dann rezeptionsästhetisch – im Rahmen einer sozialen Konstruktion in erster Linie institutionell, von der Literaturkritik und -wissenschaft – entschlüsselt wird. Die texttheoretische Reflexion Kehlmanns, zum Beispiel in seinen Poetikvorlesungen, wird somit mit ihrer poetologischen Realisierung in seinen eigenen literarischen Texten im Rahmen einer vergleichenden Literaturwissenschaft zusammengestellt, was in Rückblick auf die Produktionsästhetik als Versuch einer Rekonstruktion des Schreibprozesses gelten kann. In dem zum ersten Mal 2008 zusammen mit Sebastian Kleinschmidt veröffentlichten Gesprächsband *Requiem für einen Hund* erläutert Kehlmann, dass das Schreiben von Romanen das Ergründen der Widersprüchlichkeit des Menschen sei.⁴⁹ In einem 2009 publizierten Interview sagt er: „Man schreibt ja immer über die Dinge, zu denen man keine abschließende Position hat.“⁵⁰ Anlässlich der Premiere seines neuesten Romans *Tyll* legt er offen: „Jonathan Franzen hat einmal zu mir gesagt: Immer wenn man das Gefühl hat,

⁴⁶ Vgl.: Jorge Luis Borges im Gespräch mit Ronald Christ. Ronald Christ: *The Art of Fiction by Jorge Luis Borges*. In: „The Paris Review“, No. 39/1967, <https://www.theparisreview.org/interviews/4331/jorge-luis-borges-the-art-of-fiction-no-39-jorge-luis-borges> (07.08.2018).

⁴⁷ Die Frage des Todes des Autors wird etwas umfangreicher im ersten Kapitel dieser Arbeit aufgenommen. Selbst in seiner Monographie *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis* stellt Markus Gasser fest: „Spätestens seit dem französischen Literaturtheoretiker Michel Foucault leidet die akademische Welt an einem Gott-ist-tot-Syndrom, das andere Toterklärungen nach sich gezogen hat wie den Tod des Autors, des Romans und «das Ende des Erzählens»“, siehe: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 20.

⁴⁸ Ulrich Schödlbauer: *Ästhetische Erfahrung*. In: Dietrich Harth, Peter Gebhardt (Hrsg.): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, S. 33–54, hier S. 37.

⁴⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmidt: *Tiere*. In: Dies.: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 9–26, hier S. 10.

⁵⁰ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Thomas David: *Unser Selbst ist immer gespalten*. In: „Du – das Kulturmagazin“, Schwerpunkt *Wer willst du sein? Identität zerlegen*, Jg. 03/2009, Heft 794, S. 28–32, hier S. 31.

dass man über etwas nicht schreiben kann oder sollte, dann ist es genau das, worüber man schreiben sollte. Daran habe ich mich gehalten“⁵¹ und: „Auch das, was ich nicht weiß, ist Teil der Komposition.“⁵² In einem Interview zum Roman *F* offenbart Kehlmann schon wieder: „Das ist die große Frage: Haben wir ein Schicksal – oder nicht? Ich weiß es nicht. Das Buch ist die Summe meiner eigenen Ambivalenz in dieser Frage.“⁵³ Seine Überlegungen zur Rolle des Autors beim Schreiben bringt er als Schriftsteller auf den Höhepunkt in einer knappen Äußerung poetologischer Natur:

Die wesentliche Aufgabe in der schriftstellerischen Entwicklung ist, immer mehr Facetten seiner selbst in die Komposition einfließen zu lassen (was wie gesagt das Gegenteil von autobiografischem Schreiben ist). (...) Vielleicht ist das ja das Faszinierendste bei der Arbeit: eine Tonlage zu suchen, in der sowohl ich spreche als auch ein anderer. Die Möglichkeit, beim Schreiben ein anderer zu sein, habe ich ja nur, wenn es eben ich bin, der dieser andere ist.⁵⁴

Von diesem Standpunkt aus kann man gut verstehen, was Nabokov mit seiner Antwort meinte, als er einmal gefragt wurde, mit welcher Figur sich ein Leser identifizieren sollte: «mit keiner Figur, sondern mit dem Schriftsteller», so die Replik, zusammengefasst in einer von Kehlmann im Essay *Ironie und Strenge* zitierten Anekdote.⁵⁵ Borges setzt seine oben zitierte Aussage über das Wesen des Fantastischen fort, indem er sich auf Joseph Conrad beruft: „Conrad thought that when one wrote, even in a realistic way, about the world, one was writing a fantastic story because the world itself is fantastic and unfathomable and mysterious“.⁵⁶ Der Kern dieser Anschauung lautet: Auch wenn man realistisch erzählte Texte schreibt, sind diese fantastisch – selbst dadurch, dass die Welt an sich geheimnisvoll, unergründlich und mysteriös ist.

Damit der auf der globalen Dimension der Texte sichtbare Gegenstand der Untersuchung erfasst werden kann, wird es exemplarisch auf diejenigen Erzählungen, Romane und Theaterstücke Daniel Kehlmanns eingegangen, die für die Erforschung der unterschiedlichen Formen des

⁵¹ Nicolas Büchse: *Neuer Roman „Tyll“ von Daniel Kehlmann. Panorama der Verwüstungen und Abgründe*. In: Online-Ausgabe des „Sterns“ vom 22.10.2017, <https://www.stern.de/kultur/buecher/daniel-kehlmann--panorama-der-verwuestungen-und-abgruende-7663434.html> (09.03.2018).

⁵² Daniel Kehlmann: *Boltzmanns Gehirn*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 9–17, hier S. 12.

⁵³ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg: *Wie fünf Professoren auf Red Bull*. In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 27.08.2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/begegnung-mit-daniel-kehlmann-wie-fuenf-professoren-auf-red-bull-12547834.html> (17.05.2016).

⁵⁴ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Helmut Gollner: *Erzählen ist im Idealfall ich-los*. In: Helmut Gollner (Hrsg.): *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*, Innsbruck 2005, S. 29–38, hier S. 34–35.

⁵⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Ironie und Strenge*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar. Über Bücher*, S. 133–143, hier S. 137.

⁵⁶ Jorge Luis Borges im Gespräch mit Ronald Christ. Ronald Christ: *The Art of Fiction by Jorge Luis Borges*. In: „The Paris Review“, No. 39/1967, <https://www.theparisreview.org/interviews/4331/jorge-luis-borges-the-art-of-fiction-no-39-jorge-luis-borges> (07.08.2018).

Nicht-Daseins am repräsentativsten erscheinen. Es scheint nun richtig, den Differenzen und Unklarheiten, welche die Eigenart der Texte und der Schreibweise Kehlmanns ausmachen, literaturästhetisch durch eine sehr genaue Lektüre (Joachim Rickes spricht hier vom «**Close Reading**»⁵⁷) und eine super detaillierte Untersuchung nachzugehen. Wenn Daniel Kehlmann im Gespräch mit Wolfgang Paterno erläutert: „Für mich ist Literatur die Kunst des genauen Hinschauens, die Kunst der Überraschung und der Beschreibung, die versucht, einen neuen Blick auf Dinge zu werfen“,⁵⁸ dann soll eine seiner Literatur gerechte Literaturwissenschaft ebenfalls «die Kunst des genauen Hinschauens, die Kunst der Überraschung und der Beschreibung» sein, «die versucht, einen neuen Blick auf Dinge zu werfen». Eine zusätzliche Prämisse – und nicht zuletzt auch Herausforderung – der vorliegenden Arbeit ist es, diejenigen Texte Kehlmanns unter die Lupe zu nehmen, die in der Forschung seit ihrer Entstehungszeit nur wenig bzw. noch gar nicht berücksichtigt worden sind. Die in anderen Untersuchungen viel besprochenen Texte werden aber auch in dieser Untersuchung in einer Querschnittansicht im Kommentar zu denjenigen miteinbezogen, die in den einzelnen Kapiteln als Ausgangstexte betrachtet werden und somit in den Mittelpunkt der Analyse gestellt. Analysiert werden unter anderem Daniel Kehlmanns Dramen *Geister in Princeton* und *Der Mentor*, an denen die Literaturwissenschaft bisher noch wenig Interesse gezeigt hat, die aber, einer tiefgründigen literaturwissenschaftlichen Analyse unterzogen, interessante Aufschlüsse über die Entwicklung der Poetik Kehlmanns geben – vor allem angesichts dessen, dass Kehlmann selber behauptet, seine Stücke und Romane gehörten eng zusammen und seine Arbeit als Theaterautor beeinflusse das, was er als Prosaschriftsteller tue.⁵⁹ Auf die zwei neuesten Theaterstücke *Heilig Abend* und *Die Reise der Verlorenen* wird es aber aus dem Grund in sehr begrenztem Maße eingegangen, dass sie zur Erforschung der Formen des Nicht-Daseins in Kehlmanns Universum nicht so viel wie ihre Vorgänger beitragen. Auf das literarische Werk des Schriftstellers wird es durch das Prisma seiner Poetikvorlesungen, seiner literarischen Essays und derjenigen Interviews geschaut, die einem aufmerksamen Leser bzw. einem mit Kehlmanns Werk vertrauten Literaturwissenschaftler Einblicke in den Produktionsprozess der Bücher sowie in die Motivgestaltung, Konstruktion der dargestellten Welt, Erzählstruktur und Thematik der Texte Kehlmanns geben. Falls man der hier vorgelegten Untersuchung vorwerfen möchte, dass

⁵⁷ Vgl.: Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ›Teufels‹ bei Daniel Kehlmann*. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«, S. 13–14 und ders.: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, S. 23–26.

⁵⁸ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Wolfgang Paterno: *Am liebsten würde ich das Buch in die Ecke schmeißen*. In: Online-Ausgabe des „Profils“ vom 01.06.2006, <http://www.profil.at/home/interview-am-buch-ecke-142098> (05.09.2016).

⁵⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Theaterdonner*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 110–127, hier S. 124.

das Größenverhältnis ihrer verschiedenen Kapitel zueinander teilweise gestört sei, ist gleich vorweg zu sagen, dass die Proportionen – quantitativ gesehen – mit Absicht aufgegeben wurden, damit das Thema in seiner Komplexität erfasst werden kann. Dies gilt vor allem dort, wo sich erst in einer detaillierten Analyse eines einzigen Textes Mechanismen entdecken und beobachten lassen, die bei einer oberflächlichen Untersuchung des ganzen Werks verschlüsselt bleiben müssten. Die Erforschung der Formen des Nicht-Daseins am Beispiel der Texte Kehlmanns scheint hilfreich, um zu sagen, welche Mechanismen die Entstehung der Unschlüssigkeit in literarischen Texten überhaupt bedingen. Dabei geht es nicht darum, die Erklärungsmodelle für die Struktur der dargestellten Welt und der Narration selbst zu finden, welche in die kleinsten Einzelheiten der Erzählkonstruktion hineinreichen würden, sondern am Beispiel des Werks von Daniel Kehlmann allgemeine Formen zu erkennen, die in denjenigen literarischen Texten, in denen das Nicht-Dasein eine Rolle spielt, reichlich anzutreffen sind. An all den Stellen, an denen die Komponenten der Formen vom Nicht-Dasein in Kehlmanns Werk zum Ausdruck kommen, wird im Text das Potenzial des Fantastischen mit seinem Grenzcharakter genutzt. Zwischen Realem und Imaginärem, Wirklichkeit und Vorstellung, Wach- und Traumzustand, Tatsache und Aberglaube, Wissenschaft und Erfindung wird die Erfahrung vieler Figuren Daniel Kehlmanns situiert, die nicht imstande sind, zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden, was ebenso zur Erfahrung des Lesers wird. Die Angst vor dem Unbekannten, vor dem Fremden, vor dem Tod muss – wie Roland Barthes bemerkt – in der Kultur externalisiert werden.⁶⁰ In der Literatur wird sie in unheimlichen oder gar fantastischen Erzählungen als Produkten derjenigen schriftstellerischen Erfindung externalisiert, die mit dem harten Realismus brechen und eine Art Sicherheitsventil der hochtechnisierten, rationalisierten Gesellschaft sind: Dort, wo die Grenze zwischen dem Erlebbaren und dem Erschließbaren undeutlich ist, kann Metaphysik nicht verdrängt werden. Kehlmanns Selbstbekenntnis als Schriftsteller, die übrigens die Auswirkungen der Philosophie und die des Theaters auf die Literatur voraussetzt, verdeutlicht nicht nur die Plausibilität einer literaturästhetischen Vorgehensweise bei der Interpretation seiner literarischen Texte, sondern hebt auch das Interesse des Autors an Metaphysik hervor:

Ich merke doch, dass ich als Schriftsteller in gewisser Weise von der Philosophie herkomme. Und andererseits bin ich sehr vom Theater geprägt. Vieles, was Leute seltsam oder ungewöhnlich finden an meiner erzählenden Prosa, erscheint weniger ungewöhnlich, wenn man es im Kontext von Dramen sieht, zum Beispiel das Spiel mit historischen Figuren. Im Theater ist es ganz normal, dass sie auftreten, von Shakespeare über Schiller bis Stoppard.

⁶⁰ Vgl.: Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 2012, S. 103: „Denn in einer Gesellschaft muß der Tod irgendwo zu finden sein; wenn nicht mehr (oder in geringerem Maße) in der religiösen Sphäre, dann anderswo; vielleicht in diesem Bild, das den TOD hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will.“

Aber auf das Historische kommen wir vielleicht gleich nochmal. Jedenfalls merke ich, dass vieles, was mich beim Schreiben interessiert, mit metaphysischen Fragen zu tun hat.⁶¹

Die Mehrdeutigkeit des Textes ist charakteristisch nicht nur für die fantastische Literatur, sondern auch für die moderne – oder noch besser ausgedrückt – postmoderne Weltanschauung, in dem zweiten Fall wird sie aber eher als Relativismus definiert. Stefan H. Kaszyński schreibt in Bezug auf *Mahlers Zeit*: „Die Postmoderne ist eine Kunst der Vielfalt und Uneindeutigkeit (...). Dieser mit logischer Präzision konstruierte, gleichzeitig an künstlerischen Einfällen reiche Roman steht thematisch den postmodernen Theorien über die Vieldeutigkeit der Wahrheit nahe.“⁶² Kehlmann weiß von den beiden zu profitieren, in dem er als Autor an die Tradition der fantastischen Literatur und der klassischen Moderne anknüpft, seinen Schreibstil als «gebrochenen Realismus» bezeichnet, auf Autoren des magischen Realismus verweist und gleichzeitig die Erzähltechniken der literarischen Postmoderne verwendet. Die Selbstreflexivität seiner literarischen Texte bzw. ihre auf verschiedenen Ebenen funktionierende Fiktionalität entspricht parallelen Erklärungsmodellen in der Wissenschaft; das von ihm aufgegriffene Thema der neuen Medien mit der dazugehörenden Spannung zwischen Realität und Virtualität ermöglicht wiederum die Herstellung der Dialogizität bzw. **Polyfonie**, welche in einem literarischen Text die Pluralität der (post)modernen Gesellschaft verkörpert.⁶³ In einem seiner Interviews hebt Kehlmann selber in Hinblick auf die Methoden der Wissenschaft hervor: „Es gibt einen riesigen Unterschied zwischen dem, was Gauß macht, und dem, was bei mir Athanasius Kircher [die Figur eines verlogenen Weltgelehrten und Inquisitoren im Roman *Tyll*] macht. Diesen Gegensatz will ich nicht relativieren. Im Gegenteil,

⁶¹ Daniel Kehlmann: *Boltzmanns Gehirn*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 9–17, hier S. 13–14. Derselbe Gedanke wird im selben Gesprächsband etwas später wieder aufgenommen, siehe.: Daniel Kehlmann: *Metaphysical Poets*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 143–155, hier S. 143–144.

⁶² Stefan H. Kaszyński: *Die Rückkehr zum Geschichtenerzählen: Arno Geiger, Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Kurze Geschichte der österreichischen Literatur*, übers. von Alexander Höllwerth, Frankfurt am Main 2012, S. 292–295, hier S. 294.

⁶³ Vgl. Gunther Nickel: *Von «Beerholms Vorstellung» zur «Vermessung der Welt». Die Wiedergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik*. In: Ders. (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 151–168, hier S. 159; Leonhard Herrmann: *Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen*. In: Franziska Bomski, Stefan Suhr (Hrsg.): *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*, S. 169–184, hier S. 183; Alexander J. Bareis: *Moderne, Postmoderne, Metamoderne? Poetologische Positionen im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Carsten Rohde, Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Bielefeld 2013, S. 321–344, hier S. 329; Jan Standke: *Die Vermessung des Ruhms. Zu Werk und Wirkung Daniel Kehlmanns in Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft*. In: Ders. (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 19–73, hier S. 45.

ich möchte ihn so deutlich wie möglich herausarbeiten.“⁶⁴ Michael Navratil stellt in seiner Untersuchung fest, dass das Fantastische im Werk Kehlmanns als ein Verunsicherungsfaktor fungiere, durch den die Ordnung spezifisch moderner Weltinterpretationen in Zweifel gezogen werde, und dass das fantastische Erzählen für Kehlmann zum Medium einer Epochendiagnose avanciere.⁶⁵ Patrick McConeghy zeigt zum Beispiel, wie Kehlmann mit seinem Roman *Mahlers Zeit* auf den Wissensstand und populäre Theorien der Physik um 1900 (unter anderen Minkowskis Lichtkegel) Bezug nimmt.⁶⁶ Leonhard Herrmann wagt sogar die Feststellung, dass für Kehlmann die Literatur „eine Form der Erkenntnis dar[stellt], die die Vielschichtigkeit von Wirklichkeit, die Koexistenz verschiedener Realitäten, die auf je unterschiedlichen Wahrnehmungsformen und Konstruktionsmodi beruhen, darstellen kann – im Unterschied zu den «exakten Wissenschaften», die an ihre je eigenen Formen der Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit gebunden sind“.⁶⁷ Herrmann betont dabei, dass die Literatur für Kehlmann eine Offenheit besitze, welche der Komplexität der Welt entspreche.⁶⁸ Den Pluralitätsaspekt sowie die Offenheit und Vielfalt der Erklärungsmodelle bei Kehlmann (und in der Kehlmann-Forschung) thematisiert auch Gerhard Scholz.⁶⁹ Er beruft sich zudem auf Alexander J. Bareis, der in seiner Untersuchung zum Roman *Ruhm* schreibt:

Denn eine eindeutige Festlegung auf eine Position der sogenannten Postmoderne stellt *Ruhm* meines Erachtens nicht dar, vielmehr eher ein Spiel mit deren Positionen und Möglichkeiten, die letztendlich dennoch einem ‚magischen Realismus‘ verpflichtet bleiben, was auch daran deutlich wird, dass Kehlmann gerade auch in den Poetikvorlesungen bewusst mit der Haltung eines postmodernen ‚Geplänkels‘ bricht und letztendlich ironisierend für das eigene Erzählen ablehnt.⁷⁰

In Daniel Kehlmanns Werk sind immer wieder Schriftsteller-, Künstler- und Wissenschaftlerfiguren anzutreffen, die metafiktionale, intra- und extradiegetische, manchmal sogar intra- und extratextuelle Einblicke in die erzählten Ereignisse zulassen, als wären diese

⁶⁴ Daniel Kehlmann: *Die Verschwörung der Drachen*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 18–28, hier S. 19–20.

⁶⁵ Vgl.: Michael Navratil: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: „Literatur für Leser“, Nr. 1(37)/2014, S. 39–57, hier S. 39–40.

⁶⁶ Vgl.: Patrick M. McConeghy: *Angels at the Gate. Guarding Utopia in Daniel Kehlmann's "Mahlers Zeit"*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkte *Nach der Postmoderne, Jüdisch-deutsche Themen, Nation und Vergangenheit*, Jg. 9/2010, S. 36–58, hier S. 47–48.

⁶⁷ Leonhard Herrmann: *Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen*. In: Franziska Bomski, Stefan Suhr (Hrsg.): *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*, S. 169–184, hier S. 170–171.

⁶⁸ Vgl.: Ebd., S. 171.

⁶⁹ Vgl.: Gerhard Scholz: *Zeitgemäße Betrachtungen? Zur Wahrnehmung von Gegenwart und Geschichte in Felicitas Hoppes „Johanna“ und Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*, Innsbruck 2012, S. 91–92.

⁷⁰ Alexander J. Bareis: ›Beschädigte Prosa‹ und ›autobiographischer Narzißus‹ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns „*Ruhm*“. In: Alexander J. Bareis, Frank Thomas Grub (Hrsg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Berlin 2010, S. 243–268, hier S. 266.

von ihnen geplant, oder als wussten sie wenigstens, dass sie Teil einer von einem anderen erzählten Geschichte sind. So brechen sie die Grenze zwischen dem literarischen Realitätssystem und der außerliterarischen Wirklichkeit und bringen den Text auf eine Metaebene. Auf der anderen Seite des Problems des Nicht-Daseins im Kontext der Literatur steht der Autor als Instanz, mit seinem in der Literaturwissenschaft vieldiskutierten Tod. Die Erzählungen, Romane und Theaterstücke Kehlmanns lassen sich sehr gut als Illustrationen jener (nach Auffassung Michel Foucaults) „Lücken und Risse“⁷¹ im Text bzw. (mit den Worten Uwe Wittstocks) „Risse in der Realität“⁷² sehen, durch welche die Inkonsistenz des Erzählten als eine Bruchstelle im Text zum Vorschein kommt, an der der Autor – im Prozess der Lektüre und der Interpretation – durch und für den Leser sichtbar wird. In einem seiner Essays notiert Kehlmann zum Werk Thomas Manns: „Denn die scheinbare Kluft zwischen Person und Werk ist eigentlich eine Kluft in seiner Person, und sie ist ganz vollständig im Werk ausgedrückt“,⁷³ was zeigt, dass er selber die Bruchstellen im Text als jene Orte sieht, an denen die Persönlichkeit des Autors zum Vorschein kommt. Auch wenn man keine biografische bzw. psychoanalytische Methode bei der Textinterpretation verwenden will, kommt man nicht umhin, sich mit diesen Bruchstellen des Textes auseinanderzusetzen. An der Lektüre der Parallelstellen in Kehlmanns Erzählungen, Romanen und Theaterstücken lässt sich ein Dialogizitätsspiel des Textes erkennen, welches die Bruchstellen überbrückt und den Weg zu einer textimmanenten Interpretationen öffnet. Daniel Kehlmann, der Germanistik und Philosophie absolviert hat, scheint seine literarischen Texte überhaupt so zu konzipieren, damit sie seine beliebten literaturwissenschaftlichen und philosophischen Theorien illustrieren können, aber ohne diese direkt zu thematisieren oder zu erklären, sondern vielmehr, indem er seine Erzählungen, Romane und Theaterstücke nach deren Voraussetzungen baut. Sei es Foucaults Heterotopie-Konzept, sei Schopenhauers Theorie von der Welt als Wille und Vorstellung, das zweite Gesetz der Thermomechanik oder der Unvollständigkeitssatz Kurt Gödels, Kehlmann hebt mit seiner Literatur den oft betonten Gegensatz zwischen Geistes- und Naturwissenschaften auf, oder besser ausgedrückt: weiß als Künstler von der Spannung dazwischen zu profitieren.⁷⁴ Das alles hat sehr viel mit dem Konstruktivismus und der sozialen Konstruktion der Wahrnehmung und

⁷¹ Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe*, Stuttgart 2004, S. 233–247, hier S. 236.

⁷² Uwe Wittstock: *Die Realität und ihre Risse. Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, S. 156–171, hier S. 165.

⁷³ Daniel Kehlmann: *Dionysos und der Buchhalter. Über Thomas Mann*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 87–99, hier S. 98.

⁷⁴ Vgl. Daniel Kehlmann: *Metaphysical Poets*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 143–155, hier S. 148–149.

des Wissens zu tun. Seine Protagonisten suchen verzweifelt nach einer Wahrheit, zu der sie keinen direkten Zugang haben, und erweisen sich ziemlich oft von ihren Erkenntnissen enttäuscht, was sie aber davor nicht abhält, den Versuch zu übernehmen, sich mit ihrer existenziellen Angst zu konfrontieren. Die Auffassung der Welt als einer Ganzheit spiegelt sich in Kehlmanns literarischen Texten nicht nur in ihrer Selbstreflexivität (Szenen innerhalb eines und desselben Textes, die den Leser an andere Szenen zurückschicken bzw. andere Szenen vorausdeuten), sondern auch in ihrer Selbstreferenz (z. B. Wiederkehr derselben Motive oder Figuren in Kehlmanns Gesamtwerk) und Intertextualität. Die intertextuellen Bezüge bereichern zwar die Deutung der Texte Kehlmanns um Einflüsse von der Literatur anderer Schriftsteller, Denker und Philosophen (manchmal gar von anderen Künsten), dies jedoch ohne von seinen Lieblingsthemen – darunter Wirklichkeit und Fiktion, Raum und Zeit, zunehmendes Chaos, psychische Störungen, Genialität und Mittelmäßigkeit, Wissenschaft und Magie, Betrug und Fälschung, Kunst und Religion, existenzielle Unsicherheit und Identitätskonflikte, Alter, Leiden und Tod, Fatum und freier Wille, Glaube und humanistische Skepsis dem Gott gegenüber – und der Eigenart seiner Schreibweise abzulenken. Kehlmann selbst notiert in seinem neuesten Gesprächsband:

Nein, es ist bloß ein Echo, das aus einem bewunderten Meisterwerk in das eigene Schreiben hineinklingt. Das sind nicht Anspielungen, die man zu entschlüsseln hätte beim Lesen, das sind Echos. [...] Als ich mich für meine Frankfurter Poetikvorlesungen mit *Ein Sommernachtstraum* beschäftigt und die Arden-Ausgabe durchgearbeitet habe, war ich begeistert zu sehen, wie in fast jeder Zeile bei Shakespeare, dem originalsten und originellsten Schriftsteller aller Zeiten, auch Echos anderer Literatur mitklingen. Seither habe ich auch viel mehr Zutrauen, dass Echos und das Wiederklingen anderer Schriftsteller im eigenen Schreiben der Originalität gar nichts wegnehmen. Das Gegenteil ist der Fall!⁷⁵

Manchmal die Methoden der Hermeneutik mit einer textimmanenten Analyse, ein anderes Mal die Untersuchung intertextueller Bezüge; manchmal eigene Analyse in Anlehnung an bisherige literaturwissenschaftliche Arbeiten, nicht selten auch die Einbeziehung poetologischer Texte Kehlmanns wie seine literaturtheoretischen Essays, Reden und Poetikvorlesungen, Zeitschriften- bzw. Zeitungsartikel und Interviews lassen die Formen des Nicht-Daseins literaturästhetisch in Wort festhalten. In der vorgelegten Arbeit wird es nach einer literaturästhetischen Methode gegriffen, da es sich schlüssig zu beweisen scheint, dass erst die Vielseitigkeit einer literaturästhetischen Vorgehensweise der inhaltlichen Komplexität der Texte Kehlmanns gerecht werden kann. Die wichtigsten Begriffe wurden dabei, an all den Stellen, wo sie sich relevant zeigen bzw. zum ersten Mal erklärt werden, in Fettdruck markiert.

⁷⁵ Daniel Kehlmann: *Geister in der Kälte*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 29–40, hier S. 40.

Literaturästhetische Herangehensweise

Im grundlegenden Sinne kann man die **Literaturästhetik** als «Lehre von den Formen und Gesetzen der schönen Literatur» verstehen. Es handelt sich nicht bloß um eine «Lehre von dem Schönen», vielmehr eine «Lehre vom sinnlich Wahrnehmbaren». Man kommt nicht umhin, Peter V. Zima zuzustimmen, wenn er meint, dass eine zeitgemäße Literaturwissenschaft ohne die Anwendung linguistischer, semiotischer, soziologischer oder psychologischer Methoden nicht mehr denkbar sei; dass der Objektbereich der Literaturwissenschaft weit über den literarischen Text hinausgehe und das literarische Kommunikationssystem als Ganzes umfasse.⁷⁶ Wenn wir von einer «literarischen Ästhetik» sprechen, dann versuchen wir den Themen der Literatur nicht nur in einem literaturwissenschaftlichen, sondern auch in einem philosophischen, psychologischen, soziologischen bzw. kulturanthropologischen (oder noch einem anderen) Kontext nachzugehen und diese vor den Hintergründen der genannten Gebiete zu erklären.⁷⁷ Dabei handelt es sich nicht bloß um eine «philosophische Ästhetik» und zwar aus dem Grund nicht, dass die moderne Literaturwissenschaft auch im engen Zusammenhang mit der Entwicklung der Soziologie, Psychologie und Sprachwissenschaft steht und von diesen ihren Diskurs prägen und ihre Methoden ableiten lässt.⁷⁸ Zima empfiehlt eine «kritische Literaturwissenschaft als Dialog»⁷⁹ und meint damit unter anderem eine Verbindung von «Ästhetik», „die sich auf das Subjekt bezieht“,⁸⁰ und «Kunstlehre», „die sich auf die Wissenschaft beruft und ein Studium des Objekts anstrebt“.⁸¹ Diese „wird sich weder in den subjektiven noch in den objektiven Bereich zurückziehen, sondern bestrebt sein, die subjektiven Konstruktionen der Theorie mit den Strukturen des Objekts zu vermitteln.“⁸² Eine Begründung für die Legitimität der literaturästhetischen Vorgehensweise kann man in Kehlmanns Werk selbst finden, da Kehlmann einerseits als Autor von Erzählungen, Romanen und Dramen – vor allen mithilfe von Schriftsteller-, Künstler- und Wissenschaftlerfiguren⁸³ – in seine Texte eine

⁷⁶ Vgl.: Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1991, S. 366.

⁷⁷ Vgl.: Ebd., S. 2.

⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 5.

⁷⁹ Vgl.: Ebd., S. 364–407.

⁸⁰ Ebd., S. 368.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Vgl.: Márta Horváth: *Der Alte und der Greis. Rationalitätskritik in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*. In: Attila Bombitz (Hrsg.): *Brüchige Welten von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen*, Wien 2009, S. 251–260, hier S. 253; Wilhelm Haefs: »Deutschlands literarischer Superstar«? *Daniel Kehlmann und sein Erfolgsroman „Die Vermessung der Welt“ im literarischen Feld*. In: Markus Joch, York-Gothart Mix, Norbert Christian Wolf, Nina Birkner (Hrsg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im*

ästhetische Reflexion miteinbezieht und auf einer Metaebene sie zum Thema seiner Literatur macht, andererseits als Literaturwissenschaftler und Philosoph Poetikvorlesungen und Essays verfasst, in denen er Einblicke in die «Formen und Gesetze der Literatur» am Beispiel der eigenen Texte sowie der Texte anderer Autoren gibt. Daniel Kehlmann pflegt seine Narration sowohl in Form von Erzählungen, Romanen und Theaterstücken als auch eines Dialogs mit der Literatur in poetologischen bzw. literaturwissenschaftlichen Texten, was an sich selbst eine literaturästhetische Tätigkeit ist. Der Begriff der literarischen Ästhetik wird in meiner Arbeit hauptsächlich anhand von literaturwissenschaftlich erörterten Theorien derjenigen Autoren definiert, deren Einfluss auf das Werk Daniel Kehlmanns ausdrücklich nachgewiesen werden kann. Zur Frage, wie literarische Texte Kehlmanns aufgebaut sind und welche Funktion ihre Komponenten erfüllen, soll noch bemerkt werden, dass einzelne Erzählungen, Romane und Dramen zwar als selbstständige Texte auf die mit ihrem Aufbau und Thema zusammenhängenden Regelmäßigkeiten hin untersucht werden, aber gleichzeitig von der Perspektive des Gesamtwerkes auf bestimmte literaturästhetische, mit den Hauptthemen und Leitmotiven der gesamten Literatur Kehlmanns verbundene, narrative Lösungen analysiert. Sie werden also einerseits als geschlossene, andererseits als interpretatorisch offene Texteinheiten behandelt, denn wie Zima in Anlehnung an die Vertreter des radikalen Konstruktivismus betont – und was nicht ohne Bedeutung in Hinblick auf die narrative Konstruktion der Texte scheint – sie leben von einer Ambiguität der Wahrnehmung ihrer Hauptfiguren bzw. Ambiguität der Darstellung durch den Erzähler und es gebe doch keine Trennung von Wahrnehmung und Interpretation.⁸⁴ Patrick M. McConeghy konstatiert zum Beispiel: “The narrator in *Mahlers Zeit* underscores the ambiguity of language and communication by using intermediate images, alluding to, but never providing, direct insight into their meaning.”⁸⁵ Müge Arslan und Ulfet Dag stellen wiederum in ihrem Aufsatz zu Kehlmanns Roman *Ruhm* fest:

One of the most important elements of an eclectic structure in this work is metafiction. It can be defined as fiction in fiction in a simple way. At the same time, by using metafictional elements, the postmodern authors point out a difference between reality and its linguistic representation. And also using metafictional elements point out the fictionality of fiction, involve a reader in a creation of meaning of the literary text.⁸⁶

Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, S. 233–251, hier S. 241; Henning Bobzin: *Daniel Kehlmann*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Jg. 6/09 u. 10/07, S. 1–14, hier S. 2.

⁸⁴ Vgl.: John Richards, Ernst von Glasersfeld: *Die Kontrolle von Wahrnehmung und die Konstruktion von Realität. Erkenntnistheoretische Aspekte des Rückkoppelungs-Kontroll-Systems*, zit. nach: Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, S. 406.

⁸⁵ Patrick M. McConeghy: *Angels at the Gate. Guarding Utopia in Daniel Kehlmann's "Mahlers Zeit"*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, *Schwerpunkte Nach der Postmoderne, Jüdisch-deutsche Themen, Nation und Vergangenheit*, Jg. 9/2010, S. 36–58, hier S. 53.

⁸⁶ Müge Arslan, Ulfet Dag: *Postmodern Reflections in the Work „Ruhm“ by Daniel Kehlmann*. In: „Academic Journal of Interdisciplinary Studies“, Nr. 8(2)/2013, S. 326–332, hier S. 330.

An dieser Stelle muss man sich vergegenwärtigen, dass es eine literarische Gattung gibt, die das Wechselverhältnis von Spielraum und Bestimmtheit bzw. ästhetische Normverletzung und -erfüllung in Hinblick auf Polyfunktionalität und – auf der anderen Seite – Reduzierung rezeptionssteuernder Komponenten bzw. Leerstellen des Textes⁸⁷ ganz absichtlich nutzt; eine Gattung, deren ästhetischer Wert auf der «Kombination von zwei partiell gegensätzlichen und gleichzeitig komplementären Faktoren» beruht; eine Gattung, deren Sein oder Nicht-Sein von der Art und Weise des Konstruiertwerdens durch den Leser völlig abhängig ist, und nämlich: fantastische Literatur, deren Wesen – wie Tzvetan Todorov feststellt – eben im Moment der Ungewissheit liege.⁸⁸

Als «Ästhetik» bzw. «Metaphysik des Schönen» versteht Arthur Schopenhauer, dessen *Welt als Wille und Vorstellung* literarische Texte Daniel Kehlmanns, vor allen seinen ersten Roman *Beerholms Vorstellung*, stark beeinflusst hat – wie Werner Jung in seiner Arbeit *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert* erläutert – «die Lehre von der Auffassung der Ideen, die eben das Objekt der Kunst sind».⁸⁹ Da Kehlmann die Theorien über die Kunst, insbesondere die Literatur, in seinen literarischen Texte zur Sprache bringt – auch wenn diese, wie im Roman *Ich und Kaminski*, unter dem Deckmantel der Malerei oder wie in *Beerholms Vorstellung* der Täuschungskunst vermittelt werden – und dazu in seinen Poetikvorlesungen und literarischen Essays in eine Verbindung zur Literaturwissenschaft bringt – wobei er manchmal seine eigene Literatur und viel öfter Texte anderer Autoren als Beispiele nennt, – lässt sich gut sagen, dass man in seinem Fall direkt mit einer «Auffassung der Ideen, die eben das Objekt der Kunst sind» zu tun hat. Kehlmann als Schriftsteller und gleichzeitig als Literaturwissenschaftler bzw. Journalist führt die Ideen als Objekte der Kunst schopenhauerisch seinen Lesern vor die Augen, was vermuten lässt, dass er wie Arthur Schopenhauer unter der Ästhetik eine «Metaphysik des Schönen» verstehe.⁹⁰ Werner Jung bemerkt zudem, dass Schopenhauer und Nietzsche „das Bemühen der modernen Kunst, die Wirklichkeit auch in ihren Nachtseiten widerzuspiegeln, ernst nehmen“,⁹¹ was seiner Ansicht nach dazu führt, dass die Kunst bei Schopenhauer „aus systematischen

⁸⁷ Die in dem Abschnitt verwendete Terminologie entnehme ich den Überlegungen Norbert Groebens, vgl.: Ders.: *Empirische Literaturwissenschaft*. In: Dietrich Harth, Peter Gebhardt (Hrsg.): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1982, S. 266–297, hier S. 268.

⁸⁸ Vgl.: Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, übers. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur, S. 26.

⁸⁹ Vgl.: Werner Jung: *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1987, S. 250.

⁹⁰ Vgl.: Ebd.

⁹¹ Ebd., S. 312.

Gründen als Propädeutik zu einer pessimistischen Ethik⁹² und bei Nietzsche zu einem „erkenntnis- und damit insgesamt vernunftkritische[n] Medium“⁹³ wird. Ganz ähnlich sieht es bei Kehlmann aus, der das Schreiben – verstanden als künstlerische Tätigkeit – als ein erkenntnis- bzw. vernunftkritisches Instrument im Dienste einer eher pessimistischen Weltauffassung oder sogar negativen Theologie nutzt. Wenn man schon über die «Ästhetik der Negativität» oder «negative Theologie» spricht, kann man Theodor Adorno und seine *Negative Dialektik* nicht stillschweigend übergehen. Auf Adorno kommt Kehlmann zum Beispiel in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen *Kommt, Geister* zu sprechen.⁹⁴ Für diese Untersuchung wird relevant, was Adorno in der *Negativen Dialektik* erläutert: „Philosophisch denken ist so viel wie in Modellen denken; negative Dialektik ein Ensemble von Modellanalysen.“⁹⁵ Das philosophische «Denken in Modellen» scheint auch Kehlmann selbst verwandt zu sein, wenn er in *Diesen sehr ernststen Scherzen* vom dichterischen «Denken in Bildern» schreibt:

Prosa hat mit Sätzen zu tun, erzählende Prosa aber immer auch mit Bildern. Ein ganz und gar bildloses Erzählen, das wäre selbst als radikales Experiment gar nicht vorstellbar. Es geht also darum, diese Bilder zu sehen. [...] [W]enn der Autor eine Szene sieht, dann sieht sie auch der Leser. Paradox, aber wahr. Wäre ich pathetisch aufgelegt, würde ich nicht zögern, das einen magischen Akt zu nennen.⁹⁶

Wenn man die Orientierung an Bildern als ein Modell der schriftstellerischen Tätigkeit betrachtet, dann lässt sich durchaus sagen, dass Kehlmann ein komplettes literaturästhetisches Konzept entwickelt, das sich im Universum seiner Texte äußert. Da seine Erzählweise eine bildhafte ist, wird es in der vorliegenden Arbeit auf das untersuchte Material mit einer dem Film verwandten Technik eingegangen: an manchen Stellen mit einer detaillierten Analyse der Close-ups, an anderen mit totalem Blick der Long Shots. Die negative Ästhetik situiert Peter V. Zima „zwischen Begriffslosigkeit und Wahrheitsgehalt, (...) Kants Agnostizismus und Hegels Logozentrismus“⁹⁷ bzw. „Kants erkenntnistheoretischer Skepsis und Hegels noetischem Absolutheitsanspruch“⁹⁸. Es scheint, als wäre die dargestellte Welt der Literatur Kehlmanns im selben Feld zu platzieren: Seine Protagonisten kämpfen gegen ihr Schicksal in einer – aus ihrer Sicht – jeglicher Bedeutung beraubten, inhaltslosen Welt, und versuchen in dieser, die Anzeichen einer universellen, metaphysischen Wahrheit zu erkennen, die ihren Leben Sinn

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Illyrien*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, Reinbek bei Hamburg 2015, S. 9–41, hier S. 21–22.

⁹⁵ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, zit. nach: 3. Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, S. 155.

⁹⁶ Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernststen Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 133–134.

⁹⁷ Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, S. 156.

⁹⁸ Ebd., S. 367.

verleihen könnte. Im Zentrum dieser Untersuchung steht daher der ästhetische Ansatz in der Literaturwissenschaft, der auf die literarische Ästhetik Peter V. Zimas gründet und teilweise auf die Ästhetik des Todes bzw. der letzten Dinge von Christain L. Hart Nibbrig zurückgreift. Nach Peter V. Zima handelt es sich bei der literarischen Ästhetik nicht darum, „die zerfallene philosophische Ästhetik als umfassende Theorie der schönen Künste zu restaurieren, sondern darum, die wichtigsten Probleme der Literaturwissenschaft im ästhetischen und philosophischen Kontext zu erklären.“⁹⁹ Wenn Zima zu Adorno und Vischer bemerkt, dass zwischen den beiden eine «junghegelianische Verwandtschaft» bestehe, die darin liege, dass sie jenseits von Hegels System die Natur, den Zufall, den Traum und die Ambiguität der Kunstwerke entdeckt haben¹⁰⁰, dann muss man als Daniel Kehlmanns Leser daran denken, dass Kehlmann in dem Sinne als ein Junghegelianer zu verstehen wäre, dass er Natur, Zufall und Traum zu zentralen Themen seiner literarischen Texte macht, die wohlgerne von einer narrativen Ambiguität leben. Stefan Tetzlaff schreibt, dass das realistische Erzählen bei Daniel Kehlmann grundlegend auf den Zufall angewiesen sei¹⁰¹ und erläutert dazu Folgendes:

Der Zufall aber ist nicht der Feind des Realismus. Der Gegensatz zum Realismus sind Parabel und Allegorie, vollständig aufgehende Sinnnetze und syllogistische Narrative, deren Rest Null und deren Moral eine lebensweise Einfachheit ist. Realismus scheint bei Kehlmann auf dem Drahtseil des Zufalls zu balancieren, zumindest solange dieses vorhanden ist.¹⁰²

«Das Balancieren» des Realismus «auf dem Drahtseil des Zufalls» dient somit Kehlmann dazu, der Einfachheit, Wortwörtlichkeit und Eindeutigkeit des Erzählten zu entfliehen. Im Laufe seiner Ausführungen kommt Zima zu einer Konklusion, die sich an dieser Stelle in voller Länge zu zitieren lohnt:

1. Es ist sinnvoll aufzunehmen, daß literarische Texte sprachliche (phonetische, syntaktische, semantische und narrative) Strukturen aufweisen. 2. Es ist jedoch nicht immer einfach, diese Strukturen von metasprachlich (theoretisch) bedingten Interpretationen und Werturteilen zu unterscheiden, die an der (Re-)Konstruktion des Objekttextes maßgeblich beteiligt sind. 3. Nicht alle Vieldeutigkeiten des literarischen Textes können aufgelöst werden: An entscheidenden Stellen bleiben zwei oder mehrere Auslegungen möglich. 4. Eine textimmanente (strukturelle, phänomenologische oder andere) Analyse reicht nicht aus, um die Komplexität des Textes zu erfassen: Es scheint notwendig, dem Rezeptionsprozeß Rechnung zu tragen und – würde ich hinzufügen – die Argumente und Ergebnisse der verschiedenen theoretischen Analysen aufeinander zu beziehen.¹⁰³

⁹⁹ Ebd., S. 2.

¹⁰⁰ Vgl.: Ebd., S. 157.

¹⁰¹ Vgl.: Stefan Tetzlaff: *Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns*. In: „Textpraxis. Digitales Journal für Philologie“, Nr. 4(1)/2012, www.uni-muenster.de/Textpraxis/stefan-tetzlaff-messen-gegen-die-angst-und-berechnung-des-zufalls-grundgedanken-der-poetik-daniel-kehlmanns (14.11.2016), S. 1–10, hier S. 2.

¹⁰² Ebd., S. 6.

¹⁰³ Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, S. 375.

Diese Schlussfolgerung scheint in vielfacher Hinsicht relevant. Wenn Zima betont, dass die phonetischen, syntaktischen, semantischen und narrativen Strukturen des Textes einerseits klar definierbar, andererseits vieldeutig sind, und in dem Sinne „im Laufe des Rezeptionsprozesses von konkurrierenden Metasprachen immer von neuem interpretiert werden“¹⁰⁴ – an der Stelle gibt er übrigens Roland Barthes, Umberto Eco und Hans Robert Jauss Recht, die für die Offenheit und Interpretierbarkeit des Textes plädieren¹⁰⁵ – dann muss man hervorheben, dass die fantastische Literatur ausgerechnet auf der hier angesprochenen **Ambiguität und Offenheit** des literarischen Textes gründet und an den entscheidenden Stellen buchstäblich zwei oder sogar mehrere Auslegungen zulässt. Diese miteinander konkurrierenden, aber sich einander nicht ausschließenden Auslegungen sind von metasprachlich bedingten Interpretationen und Werturteilen nicht immer, oder hauptsächlich nicht, zu unterscheiden. Es ist daher kein Zufall, dass die Texte der fantastischen Literatur – darunter die postmodernen Texte Daniel Kehlmanns, die laut Joachim Rickes und Heribert Tommek ohnehin doppelt kodiert sind¹⁰⁶ – sich oft auf einer Metaebene spielen: Damit brauchen sie nun die Tür für eine Metasprache, manchmal auch Intertextualität, offen zu lassen, die eine eindeutige Auslegung bzw. einfache Interpretation des Textes unmöglich macht. Bei Kehlmann treffen die Uneindeutigkeit der fantastischen Literatur und die der Postmoderne aufeinander,¹⁰⁷ was den Endeffekt der Unsicherheit des Lesers – und nicht zuletzt auch der Figuren – verstärkt. Wenn die Komplexität des Textes erfordert, dass die Argumente und Ergebnisse der verschiedenen theoretischen Analysen aufeinander bezogen werden, dann erfordert sie nichts anderes als eine literaturästhetische Vorgehensweise, die eben darin besteht, die Ergebnisse verschiedener Disziplinen und ihre gegenseitige Wirkung aufeinander zu beziehen.

¹⁰⁴ Ebd., S. 374.

¹⁰⁵ Vgl.: Ebd.

¹⁰⁶ Heribert Tommek situiert die Literatur Daniel Kehlmanns „zwischen einzigartiger «Genieästhetik» und allgemeiner Zugänglichkeit“, siehe: Heribert Tommek: *Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Querschnitt des Jahres 1995*. In: Heribert Tommek, Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hrsg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, Berlin 2015, S. 8–25, hier S. 9; Joachim Rickes bemerkt wiederum Folgendes: „«Doppelte Optik» meint auch in der Literatur die Strukturierung auf zwei Ebenen. Dabei ist die eine eingängig, unterhaltsam und für jeden Leser rezipierbar. Die andere Ebene ist verschlüsselt, literarisch anspruchsvoll und insofern nur für Kenner ersichtlich. Hier wird mit knappen, mitunter minimalen Anspielungen gearbeitet, die z. B. auf unterliegende literarische, philosophische, mythologische oder religiöse Bezüge verweisen. Diese zweite Ebene stellt stets eine interpretatorische Herausforderung dar“, siehe: Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ›Teufels‹ bei Daniel Kehlmann*. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«, S. 49–50.

¹⁰⁷ Zu Zweideutigkeit und Unsicherheit als Prinzipien der Postmoderne siehe: Müge Arslan, Ulfet Dag: *Postmodern Reflections in the Work “Ruhm” by Daniel Kehlmann*. In: „Academic Journal of Interdisciplinary Studies“, Nr. 8(2)/2013, S. 326–332, hier S. 326.

«Einen Augenblick lang fühlte er, wie es wäre, wenn es ihn nicht gäbe.»

1. Die Abwesenheit¹⁰⁸

Das Werk Daniel Kehlmanns ist von Anfang an von der existenziellen Reflexion geprägt: Da ich da bin, kann ich auch nicht da sein. Der zum ersten Mal 1998 bei Deuticke Verlag publizierte Erzählband *Unter der Sonne* umfasst eigentlich seine ersten literarischen Texte,¹⁰⁹ darunter die Erzählungen *Bankraub*, *Töten*, Titelerzählung *Unter der Sonne*, dann *Auflösung*, *Pyr* und *Schnee*. Den Neuauflagen sind zwei weitere Texte – *Kritik* und *Fastenzeit* – beigelegt worden.¹¹⁰ Der Erzähler der meisten Geschichten spricht in der erlebten Rede – mit Ausnahme von der Erzählung *Pyr*, die in der Ichform erzählt wird. In den Zuständen innerer Zerrissenheit der Figuren, in ihrem Gefühl der Verlorenheit, ihren Identitätskonflikten und Zweifeln, lauten Manien, Neurosen, psychischen Störungen und zaghafte Versuche, dem Alltag zu entfliehen bzw. neue Identitäten aufzubauen, lassen sich einerseits die Einflüsse der Weltliteratur, andererseits typische Themen der österreichischen Literatur erkennen¹¹¹ – darunter Motive, die später im ganzen Werk Kehlmanns vorkommen. Wenn der Schriftsteller zu Simplicius bei Grimmelshausen bemerkt, dass ausgerechnet seine Angst und Verlassenheit ihn zum Menschen machten,¹¹² dann trifft das auch auf die Figuren seiner Erzählungen zu. Mit der Anwesenheit als einem Bewusstseinszustand hat sich schon in Kehlmanns Erstlingsroman *Beerholms Vorstellung* der Illusionist Arthur Beerholm gründlich auseinandergesetzt, der sich nicht einmal davor zurückschrecken ließ, die These vom Tod des Autors in seinen Memoiren selbst aufs Tapet zu bringen, indem er den eigenen Tod geschildert hat, bevor es zu diesem eigentlich bzw. überhaupt gekommen ist. Da Kehlmann in seinem Werk eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Konzept des Todes des Autors zu unternehmen scheint, kommt es jetzt plausibel vor,

¹⁰⁸ Das Kapitel enthält einige Gedanken, die der unveröffentlichten Magisterarbeit von der Verfasserin dieser Dissertation unter dem Titel *Medien und Kommunikation im Werk Daniel Kehlmanns bis 2009* zu entnehmen sind.

¹⁰⁹ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 9 sowie Jan Standke: *Kehlmanns Zauberlehrling. „Beerholms Vorstellung“ im Literaturunterricht*. In: Ders.: *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 105–141, hier S. 105–107.

¹¹⁰ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 14–15.

¹¹¹ Vgl.: Dana Pfeiferová: *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*, Wien 2007, S. 12–16. Auf typische Themen der österreichischen Literatur wird in dieser Arbeit im Kapitel über die Heterotopie eingegangen.

¹¹² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 101.

Roland Barthes‘ und Michel Foucaults Überlegungen zum Verschwinden und Tod des Autors in ihren Essays *Der Tod des Autors* und *Was ist ein Autor?* näherzukommen, die – wie sich zeigen wird – selbst für die räumlichen Gegebenheiten betreffend die Stellung des Autors im Text nicht ohne Bedeutung sind.

1.1. Wo ist der Autor?

Bevor man auf die Stellung des Autors im Text zu sprechen kommt, muss man zunächst kurz klären und zusammenfassen, was Literaturwissenschaftler von Barthes und Foucault und ihrem Konzept des Todes des Autors gelernt haben. Für Barthes besteht die Rolle des Autors darin, in der Kultur verschiedene Diskurse miteinander zu kombinieren. Barthes ist der Ansicht, dass die Sprache durch den Autor selbst spricht und dass dieser in dem Sinne tot ist, dass er in diesem Prozess gar keine schöpferische Rolle mehr spielt, da er keine sinnstiftende Instanz ist. Gleichzeitig erkennt Barthes aber die kreative Rolle des Lesers bei der Textinterpretation an, da der Text, nachdem er einst veröffentlicht worden ist, sein eigenes Leben zu leben beginnt und sich so der Kontrolle des Autors entzieht. Wolf Schmid erläutert übrigens in seinen *Elementen der Narratologie*, dass ein ähnliches Verständnis und somit einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der Idee vom Tod des Autors Julia Kristeva mit ihrem Begriff der Intertextualität leistet.¹¹³ Für Foucault, der unter anderen auf den Gebieten der Ideengeschichte und der wissentheoretischen Diskursanalyse tätig war, ist das Konzept des Autors bzw. der Autorschaft als eine Erfindung der Neuzeit zu verstehen, welche zur Aufgabe hat, den Umgang mit der Literatur zu regeln. Bei Foucault ist der Autor tot, da er zu einer Instanz auf dem Literaturmarkt wird und in der Diskursanalyse als ein Begriff zur Markierung großer diskursiver Einheiten dient. Die Theorien von Barthes und Foucault haben dazu geführt, dass die Literaturwissenschaft auf den Anspruch verzichtet hat, Texte im Zusammenhang mit Biografien ihrer Autoren zu deuten, was in vielen Fällen die Einschränkung auf eine stark psychologisierende Lesart bedeutete. Für diese Untersuchung werden vor allem Ortlosigkeit des Autors und Leerstellen des Textes besonders relevant, denen sowohl Barthes als auch Foucault eine geringere Aufmerksamkeit als dem Tod des Autors selbst widmen. In seinem berühmten Aufsatz *Der Tod des Autors* (1968) schreibt Barthes:

¹¹³ Vgl.: Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, Berlin u. Boston 2014, hier S. 53.

Heute wissen wir, daß ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ›Botschaft‹ des AUTOR-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [«écritures»], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.¹¹⁴

Schon die Feststellung von Barthes, dass der Text ein Gewebe sei, rückt in den Vordergrund einen wichtigen Bestandteil der in Kehlmanns Texten dargestellten Welt, die nämlich an sich als ein wirres und lückenhaftes Geflecht bezeichnet wird, was Markus Gasser mit den Worten zusammenfasst:

Wie Nabokovs *Invitation à un voyage*, wie Beerholm, David Mahler und Julian im *Fernsten Ort* ahnt auch Gauß, erfunden zu sein und daß ihr Erfinder am Ende des Romans nun »genug [hat] von uns«, und begehrt auf gegen seinen sonderbar frivol schweigenden Schöpfer und dessen verschlammte Welt, die »sich so enttäuschend ausnimmt, sobald man erkennt, wie dünn ihr Gewebe war, wie grob gestrickt die Illusion, wie laienhaft vernäht ihre Rückseite.«¹¹⁵

In Kehlmanns Debütroman schildert der Illusionist Arthur Beerholm seine Kindheit als ein Schlüsselerlebnis mit den Worten: „Die Welt um ein Kind ist noch nicht ganz festgefügt, an den Rändern fasert sie aus, es gibt noch Löcher darin und undichte Stellen und kleine Irrtümer im Gewebe.“¹¹⁶ So wird bei Daniel Kehlmann «das Gewebe» zum gemeinsamen Nenner sowohl für den Text als auch die im Text dargestellte Wirklichkeit: Die beiden werden durch eine in mehrfacher Hinsicht inkonsistente Narration verbunden. Selbst die Analogie zwischen dem Kind und dem Dichter, zu dem Beerholm mit seinen Memoiren wird, darf in Hinsicht auf die von den beiden repräsentierte Kunst der Illusion nicht verschwiegen werden. Sigmund Freud führt dazu in seiner Schrift *Der Dichter und das Phantasieren* Folgendes aus:

Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft oder, richtiger gesagt, die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt. Es wäre dann unrecht zu meinen, es nähme diese Welt nicht ernst; im Gegenteil, es nimmt sein Spiel sehr ernst, es verwendet große Affektbeträge darauf. Der Gegensatz zu Spiel ist nicht Ernst, sondern – Wirklichkeit.¹¹⁷

Dass der Gegensatz zum Spiel «Wirklichkeit» heißt, ist in allen Texten Daniel Kehlmanns erkennbar – dies wird sich in dieser Untersuchung noch mehrmals zeigen. Nun aber zurück zu den räumlichen Gegebenheiten des Textes: Bemerkenswert erscheint, dass Barthes das Verständnis des Textes als eines «Raumes» bietet. Zu einem «räumlichen» Begriff der «Stätten der Kultur» kann bemerkt werden, dass Daniel Kehlmann in seinen Texten immer dort am

¹¹⁴ Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, übers. von Matías Martínez. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 104–110, hier S. 108.

¹¹⁵ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 105. Für die Zitate aus *Der Vermessung der Welt* vergleiche: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*. Reinbek bei Hamburg 2010, S. 59 und 292.

¹¹⁶ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 19.

¹¹⁷ Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 169–179, hier S. 171.

stärksten dagewesen zu sein glaubt, wo die Kritiker und Germanisten ihn nicht vermutet haben.¹¹⁸ Es geht also nicht um die Privatangelegenheiten des Autors oder darum, dass er aus seinem Privatleben erzählen sollte, sondern vielmehr darum, dass der Autor seine Figuren dasselbe – zum Beispiel wissenschaftliche – Interesse teilen lässt, welches er selber zeigt, oder sie gar auf einer anderen Fiktionalitätsebene des Textes sich weitere Figuren ausdenken lässt, welche die ihn interessierenden Fragen stellen.¹¹⁹ Die Fragen oder auch Themen an sich gehören natürlich nicht dem Autor: „Das eigene Leben, von dem man beim Schreiben wirklich berichtet, durch das man von sich erzählt und sich sichtbar macht, liegt in den sinnlichen Details, in den vielen kleinen Dingen, nicht in den großen thematischen Konstellationen“,¹²⁰ wie Kehlmann erläutert.

Wenn die Mortifikation des Autors sich schon zuträgt, muss der Tatort – und dieser liegt doch in einem Raum – untersucht werden, was Beerholm nicht außer Acht lässt¹²¹ und Michel Foucault in seinem Aufsatz *Was ist ein Autor?* (1969) postuliert:

Was man tun müßte, wäre, den durch das Verschwinden des Autors freigewordenen Raum ausfindig zu machen, der Verteilung der Lücken und Risse nachzugehen und die freien Stellen und Funktionen, die dieses Verschwinden sichtbar macht, auszukundschaften.¹²²

In Kehlmanns Texten dominiert bemerkenswert keine feste Vorstellung vom Raum, sondern eher, wie Simone Costagli in Bezug auf *Die Vermessung der Welt* schreibt, „die moderne Widerlegung der rationalen, aufklärerischen Anschauung des Raums“.¹²³ Der **narrative Zwischenraum**, welcher in Daniel Kehlmanns Werk in der Regel als ein **Transit- bzw. Übergangsraum** funktioniert, fungiert als eine mögliche Realisierung des «vieldimensionalen Raumes» des Textes. Da der Tod des Autors – wie jeder andere Tod – nicht unbemerkt bleiben kann, wird im Text eine **Leerstelle** geöffnet, welche die **Abwesenheit des Autors** markiert, wie etwa die Ortlosigkeit oder auch Ortsungebundenheit. In seiner aufschlussreichen Arbeit *Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited* [originelle Schreibung des Autors – M.M.] beleuchtet Giaco Schiesser einige wichtige Aspekte, die bei der Auseinandersetzung mit der von Barthes verkündeten und von Foucault weiterentwickelten

¹¹⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Der empathische und der ortsverteilte Autor*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 88–100, hier S. 91.

¹¹⁹ Vgl.: Heinrich Detering, zit nach: Daniel Kehlmann: *Boltzmanns Gehirne*, a.a.O., S. 9–17, hier S. 17.

¹²⁰ Daniel Kehlmann: *Der empathische und der ortsverteilte Autor*, a.a.O., S. 88–100, hier S. 92.

¹²¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 244–249.

¹²² Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, S. 233–247, hier S. 236.

¹²³ Simone Costagli: *Ein postmoderner historischer Roman. Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt *Uwe Timm*, Jg. 11/2012, S. 261–277, hier S. 271–272.

These vom Tod des Autors meist vergessen werden, wie beispielsweise den Umstand, dass Barthes 1971 in *Sade, Fourier, Loyola* von einer „Lust am Text“¹²⁴ und einer „freundschaftlichen Wiederkehr des Autors“¹²⁵ spricht – der aber „keine Einheit [ist]: er ist für uns ganz einfach eine Vielzahl von <Reizen>, der Ort einiger zerbrechlicher Details“¹²⁶ – und 1973 in *Die Lust am Text* bemerkt, dass der Autor als Institution tot und als juristische, leidenschaftliche, biographische Person verschwunden sei; dazu sei der Autor ein Enteigneter, der gegenüber seinem Werk nicht mehr die gewaltigen Vaterrechte ausübe und jemand, den er, Barthes, als Leser begehre.¹²⁷ Auffällig erscheint nicht nur, dass Barthes in seinen späteren Ausführungen – wie die obigen Zitate es belegen – den Autor nicht mehr tot findet, sondern vielmehr dass er – ähnlich wie Foucault – von einem «Ort einiger zerbrechlicher Details» schreibt, die er aber – im Gegensatz zu Foucault – nicht als Folge des Verschwindens des Autors sieht, sondern mit dem Autor selbst gleichsetzt. Wenn der Text ein «Raum» ist, dann lässt sich der Autor als ein «Ort» in diesem Raum erkennen. Jeder Autor kann mit Beerholm sagen: „Der Tod umrahmt mein Leben, aber er berührt es nicht, er greift nicht hinein.“¹²⁸ Der Tod umrahmt jene Leerstelle, an welcher der Autor noch seine Souveränität im Text bewahrt und signalisiert gleichzeitig diese, an der er seine Souveränität freiwillig aufgibt, so wie Kehlmann es in einem Interview zusammenfasst:

Im Grunde ist das wie bei einem Schauspieler, der auf eine Bühne geht und in einer Rolle improvisiert. Man kann nicht sagen, das bin ich überhaupt nicht, weil es natürlich ich bin, der da steht und improvisiert. Aber zugleich besteht die Aufgabe darin, dazustehen und in der Identität eines anderen zu improvisieren, nicht in der eigenen.¹²⁹

Heinrich Detering äußert die Meinung, dass es erfreulich schwer falle, Daniel Kehlmann in einer einzelnen Figur seiner Texte zu lokalisieren, worauf Kehlmann gesteht, dass ihm genau dies beim Schreiben wichtig sei.¹³⁰ Deterings Begründung: „... weil du immer ortsverteilt bist“,¹³¹ quittiert Kehlmann wiederum mit der Feststellung: „Das ist mir *sehr* wichtig.“¹³² Die kleine Unstimmigkeit zwischen Barthes und Foucault bezüglich der Abwesenheit der

¹²⁴ Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Zit. nach: Giaco Schiesser: *Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited*. In: Website der Zürcher Hochschule der Künste, <http://blog.zhdk.ch/giacoschiesser/files/2010/12/Autorschaft.pdf> (16.03.2015), S. 20–33, hier S. 24.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Vgl.: Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Zit. nach: Giaco Schiesser: *Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited*. S. 20–33, hier S. 24.

¹²⁸ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 249.

¹²⁹ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Thomas David: *Unser Selbst ist immer gespalten*. In: „Du – das Kulturmagazin“, Schwerpunkt *Wer willst du sein? Identität zerlegen*, Jg. 03/2009, Heft 794, S. 28–32, hier S. 32.

¹³⁰ Vgl.: Heinrich Detering, zit. nach Daniel Kehlmann sowie Daniel Kehlmann selbst: *Der empathische und der ortsverteilte Autor*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 88–100, hier S. 92.

¹³¹ Ebd., S. 93.

¹³² Daniel Kehlmann: *Der empathische und der ortsverteilte Autor*, a.a.O., S. 88–100, hier S. 93.

Autorinstanz im Text kann man produktiv nutzen, denn sie macht die Unterscheidung zwischen dem «Tod des Autors» und dem «Verschwinden des Autors» plausibel, die Schiesser ebenfalls zu markieren scheint, wenn er in Bezug auf Foucault konstatiert: „Es reicht nicht aus, vom Verschwinden oder Tod des Autors zu reden“.¹³³ Angesichts dessen, dass es verfehlt wäre, zu behaupten, dass der Autor dort stirbt bzw. getötet wird, wo er nur zurücktritt, muss präzisiert werden, dass der Autor «aus unzähligen Stätten der Kultur» zitierend einen «Raum» bzw. Text erschafft, um darin dann freiwillig – um des Textes willen – zu verschwinden. Die Frage des freiwilligen Verschwindens des Autors scheint Foucault selbst relevant, wenn er anführt:

Im Schreiben geht es nicht um die Bekundung oder um die Lobpreisung des Schreibens als Geste, es handelt sich nicht darum, einen Stoff im Sprechen festzumachen; in Frage steht die Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt immer wieder verschwindet. [...] Dieses Thema: Erzählen und Schreiben, um den Tod abzuwenden, hat in unserer Kultur eine Metamorphose erfahren; das Schreiben ist heute an das Opfer gebunden, selbst an das Opfer des Lebens; an das freiwillige Auslöschen, das in den Büchern nicht dargestellt werden soll, da es im Leben des Schriftstellers selbst sich vollzieht.¹³⁴

Was hierbei augenscheinlich wird, ist: Foucault ergänzt Barthes‘ These vom «Tod des Autors» um dessen «freiwilliges Auslöschen», welches als eine Art Mortifikation verstanden wird, da der Autor – wie Foucault es verdeutlicht – in die Rolle des Toten «freiwillig» tritt und sich wie Beerholm hinter den Vorhang – sei es Bühnenvorhang, sei der Vorhang des Himmels, sei einfach die Grenze zwischen Autor und Leser – stellt.

Aber da ist noch etwas anderes: die Beziehung des Schreibens zum Tod äußert sich auch in der Verwischung der individuellen Züge des schreibenden Subjekts. Mit Hilfe all der Hindernisse, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem errichtet, was er schreibt, lenkt er alle Zeichen von seiner eigenen Individualität ab; das Kennzeichen des Schriftstellers ist nur noch die Einmaligkeit seiner Abwesenheit; er muss die Rolle des Toten im Schreib-Spiel übernehmen.¹³⁵

Solange der Tod des Autors als eine diskursive Praxis der Interpretation verstanden wird, die eine Einstellung der äußeren – historischen, biographischen, politischen oder ideologischen – Kontexte in Bezug auf den Autor fordert, muss vergessen werden, dass der Autor selbst der erste ist, der die Mortifikation seines Ich im Text verübt und die **Ortlosigkeit** wählt, um dies zu vertuschen, was übrigens keinesfalls der Auffassung widerspricht, er sei selbst ein Ort des Textes. Ein Zitat aus Kehlmanns Gespräch mit Heinrich Detering mag dies belegen:

[Heinrich Detering:] Nehmen wir nun den immer wieder umschriebenen Eindruck des Unnahbaren, des Unzugänglichen, eines Autors-Ichs, das hinter den Texten von Daniel Kehlmann als ein fremdes Wesen verschwindet und allenfalls als ein allwissender Regisseur greifbar wird, der immer überlegen ist. Warum ist das so?

¹³³ Giaco Schiesser: *Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited*, S. 20–33, hier S. 26.

¹³⁴ Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, S. 233–247, hier S. 234–235.

¹³⁵ Ebd., S. 235.

[Daniel Kehlmann:] Weil ich das gut finde. Das ist schon etwas, was ich will. Nicht, um mich wichtig zu machen, sondern weil ich finde, dass es interessant ist, wenn ein Text eine unklare Autorinstanz hat.¹³⁶

Aus dem Grund, dass literarische Texte auch unklare Autorinstanzen haben können, wird es in der Literaturwissenschaft – insbesondere in der Narratologie – zwischen Erzähler und empirischem Autor unterschieden. Was es für diese Untersuchung heißt? Wenn man eine konstruktivistische Perspektive einnimmt, muss man sagen, dass die durch den Autor sprechende – oder besser ausgedrückt: schreibende – Kultur es nicht verlangt, dass dieser seine Identität aufgibt, denn die Identität ist immer ein Bestandteil der Kultur selbst – dazu einer, zu dem man sich (literarisch) äußern kann, um die Sprache sprechen zu lassen. Dass die Sprache selbst nicht bloß ein Medium der Kommunikation, sondern vielmehr ihr Ziel ist, wird übrigens im Sinne der konstruktivistischen Weltanschauung in Kehlmanns Theaterstück *Heilig Abend* deutlich gemacht, dessen Protagonist Thomas offenlegt, dass man bei einem Verhör nicht die Gerechtigkeit brauche, sondern eine Geschichte.¹³⁷ Daher können außerliterarische Faktoren bei der Textanalyse mitberücksichtigt werden, solange sie textimmanent gesehen für die Interpretation des Textes ihre Relevanz weiterhin behalten.

Um einen weiteren Aspekt der Todes-Problematik sehen zu können, braucht man sich zu vergegenwärtigen, dass Foucault von der «Verwischung der individuellen Züge des schreibenden Subjekts» und dessen Übernahme der «Rolle des Toten im Schreib-Spiel» in Hinblick auf Flaubert, Proust und Kafka spricht und das «Schreiben, um den Tod abzuwenden» im Kontext der *Tausendundeinen Nacht* erörtert. Während Foucault in den Erzählungen Scheherazades „die verbissene Kehrseite des Mords, [...] die nächtelange Bemühung, den Tod aus dem Bezirk des Lebens fernzuhalten“¹³⁸ entdeckt, verweist Markus Gasser in seiner Monografie *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis* genau auf das Gegenteil:

Zu den Verhaltens- und Spielregeln der Literatur gehört es nämlich, daß Schriftsteller Verschwörer und Mordskerle sein müssen – und wie Peter Handke beklagte, ‚seltsam enthusiastische‘ noch dazu –, damit ein Plot zustande kommt und es überhaupt etwas im Wortsinn Spannendes zu erzählen gibt.¹³⁹

Die Frage, woraus dieser gravierende Unterschied in der Erfassung der Rolle des Autors und dessen Umgangs mit dem Tod des Autors resultiert, gewinnt an Bedeutung, wenn man bedenkt, dass *Tausendundeine Nacht* ein Beispiel der kollektiven Autorschaft darstellt, während Gasser

¹³⁶ Daniel Kehlmann: *Der empathische und der ortsverteilte Autor*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 88–100, hier S. 89.

¹³⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Heilig Abend*. In: Ders.: *Vier Stücke*, Hamburg 2019, S. 145–194, hier S. 174.

¹³⁸ Daniel Kehlmann: *Der empathische und der ortsverteilte Autor*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 88–100, hier S. 89.

¹³⁹ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 110.

und der von ihm miteinbezogene Handke wiederum einzelne, individuelle und mit Namen bekannte Schriftsteller vor Augen haben. So gesehen lässt es sich vermuten, dass der Typ der Autorschaft sich als entscheidend für die «Beziehung des Schreibens zum Tod» zeigt. Bei der individuellen Autorschaft, wo der Tod des Autors – der als Schreiber nur dazu da ist, um die Zitate aus der Kultur neu zu komponieren – eine Person betrifft, ist der Autor dazu gezwungen, seine Persönlichkeit aufzugeben, aus dem Text – oder genauer gesagt: im Text – zu verschwinden und sich mit der Rolle des Toten abzufinden. Eine praktische Realisierung dieses Verfahrens stellt Kehlmanns nach literarischen Vorstellungen von William Shakespeare und Ingeborg Bachmann arrangiertes Illyrien dar, das in seinen Texten nicht mehr bloß eine magische Landschaft ist – wie jenes «Ultima Thule», an dem er Julian in der Novelle *Der fernste Ort* verschwinden lässt – sondern vielmehr ein Bestandteil der „Phantasiegeographie der Dichtung, ein paralleler Kosmos aus Traum und Worten, ein idealer Süden der Erfindung“¹⁴⁰, an dem der Autor selbst verschwinden kann. In Anlehnung an Martin Amis hebt Kehlmann hervor: „Wenn man von Romanen rede, sollte man das Wort »über« vermeiden. Ein Roman sei nie *über* etwas, sagt Amis, sondern er sei, er spreche *in* etwas [...]“¹⁴¹ So gesehen, betont Kehlmann, schreibe er in *Tyll* nicht «über» den dreißigjährigen Krieg, sondern «im» dreißigjährigen Krieg.¹⁴² In seinem Theaterstück *Die Reise der Verlorenen*, verfasst nach einer wahren Begebenheit, heißt es wiederum: „Wir schreiben das Jahr 1939.“¹⁴³ Der verschwundene Autor zieht die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf sich, sondern auf die Geschehnisse, die er scheinbar von sich unbeeinflusst treten lässt, bis man entdeckt, dass er schon wieder – manchmal erst nach hunderten Seiten – in sie eingreift oder plötzlich im Text eine Figur auftauchen lässt, die in die Handlung gar nicht passt, aber den Leser daran erinnert, dass hinter der Handlung jemand steht, der all die Fäden in der Hand hält. Mit Kehlmanns Worten: „Weil der Erzähler in letzter Konsequenz natürlich ich bin.“¹⁴⁴ Und wenn die Ereignisse paradox werden, zwiespältig oder mehrdeutig, da blickt der Leser zum Autor herüber, manchmal ganz wörtlich den Blick vom Text abwendend, denn da ist der Autor schon wieder im Spiel. Es soll nicht vergessen werden: Der Autor zitiert zwar aus den «unzähligen Stätten der Kultur» und macht somit dem Aberglauben ein Ende, dass er allein seine Bücher schreibe, denn es schreiben

¹⁴⁰ Daniel Kehlmann: *Illyrien*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 9–41, hier S. 24. An die zitierte Stelle wird es ausführlicher noch einmal im Kapitel über die Form der Heterotopie eingegangen.

¹⁴¹ Daniel Kehlmann: *Schreiben im Krieg*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 49–58, hier S. 49.

¹⁴² Vgl.: Ebd.

¹⁴³ Daniel Kehlmann: *Die Reise der Verlorenen*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 195–285, hier S. 199.

¹⁴⁴ Daniel Kehlmann: *Boltzmanns Gehirn*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 9–17, hier S. 17.

so viele an seinen Büchern mit, so viele an dem mit, der er sei, dass das Widerklingen der vielen Echos auch nicht mehr schade.¹⁴⁵ Wenn wir von einem Autor sprechen, sollen wir daher nicht vergessen, dass es nur eine Voraussetzung sei, dass es sich immer um dieselbe Person handle.¹⁴⁶ Der Autor ist aber ein Garant der Textkohärenz und als solcher ist er immer da: „Denn die Welt der Erzählung ist ja per definitionem determiniert – weil jemand sie erfunden und arrangiert hat.“¹⁴⁷ Die vorangehenden Überlegungen lassen sich von der These tragen, dass die Idee des Spiels mit der Autorschaft bei Daniel Kehlmann im großen Maße von seiner bewussten Auseinandersetzung mit dem Konzept des Todes des Autors stammt und dass die – wie sich später im Laufe dieser Untersuchung zeigen wird – Heterotopie als eine literaturästhetische Form des Nicht-Daseins in Bezug auf die Figuren des Textes ihren Ursprung schon in einer heterotopischen Lage des Autors im Text hat.

Die Möglichkeit, «aus unzähligen Stätten der Kultur» zu zitieren, nutzt Daniel Kehlmann z. B., wenn er im Essay *Ironie und Strenge* auf die Stellung des Gott-Autors bei James Joyce verweist oder eigene Schriftsteller-Protagonisten, wie etwa Leo Richter in *Ruhm* oder Arthur Beerholm in *Beerhoms Vorstellung*, in die Position eines «Gott-Autors» treten lässt. Auffällig erscheint dabei, dass es sich ausgerechnet um das Bild des Autors als Gott und nicht um ein anderes Autorenbild handelt, obwohl die intertextuellen Bezüge eine theologische, im Sinne von Barthes auf «einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn» orientierte Auslegung des Textes unmöglich machen, weil sie mehrere Texte und mehrere Bedeutungen aufeinandertreffen lassen. In *Ruhm* verschwindet zwar Daniel Kehlmann als Autor aus dem Text, er schickt aber die Figur des Schriftstellers Leo Richter hinein – den er übrigens den Namen «Leo» zu Ehren von Leo Perutz tragen lässt,¹⁴⁸ kaum zu schweigen davon, dass «Richter» als eine Anspielung auf «Daniel» gelesen werden kann, der doch «Gott ist bzw. Gott sei mein Richter» heißt – um einen Teil der Verantwortung für eigene schriftstellerische Mordtaten mit einer Figur des Romans teilen zu können, was ihm noch einmal verhilft, die Anwesenheit des Autors – sei es des empirischen, sei fiktiven – ins Blickfeld des Lesers zu rücken. Der Autor tritt zurück, aber verschwindet nicht komplett aus dem Text. Dem wäre noch hinzufügen, dass Leo Richter im

¹⁴⁵ Vgl.: Heinrich Detering, zit. nach: Daniel Kehlmann: *Geister in der Kälte*, a.a.O., S. 29–40, hier S. 40 sowie ders., zit. nach: Daniel Kehlmann: *In der Echokammer*, a.a.O. S. 41–48, hier S. 41.

¹⁴⁶ Vgl.: Heinrich Detering, zit. nach: Daniel Kehlmann: *Metaphysical Poets*, a.a.O., S. 143–155, hier S. 150.

¹⁴⁷ Daniel Kehlmann: *Metaphysical Poets*, a.a.O., S. 143–155, hier S. 145.

¹⁴⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 149 sowie Daniel Kehlmann: *Von Perutz lernen*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 70–80, hier S. 77.

Lichte Kehlmanns Aussagen als ein Koautor von *Ruhm* erscheint¹⁴⁹ – eine Figur also, mit der er eine kollektive Autorschaft betreibt, was sich wiederum bei dem Umgang des Textes mit der Todes-Problematik und bei der Deutungspraxis auswirkt. Kehlmann bewundert Leo Perutz wegen seiner Fähigkeit, die Erzählperspektive so zu handhaben, dass ein Text zwei diametral entgegengesetzte Lesarten bietet,¹⁵⁰ dass er also – genauso wie Arthur Beerholm – eine „Kommunikationsofferte mit vielen Variablen“¹⁵¹ bildet und Sprachmodi einsetzt, die „mit dem Vertrauten brechen, ohne zugleich alle Möglichkeiten der Kommunikation zu begraben“.¹⁵² Solch ein Text ist dann «gestisch» im Sinne von Derrida und die Geste funktioniere als ein rhetorisches Mittel der Verunsicherung.¹⁵³ Wenn Kehlmann offenbart, dass er Literatur immer am faszinierendsten gefunden habe, wenn sie nicht die Regeln der Syntax breche, sondern die der Wirklichkeit sowie dass es ihm in seinen Romanen immer um das Spiel mit Wirklichkeit und das Brechen von Wirklichkeit gegangen sei,¹⁵⁴ wenn er von einer „Öffnung des Traumbereichs, [einer] Verwischung der Grenze zwischen Tages- und Nachtwirklichkeit“¹⁵⁵ spricht, wenn er für „die größte literarische Revolution der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts“¹⁵⁶ die südamerikanischen Erzähler hält, „die an Kafka anknüpften und die Grenzen zwischen Tages- und Nachtwirklichkeit, zwischen Wachen und Traum durchlässig machten“¹⁵⁷, sich einfach zum gebrochenen Realismus bekennt, oder in seiner Poetikvorlesung in die Rollen eines Befragten und die eines Befragenden schlüpft, um sich gleich danach postmoderne Spiele zu verbieten und seine Zuhörer bzw. Leser davor zu warnen, keinen Poetikdozenten zu glauben,¹⁵⁸ da lässt sich erkennen, dass er nicht bloß mit dem magischen Realismus, sondern vielmehr mit der fantastischen Literatur überhaupt etwas gemeinsam zu tun

¹⁴⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann in: Rowohlt: *Daniel Kehlmann über sein neues Buch „Ruhm“* auf dem YouTube-Kanal der IREADmedia, http://www.youtube.com/watch?v=_a43sPYsdEo, Zeitabschnitt 02:15–02:30 (17.09.2019): „Es gibt in mehreren dieser Geschichten einen Schriftsteller und einige andere dieser Geschichten, ich will nicht ganz verraten, wie viele, aber einige sind sozusagen nicht von mir, sondern von ihm, sind seine Art zu reagieren auf das, was er in den Geschichten erlebt hat [...]“

¹⁵⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister*. Frankfurter Vorlesungen, S. 133–170, hier S. 148 und 153.

¹⁵¹ Matthias Schöning: *Gesten der Interpretation: Gadamer und Derrida*. Zit. nach: Giaco Schiesser: *Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited*, S. 20–33, hier S. 23.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl.: Giaco Schiesser: *Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited*, S. 23.

¹⁵⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 137 und 139.

¹⁵⁵ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Helmut Gollner: *Erzählen ist im Idealfall ich-los*. In: Helmut Gollner (Hrsg.): *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*, S. 29–38, hier S. 33.

¹⁵⁶ Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 136.

¹⁵⁷ Ebd., S. 136–137.

¹⁵⁸ Vgl.: Ebd., S. 126.

hat, und für einen Literaturwissenschaftler bleibt nun übrig, zu fragen: was genau?, denn es ist offensichtlich kein Spiel, sondern ein fester Bestandteil seiner Poetik.

Bevor wir dazu kommen, warum Kehlmanns Themen sich besonders in fantastischer Literatur verwirklichen können, sind noch einige ihrer namhaften Vertreter zu nennen, von denen er als Leser und später als Schriftsteller stark beeinflusst wurde: E.T.A. Hoffmann, von dem Kehlmann sagt, dass er ihn eigentlich mögen sollte, aber nie gemocht habe,¹⁵⁹ den er aber trotzdem schätzt,¹⁶⁰ Gustav Meyrink, dessen Einflüsse Kehlmann bei Leo Perutz findet,¹⁶¹ unter Umständen auch Jeremias Gotthelf mit seiner *Schwarzen Spinne*, dem Kehlmann ein ganzes Kapitel in der Buchfassung seiner Frankfurter Poetikvorlesungen *Kommt, Geister* widmet.¹⁶² Sie sind alle Autoren von Schauergeschichten, welche die Schattenseiten der menschlichen Natur mit all ihren Tiefen und Ängsten porträtieren, ganz ähnlich übrigens wie Henry James und später Vladimir Nabokov im englischsprachigen Raum. Obwohl Daniel Kehlmann sich genauso gern auf sie wie auch auf die Schriftsteller der lateinamerikanischen Literatur beruft, wird es beim näheren Hinsehen klar, dass der magische Realismus mit seiner formalen Nähe zur Fantastik – und trotz der dunklen Geschichte des südamerikanischen Kontinents – unglaublich heiter und lebendig bleibt, wie etwa jene vier Ruderer in *Die Vermessung der Welt*, die im Kapitel *Der Fluß* Alexander von Humboldt über den Orinoko fahren und zu Ehren von Kehlmanns Meister, den Herren Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes und García Márquez, Julio, Mario, Carlos und Gabriel heißen.¹⁶³ Von den Südamerikanern sind noch Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Roberto Bolaño und Jorge Luis Borges zu nennen: Bolaño als derjenige, der genauso gut mit Humor wie mit Höllen-Visionen umgehen konnte;¹⁶⁴ Borges als einer, der für die lateinamerikanische Literatur Kafka und Perutz entdeckt hat, weil er für ihre spanischsprachigen Ausgaben sorgte.¹⁶⁵ Nun zurück zur Fantastik. Mit ihrer Unschlüssigkeit zwischen zwei verschiedenen Lesarten eignet sie sich am besten für einen Schriftsteller, dessen Texte sich immer in einem Zwiespalt zwischen Realem und Imaginiertem, Wirklichkeit und

¹⁵⁹ Dies erläuterte Daniel Kehlmann an der Humboldt Universität zu Berlin als Gast in Joachim Ricketes' Vorlesung *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, am 29.06.2011.

¹⁶⁰ Vgl.: Joachim Ricketes: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, S. 51.

¹⁶¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 160.

¹⁶² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*, a.a.O., S. 42–72.

¹⁶³ Vgl.: Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 36–44, hier S. 36.

¹⁶⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Vier Kritiker bereisen die Hölle. Roberto Bolaño: 2666*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 51–56.

¹⁶⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 151–152.

Fiktion, Mittelmäßigkeit und Genialität, Existenz und Absenz von Gott sowie Wunsch, ein anderer zu sein, und Angst, seine Identität zu verlieren, spielen. Wenn Sebastian Kleinschmid im Gespräch mit Daniel Kehlmann betont, dass man der Gefahr der Wiederholung durch Themenwechsel oder durch Genrewechsel entgehen könne¹⁶⁶ – und das zweite tut Kehlmann immer wieder – kann man sich nur in Barthes' These bekräftigt fühlen, dass die einzige Macht des Schreibers darin bestehe, „die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen“.¹⁶⁷ Nun will Daniel Kehlmann die Wirklichkeit von der Fiktion gar nicht klar unterscheiden und die Wahl einer einzigen Lesart des Textes ist kaum seine Poetik. Dies wäre auch aus dem Grund schwierig, dass das Geschriebene immer unvollständig bleibt und die Welt lediglich eine Konstruktion. Hans Blumenberg reflektiert in seinem Werk *Höhlenausgänge* (1989):

Die Welt ist, was zurückgewonnen werden kann: die aller im Erwachen, die des einzelnen in der Erinnerung, die nichts anderes ist als Durchsetzung der Identität gegen die Einbrüche von Diskontinuität, von Verlust, von Vergessen. Schlaf, Vergessen und Tod sind die selbst unerfahrbaren Zumutungen des Verzichts auf die Konsistenz ausschöpfenden Erlebens, die erst Wirklichkeit von Fiktion definitiv unterscheidbar machen würde.¹⁶⁸

Interessanterweise macht Arthur Beerholm eine ähnliche Erkenntnis, wenn er in sein Tagebuch schreibt: „Seltsam: Ist unser Gedächtnis so löchrig, daß es bloß einige Augenblicke aus der davonfließenden Zeit filtern kann; oder besitzen wir tatsächlich nur selten und kurz die volle Kraft unserer Wahrnehmung? Was, wenn ich zurücksehe, bleibt mir denn wirklich?“¹⁶⁹ In diesem Zusammenhang taucht die Frage auf: Wenn die Welt in Anlehnung an Schopenhauer eine Vorstellung ist, was ist dann ein Roman – „ein fröhliches Experiment und damit das zweckfreie Produkt eines spielenden Geistes, oder ist es ein böswilliger Angriff auf die Seele jedes Menschen, der es liest“,¹⁷⁰ wie es in Hinblick auf Arthur Friedlands Roman *Mein Name sei Niemand* in Kehlmanns Roman *F* reflektiert wird? „Niemand weiß es so recht, vielleicht stimmt ja beides zugleich“,¹⁷¹ konstatiert dort der Erzähler und die Antwort scheint die treffendste zu sein. In seinen Überlegungen zur Autorschaft nach dem Tod des Autors zitiert Giaco Schiesser aus Felix Philipp Ingolds Aufsatz *Schreiben heißt geschrieben werden: Zu Edmond Jabès*:

¹⁶⁶ Vgl.: Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmid: *Von der Arbeit des Schriftstellers*. In: Dies.: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, S. 127–133, hier S. 129.

¹⁶⁷ Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, übers. von Matías Martínez. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, S. 104–110, hier S. 108.

¹⁶⁸ Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main 1996, S. 16.

¹⁶⁹ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 25.

¹⁷⁰ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2013, S. 85.

¹⁷¹ Ebd.

«Wo aber die Wahrheit ihre *Eindeutigkeit* verliert, wo sie sich konstruiert als eine *Vielfalt* von unterschiedlichen, auch gegensätzlichen Lesarten, büsst der Autor viel von seiner Autorität ein. Andererseits zieht die solcherart bedingte Entmächtigung des Autors unweigerlich die Aufwertung des Lesers nach sich. Der Leser wird nicht auf ein bestimmtes Textverständnis festgelegt, sondern ist aufgefordert, anhand eines offenen Textangebots möglichst viele Bedeutungen zu eruieren.»¹⁷²

Bei Daniel Kehlmann wird es auf eine Unsicherheit gegenüber der Definition von Wirklichkeit gesetzt – „Übrigens müsste man ja erst mal klären, was man eigentlich meint, wenn man sagt, dass es etwas »wirklich gibt«“,¹⁷³ bemerkt Kehlmann in seinem Gespräch mit Heinrich Detering – infolge dessen beim Leser ein Gefühl der Unschlüssigkeit entsteht. Jene Unschlüssigkeit sei nach Tzvetan Todorov das wichtigste Kriterium für das Zuordnen eines Textes ins Genre der fantastischen Literatur, denn das Fantastische liege im Moment der Ungewissheit, wenn einem Leser zwei Lesarten zur Verfügung stehen. Da habe man entweder mit einer Sinnestäuschung zu tun und die Gesetze der Welt gelten nach wie vor oder das Ereignis sei ein Bestandteil der Realität, in der neue, unbekannte Gesetze herrschen. Wenn man die eine oder die andere Möglichkeit wähle, wende man sich von dem Fantastischen ab und trete in ein anderes Genre ein: das Unheimliche oder das Wunderbare. Das Unheimliche bedeutet, dass das gegebene Ereignis natürliche Ursachen habe und eine Sinnestäuschung, eine Einbildung oder ein Traum sei. Mit dem Wunderbaren hat man zu tun, wenn das Ereignis tatsächlich stattfindet, aber aus unbekanntem, übernatürlichen Ursachen resultiert, die für unser Verständnis der Welt neue Regeln bedeuten. So gesehen habe das Fantastische einen Grenzcharakter und lasse sich aus dem Verhältnis zum Realen und Imaginären definieren.¹⁷⁴ Das eben meint Borges, wenn er die im Motto dieser Arbeit zitierte Frage nach einer Möglichkeit der Definition des Fantastischen beantwortet: „Ich frage mich, ob Sie es definieren können. Ich denke, es ist eher eine Absicht in einem Schriftsteller.“¹⁷⁵ Selbstverständlich können Texte Bedeutungen entwickeln, die Absichten ihrer Autoren widersprechen. Natürlich sind die Absichten der Autoren selbst kultur- bzw. diskursbedingt. Borges spricht doch deutlich von «Absicht in einem Schriftsteller» und nicht von «Absicht eines Schriftstellers». Die in der Kultur verankerte Absicht der fantastischen Literatur ist in der Tat eine: jeglicher Absicht, jeglicher Eindeutigkeit und jeglicher Festlegung auf eine einzelne Lesart zu entkommen. Eine

¹⁷² Felix Philipp Ingold: *Schreiben heißt geschrieben werden: Zu Edmond Jabès*. Zit. nach: Giaco Schiesser: *Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited*, S. 20–33, hier S. 25.

¹⁷³ Daniel Kehlmann: *Der empathische und der ortsverteilte Autor*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 88–100, hier S. 97.

¹⁷⁴ Vgl.: Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, übers. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur, München 1972, S. 26.

¹⁷⁵ Jorge Luis Borges im Gespräch mit Ronald Christ. Ronald Christ: *The Art of Fiction by Jorge Luis Borges*. In: „The Paris Review“, No. 39/1967, <https://www.theparisreview.org/interviews/4331/jorge-luis-borges-the-art-of-fiction-no-39-jorge-luis-borges> (07.08.2018) [Übersetzung M.M.]

Vielfalt der Bedeutungen heißt man hier umso herzlicher willkommen. Und wenn Kehlmann zu seinem Roman *F* erläutert: „*F* ist mein am wenigsten konstruiertes Buch, und gleichzeitig ist es das Buch, bei dem mir am häufigsten vorgeworfen wurde, dass es so konstruiert ist. Was immer für Absichten mir da unterstellt wurden, es waren nicht meine. Ich weiß nicht, was meine Absichten waren“,¹⁷⁶ da lässt sich in seiner Aussage schon wieder ein Echo des Protests gegen das Konzept des Todes des Autors erkennen, nach dem ein Text die Absichten seines Autors widerspiegelt. Es kann nämlich passieren, dass der Autor selbst seine Absichten nicht kennt und der Text, statt dessen Ansichten zu widerspiegeln, spiegelt deshalb an manchen Stellen sich selbst wider.

1.2. Die Unheimlichkeit der Existenz und die fantastische Literatur

Bereits in der ersten Erzählung des Bandes *Unter der Sonne, Bankraub*, wird die Bedeutung der Literatur als des Reichs des Fiktiven unterstrichen. Ihr Protagonist, Markus Mehring, unterscheidet sich von seinen Nachbarn dadurch, dass er keinen Fernseher hat und mit großer Leidenschaft Abenteuerromane liest: „Am liebsten *Moby Dick* – viermal schon –, und sehr gerne auch Joseph Conrad und Graham Greene.“¹⁷⁷ Seine Geschichte, in der es sich übrigens um keinen durchdachten, spektakulären Bankraub handelt, nimmt ihren Lauf, als Elvira Schmidt, „leitende Angestellte der *Kreditbank*“,¹⁷⁸ verzweifelt nach einem Streit mit ihrem Verlobten, einem gewissen Dr. Hapeck, „dem Fertigungschef einer renommierten Limonadenfirma“¹⁷⁹ – vielleicht derselben, durch deren Werbung Beerholm in Versuchung geführt wird, – „über ihr verfehltes Leben, ihr bestimmungsloses Geschick“¹⁸⁰ reflektierend, eine falsche Taste auf der Computertastatur drückt, sodass eine große Geldsumme zufälligerweise auf Mehrings Konto überwiesen wird. Als Mehring, der außerdem einer langweiligen Arbeit als routinierter Beamter nachgeht, dies bemerkt, fällt ihm unwillkürlich die Idee ein, das Konto aufzulösen. Seine Fantasien davon werden von den Gestalten aus den von ihm gelesenen Büchern begleitet, was den Eindruck des Unheimlichen noch mehr steigert, weil

¹⁷⁶ Daniel Kehlmann: *Der empathische und der ortsverteilte Autor*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 88–100, hier S. 94.

¹⁷⁷ Daniel Kehlmann: *Bankraub*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 7–24, hier S. 7.

¹⁷⁸ Daniel Kehlmann: Ebd., S. 8.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

die Wirklichkeit seines Lebens und die literarische Fiktion – die zweite im Rahmen der ohnehin fiktiven Erzählung Daniel Kehlmanns – unerwartet zusammentreffen:

Er lächelte verkrampft über diese Dummheiten, aber da drängte sich eine Gruppe unscharf schillernder Leute ins Bild: Ahab und Ismael, Lord Jim und Nostromo, der große Nostromo. Was soll das, ihr gehört nicht hierher! Und falls ihr es nicht wißt: Auf verregneten Vorstadtstraßen macht ihr euch lächerlich! Aber Nostromo lachte breit, und das Holzbein des schwarzbärtigen Ahab verklemmte sich in einem Kanalgitter; seine Harpune schlug scheppernd auf den Asphalt, er zerrte an seinem Bein, kam frei, verlor das Gleichgewicht, hielt sich am nächsten Laternenmast fest und stakste würdevoll davon. Die Vision verflog.¹⁸¹

Die Vorstellung von Ahab, Ismael, Lord Jim und Nostromo – den Figuren der Lieblingsromane Mehrings – die durch die Stadt ziehen und vor deren Hintergrund wie bedauernswerte Kreaturen wirken – wie übrigens später er selbst – erinnert an die Traum-Illusions-Passage in *Beerholms Vorstellung*, wo dem Fabulieren Vorrang vor der Wirklichkeit gegeben wird.¹⁸² Der Eindruck des Unheimlichen, der genauso wie im Fall Arthur Beerholms durch Traum und Zufall erweckt wird, wird auch an weiteren Stellen der Erzählung hervorgehoben – zum Beispiel dort, wo eine von Mehring zufällig getroffene Frau „in einem Nebel von Angst und Übelkeit“¹⁸³ verschwindet oder wo er selbst den Entschluss zur Flucht, und damit den weiteren Lauf seiner Geschichte, dem Zufall überlässt: „Wenn jetzt sofort hier vor ihm ein Taxi hielt, dann ... – ja, dann würde er einsteigen. / Ein Taxi hielt.“¹⁸⁴ Als der Protagonist den Autotürschnalle des Taxis berührt, gelangt er zwar – zu seiner eigenen Überraschung – zur Erkenntnis, dass diese „sich nicht in Luft auf[löste]“,¹⁸⁵ also keine Erfindung von ihm sei, aber gleich danach wird ihm klar, dass er doch selber nicht wisse, wieso er seinen Paß mit dabei habe: „Er konnte sich nicht erinnern, wann er ihn eingesteckt hatte.“¹⁸⁶ Als Markus das Taxi bezahlt, reicht ihm wiederum das Geld in der Brieftasche aus, obwohl er früher „beunruhigt zu[sah], wie die Zahl auf der Leuchtanzeige höher und höher wurde.“¹⁸⁷ Selbst in der Beschreibung der Wetterverhältnisse wird das Unheimliche zum Ausdruck gebracht: Direkt nach der falschen Geldüberweisung beginnt „ein sonniger Nachmittag“,¹⁸⁸ dafür ist die folgende Nacht besonders dunkel: „Aber dann zeigten sich weder Mond noch Sterne, und vor dem Himmel schloß sich ein dichtgewobener Vorhang aus Dunkelheit.“¹⁸⁹ In der Nacht bricht ein heftiger Sturm los, während dessen Markus nur wenig schlafte: „Der Regen trommelte gegen

¹⁸¹ Ebd., S. 11.

¹⁸² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 63–69.

¹⁸³ Daniel Kehlmann: *Bankraub*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 7–24, hier S. 18.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd., S. 19.

¹⁸⁷ Ebd., S. 20.

¹⁸⁸ Ebd., S. 8.

¹⁸⁹ Ebd., S. 9.

die Scheiben und gegen sein Bewußtsein.“¹⁹⁰ Es regnet und es ist immer noch neblig, als der Protagonist am nächsten Tag das Geld abhebt. Da er bald unter Verfolgungsangst zu leiden beginnt – „Markus, sie werden dich jagen bis ans Ende der Welt“¹⁹¹ – beschließt er aus seinem Heimatland zu fliehen: „Wenn sie ihn wirklich überall suchen würden und ihm folgen bis ans Ende der Welt, dann mußte er eben genau dorthin: ans Ende. Das hitzeverströmende Meer, ein brütender Himmel, kalte Nächte. Das Reich von Marlow, Gould und Nostromo.“¹⁹² Wer mit «sie» gemeint ist, steht offen. Hauptsache, er bucht „einen Flug in ein fernes Land in einem fernen Kontinent, nahe dem unteren Rand der Weltkarte“,¹⁹³ das ihm „nicht mehr [...] als ein paar Silben mit exotischem Klang“¹⁹⁴ bedeutet und das er sich wieder wie den Schauplatz von seinen Lieblingsbüchern vorstellt: „Büffelherden und Ebene, Lieder und Feuer in der Dämmerung. Nostromos Silberschatz.“¹⁹⁵ Ob es sich dabei um Südamerika als Wiege des magischen Realismus handelt, wo die Wirklichkeit und Fiktion, so wie in Mehrings Kopf, ineinander fließen, bleibt ungeklärt. Sicher ist nur, dass Markus weg ist: „Also: Er war entkommen. Er hatte es geschafft.“¹⁹⁶ Die Flucht in das entlegene Land wird im Text mal mehr, mal weniger verheißungsvoll, mithilfe von solchen Bildern wie Nebel, Sonne, Helligkeit, Schaumgebirge, Wolken, Ozean, Wasser, Meer, Horizont, Glut, Flammen, Licht, Nacht, Dunkelheit und Sterne dargestellt,¹⁹⁷ die teilweise gegensätzlich sind und daher ein ambivalentes Bild der unsicheren Zukunft der Hauptfigur ergeben. Als Markus endlich sein Reiseziel erreicht, stellt der Erzähler fest: „Es regnete. Regen also auch hier.“¹⁹⁸ Ob es ihm gelingt, auf der anderen Seite der Erde einen neuen Anfang zu machen, steht letztlich offen. Die Wiederholbarkeit wird in der Erzählung nicht nur in den atmosphärischen Erscheinungen deutlich, sondern auch darin, dass der Protagonist nach seiner Flucht ein weiteres Auto anhält, das wohlgemerkt „wie ein Taxi aussah“,¹⁹⁹ aber nicht unbedingt ein Taxi war: „Die Autotür öffnete sich, der Fahrer musterte ihn neugierig. Er sah dem Fahrer von gestern ähnlich, er hatte sogar den gleichen Bart. Markus verstand, daß er jetzt einsteigen sollte. Nun, warum nicht – mitspielen, solange es dauert!“²⁰⁰ Abgesehen davon, dass Jahre später in Kehlmanns Roman *F*

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd., S. 18.

¹⁹² Ebd., S. 19.

¹⁹³ Ebd., S. 20.

¹⁹⁴ Ebd., S. 21.

¹⁹⁵ Ebd., S. 20.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl.: Ebd., S. 21–22.

¹⁹⁸ Ebd., S. 23.

¹⁹⁹ Ebd., S. 24.

²⁰⁰ Ebd.

Iwan Friedland behaupten wird, das Mitspielen sei die beste Überlebensstrategie,²⁰¹ handelt es sich bei Markus Mehring vermutlich um einen Traum.

Laut Sigmund Freud wäre das Unheimliche jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, längst Vertraute zurückgehe²⁰² – es sei wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden sei.²⁰³ Daher hat der Gedanke an den eigenen Tod, die Möglichkeit der eigenen Nicht-Existenz oder des Lebens als ein Anderer in den Texten Daniel Kehlmanns etwas Unheimliches. In Bezug auf die **Wiederholbarkeit** bemerkt Freud, dass es nur das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung sei, welches das sonst Harmlose unheimlich mache und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdränge, wo wir sonst nur von «Zufall» gesprochen hätten.²⁰⁴ Kehlmanns Werk wird nicht ohne Grund von Zufall und Wiederholung geprägt. Während Beerholm aus einer kaputten Telefonzelle das Taxi anruft, hält Markus das Taxi durch eigene Willensstärke an: „Für einen Moment verschwamm der Boden unter seinen Füßen, und alles kippte in eine seltsame Unwirklichkeit. – Er biß die Zähne zusammen und konzentrierte sich, und widerwillig nahm die Welt noch einmal Form an.“²⁰⁵ In der Nacht bevor Markus reich wird, hat er einen anderen Traum – „Er erinnerte sich an nichts mehr. Doch es mußte ein guter Traum gewesen sein, voll von Menschen und Ereignissen.“²⁰⁶ – der sich als eine Ankündigung dessen erweist, was dann geschieht: Plötzlich treten unerwartete Vorgänge und neue Menschen, vor allen Bankangestellte, in sein geregeltes, bisher monotones Leben ein. Als Markus den Kontoauszug zum ersten Mal sieht, überkommt ihn ein bemerkenswertes Schwindelgefühl: „[...] die regenplätschernde Welt um ihn schwankte hektisch. [...] Eine grünlackierte Bank tanzte heran; Markus streckte die Hand nach ihrer Rückenlehne aus, verfehlte sie, bekam sie zu fassen, ertastete seinen Weg um sie herum und setzte sich.“²⁰⁷ Im Flugzeug versucht er über seine Vergangenheit und Zukunft nachzudenken, aber diese erscheinen ihm unerreichbar und fern, und er schläft dabei endlich ein:

Er dachte an sein vergangenes Leben, aber da war nicht viel, was er sich ins Gedächtnis rufen konnte. Dann versuchte er, sich die Zukunft auszumalen, aber es gelang nicht: Sie blieb verschwommen und fern. Und dann – als er plötzlich auf einem großen Goldfisch, der zugleich auch ein Klavier war, durch einen See ritt, der einer

²⁰¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 183.

²⁰² Vgl.: Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 241–274, hier S. 244.

²⁰³ Vgl.: Ebd., S. 264.

²⁰⁴ Vgl.: Ebd., S. 260.

²⁰⁵ Daniel Kehlmann: *Bankraub*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 7–24, hier S. 24.

²⁰⁶ Ebd., S. 9.

²⁰⁷ Ebd., S. 10.

Kinderschaukel ähnelte, und ihn all das gar nicht wunderte – war er wohl eingeschlafen. Es geschah noch einiges, aber die Lautsprecherstimme des Kapitäns, die in vier Sprachen einen guten Morgen wünschte, zog ihn in die Wirklichkeit zurück. Und all die Bilder des Traumes flossen davon, bevor seine Erinnerung sie festhalten konnte.²⁰⁸

Da Markus in einer traumartigen Gegenwart verfangen bleibt, kann man von einem Traum im Traum sprechen. Seine flüchtige Fantasievorstellung, die sich kaum in Erinnerung behalten lässt, wird später Resonanz in *Der Vermessung der Welt* finden, wo Humboldt und Bonpland sich während eines Sturms auf einer Insel vorübergehend verbergen: „Einmal war eine tote Kuh vorbeigetrieben, dann der Deckel eines Klaviers, dann ein Schachbrett und ein zerbrochener Schaukelstuhl.“²⁰⁹ All die grotesken Gegenstände lassen in der Erzählung die innere Logik des Traums erkennen, die sich nach ihren eigenen Regeln richtet. Das, was im Wachzustand unlogisch und surreal scheint, wird in den Texten Daniel Kehlmanns durch die Ästhetik des Traums bearbeitet. So treten in Kehlmanns Werk immer wieder traumhafte Elemente auf, die mit der Natur der menschlichen Existenz viel zu tun haben. Gegen Ende der Geschichte berichtet der Erzähler über Mehrings Vergangenheit, als wäre diese Kulisse einer Theatervorstellung, was sie wiederum in der Nähe der illusionistischen Show Arthur Beerholms situiert:

Und auf einer anderen Hemisphäre lagen die verlassenen Schauplätze seiner Vergangenheit. Vielleicht verfielen sie jetzt schon, da er nicht da war, wie abgestellte Kulissen in einem Depot. Womöglich war die ganze Stadt bereits verfliegen, ein Wahnbild, an das niemand mehr glaubte.²¹⁰

An der oben zitierten Stelle werden die zwei miteinander konkurrierenden, aber sich einander wegen ihrer Doppeldeutigkeit nicht aufhebenden Lesarten des Textes zum Vorschein gebracht: Auf der einen Seite kommt die Geschichte mit der falschen Geldüberweisung Markus Mehring so unwirklich vor, dass er sich darin nicht mehr erkennen bzw. nicht mehr zurechtfinden kann, auf der anderen beginnt er, an sie zu zweifeln und zu ahnen, dass sie nur seine Wunschvorstellung ist. Die Legitimität der letztgenannten Variante wird in einer kurzen Textpassage begründet, in welcher der Erzähler sich aus einem heterodiegetischen in einen homo- bzw. autodiegetischen verwandelt:

Wenn nur nicht das hier der Traum ist und plötzlich ein Riß diesen Himmel spaltet und durch ihn Morgenlicht hereindringt und das Quicken meines Weckers! Von allen Ängsten – vor Überfällen, vor einem Unglück, vor Interpol – wird das die schlimmste sein, und sie wird nie verschwinden. Niemals werde ich sicher sein, ob nicht im nächsten Moment das Erwachen die Farben vom Horizont spült. Kann man wirklich, wie der arme Märchenkalif, nach einem halben Leben entdecken, daß nur eine Nacht vergangen ist, im dritten Stock unter gelbgefleckten Gardinen ...?²¹¹

²⁰⁸ Ebd., S. 22.

²⁰⁹ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 142.

²¹⁰ Daniel Kehlmann: *Bankraub*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 7–24, hier S. 23.

²¹¹ Ebd., S. 23–24.

So wie Shakespeare in *Hamlet*, jenem Stück, das – mit den Worten Sigmund Freuds – „das Thema [behandelt], wie ein bisher normaler Mensch durch die besondere Natur der ihm gestellten Aufgabe zum Neurotiker wird, in dem eine bisher glücklich verdrängte Regung sich zur Geltung zu bringen sucht“,²¹² thematisiert Kehlmann traumhafte Abenteuer bzw. scheinbar unzusammenhängende Fantasien eines äußerlich disziplinierten Menschen, der sich von den Zwängen der Durchschnittlichkeit befreien will, indem er seinen unterdrückten und wegen der schlechten finanziellen Lage lange Zeit unerreichbaren Leidenschaften nachgeht. Nicht ohne Grund macht Daniel Kehlmann das Geld zum zentralen Motiv seiner vom Verschwimmen der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum handelnden Erzählung, denn das Geld an sich ist eine abstrakte „Idee, die ihr Leben auf Papier und Bildschirmen fristet – aber dennoch eine, die Gewalt besitzt über die Wirklichkeit“.²¹³ Einerseits ist Markus darüber nicht erstaunt, denn „staunenswert sind Gazellen, Erscheinungen blasser Gespenster, das besonnte Meer – nicht eine Reihe schlechtgedruckter Ziffern auf nassem Papier“,²¹⁴ andererseits wird die fälschlicherweise überwiesene Summe – so hoch, dass sie „in Regionen purer Mathematik“²¹⁵ zu situieren gehört – als „ein körperloses Nebelgespenst aus Zahlen“²¹⁶ bezeichnet. Die Ambivalenz in der Darstellungsweise wird auch an der Stelle sichtbar, als der Protagonist das schon abgehobene Geld zu sehen bekommt: „Markus war geblendet. – Nein: Er war es natürlich nicht. [...] Doch wenn er auch nicht geblendet war, zu zittern begann Markus doch.“²¹⁷ Es scheint, als wäre der Erzähler selbst sich dessen nicht ganz sicher, wie der Protagonist reagiert, und hätte vor den Augen des Lesers nach einer Lösung gesucht, wie er die Geschichte weiter erzählen soll. Als Markus gegen ihr Ende an sein voriges Leben zurückdenkt, heißt es, es komme ihm vor, als hätte er einen Zwilling Bruder in einer Parallelwelt – einen Doppelgänger, der seinen Pflichten nachgeht und diese ordnungsgemäß durchführt, dessen Fiebertraum er selbst sei, was ihn wiederum in den Zustand der Unsicherheit hinsichtlich der eigenen Existenz versetzt:

Er lehnte den Kopf an das kühle Fenster und dachte an den anderen Markus Mehring, seinen Zwilling Bruder in einem parallelen Universum. Der hatte über den Kontoauszug gelacht und war zur Arbeit gegangen; womöglich hatte er sogar – denn er war gewissenhaft – die Bank angerufen und auf den Fehler hingewiesen. Um genau diese Zeit ging er wohl gerade nach Hause, über sich den niedrigen Himmel der Stadt. Aber was, wenn das nun der richtige Markus Mehring war – und er hier im Flugzeug mit all dem Geld ein eigenartiger Fiebertraum des anderen? Jetzt noch einmal aufzuwachen in der alten Wohnung, dem alten Bett – konnte man das überleben ...?²¹⁸

²¹² Sigmund Freud: *Psychopathische Personen auf der Bühne*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 161–168, hier S. 166.

²¹³ Daniel Kehlmann: *Bankraub*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 7–24, hier S. 11.

²¹⁴ Ebd., S. 10.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd., S. 11.

²¹⁷ Ebd., S. 15.

²¹⁸ Ebd., S. 22.

Die Möglichkeit, einen «Zwillingsbruder in einem parallelen Universum» zu haben, nicht «der richtige Markus Mehring», sondern «ein eigenartiger Fiebertraum des anderen» zu sein, weist auf die Einsetzung des Doppelgänger-Motivs hin, dessen Erzeugung mithilfe von neuen Medien später auch zum Hauptthema des Romans *Ruhm* wird. In seiner Schrift *Das Unheimliche* macht Sigmund Freud auf dessen Entwicklungsgeschichte aufmerksam, in der die Entkräftigung des Todes – die in der österreichischen Literatur vor allem von Elias Canetti und Karl Kraus betrieben worden sei²¹⁹ – eine wichtige Rolle spielt: „Der **Doppelgänger** war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine »energische Dementierung der Macht des Todes« (O. Rank), und wahrscheinlich war die »unsterbliche« Seele der erste Doppelgänger des Leibes.“²²⁰ Die Konstruktion und Externalisierung des imaginierten Doppelgängers, dessen Präsenz der Figur der Erzählung und dem Leser unheimlich wird, erlaubt dem Schriftsteller, psychische Konflikte um die Überwindung des Todes und die Frage, welche der beiden Menschennaturen – die gelebte oder die geträumte – die richtige bzw. reale sei, zur Lösung zu stellen sowie diese zu diskutieren, ohne eine eindeutige Antwort darauf geben zu müssen bzw. zu können. Wie Daniel Kehlmann in seiner Vorlesung *Unvollständigkeit* erinnert, erlebte Sigmund Freud selbst interessanterweise eine Art **Doppelgängerscheu** Arthur Schnitzler gegenüber, weil er in dessen literarischen Texten eine Verwirklichung eigener psychoanalytischer Ansätze sah:

Am 14. Mai 1922 schreibt Sigmund Freud an Arthur Schnitzler: «Ich meine, ich habe Sie gemieden aus einer Art von Doppelgängerscheu. Nicht etwa, daß ich sonst leicht geneigt wäre, mich mit einem anderen zu identifizieren oder daß ich mich über die Differenz der Begabung hinwegsetzen wollte, die mich von Ihnen trennt, sondern ich habe immer wieder, wenn ich mich in Ihre schönen Schöpfungen vertiefe, hinter deren poetischem Schein die nämlichen Voraussetzungen, Interessen und Ergebnisse zu finden geglaubt, die mir als die eigenen bekannt waren.»²²¹

Wenn man sich mit dem Begriff «des Unheimlichen» bei Freud beschäftigt, liest man, wie der Vater der Psychoanalyse erklärt: „Kein Zweifel, daß es zum Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt.“²²² Zwischen «heimlich» und «unheimlich» muss nicht immer

²¹⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmidt: *Der Tod*. In: Dies.: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, S. 87–96, hier S. 89–91.

²²⁰ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274, hier S. 258.

²²¹ Sigmund Freud: *Briefe 1873–1939*, zit. nach Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 139–140.

²²² Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274, hier S. 243.

unterschieden werden, denn – wie Freud an mehreren Beispielen, vor allen aus Wörterbüchern und literarischen Texten, etymologisch untersucht – ihre Bedeutung ist unter Umständen gleich:

Aus diesem langen Zitat ist für uns am interessantesten, daß das Wörtchen *heimlich* unter den mehrfachen Nuancen seiner Bedeutung auch eine zeigt, in der es mit seinem Gegensatz *unheimlich* zusammenfällt. [...] Wir werden überhaupt daran gemahnt, daß dies Wort *heimlich* nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, die, ohne gegensätzlich zu sein, einander doch recht fremd sind, dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgengehaltenen. [...] Also *heimlich* ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz *unheimlich* zusammenfällt.²²³

Dem Zitat lässt sich entnehmen, dass in einem Text, in dem die Bedeutung des Unheimlichen und Heimlichen bzw. das Unheimliche und das Heimliche überhaupt zusammenfallen – zum Beispiel in Gestalt von Leben und Tod oder Traum und Wirklichkeit, die im Schlaf miteinander versöhnt werden, das heißt in dem Zustand, wo sie «zwei Vorstellungskreise» bilden, «die, ohne gegensätzlich zu sein, einander doch recht fremd sind». In Bezug auf Kehlmanns Erzählungen stellt Ina Brendel-Perpina ganz treffend Folgendes fest: „Die Wirklichkeitsmechanismen lösen sich dabei von den Paradigmen der empirischen Wirklichkeit und zeigen diese verschwommen und unkenntlich; es entsteht eine zweite Wirklichkeit, die sich in einem Zwischenbereich zwischen bewusster Rationalität und unbewusst-irrationaler (fantastischer) Vorstellung verortet“.²²⁴ Diesem Zustand entspricht literarisch Ambivalenz, die sich in der Zwiespältigkeit des Erzählten bzw. Zerrissenheit der Figur erkennen lässt und in die als Doppel- bzw. Mehrdeutigkeit des Erzählten definierte Ambiguität mündet, auf deren Ursprung der implizite Leser – wie man aus Freuds Diagnose ableiten kann – gewöhnlich nicht weiter besinnt.

Um diese These plausibel zu machen, ist weiterhin zu bemerken, dass das Fantastische an der Erzählung laut Tzvetan Todorov selbst im Moment der Ungewissheit liege: Wenn der Leser sich für die eine oder die andere Interpretationsmöglichkeit entscheide, wende er sich von dem Fantastischen ab und trete in ein anderes Genre ein – das Unheimliche oder das Wunderbare.²²⁵ Nach der Auffassung Todorovs kann man vom Unheimlichen sprechen, wenn das gegebene Ereignis natürliche Ursachen hat und eine Sinnestäuschung, eine Einbildung oder ein Traum ist. Mit dem Wunderbaren hat man zu tun, wenn das Ereignis tatsächlich stattfindet, aber aus unbekanntem, übernatürlichen Ursachen resultiert, die für die Verständnis der Welt neue Regeln bedeuten. So gesehen habe das Fantastische einen Grenzcharakter und lasse sich aus seinem

²²³ Ebd., S. 248.

²²⁴ Brendel-Perpina, Ina: „Unter der Sonne“. *Sonderlinge des Alltags in acht Erzählungen von Daniel Kehlmann*. In: Jan Standke (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 143–162, hier S. 150.

²²⁵ Vgl.: Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, übers. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur, S. 26.

Verhältnis zu dem Realen und dem Imaginären definieren.²²⁶ Obwohl bei Freud das Unheimliche, wie schon oben dargestellt, eigentlich ein doppeldeutiger Begriff ist und von Todorov als ein selbständiges, literarisches Genre verstanden wird, in das man einen Text eingliedert, nachdem man als Leser den Zustand der Ungewissheit überwunden hat, lässt sich unter den beiden Betrachtungsweisen ein konstitutives Merkmal erkennen, das in der Präsenz von Ambivalenz und/oder Ambiguität besteht: Der Text hat wenigstens zwei verschiedene, aber gleichzeitig einander nicht ausschließende Lesarten. Als ein weiterer Aspekt des Unheimlichen taucht auf, dass die dargestellte Welt des literarischen Textes sich nach anderen Regeln richtet, als die dem impliziten Leser vertraute Wirklichkeit, auch wenn der Leser seine Erfahrung der Welt auf den Text und – wie das Beispiel Markus Mehrings zeigt – die Erfahrung des Textes auf die Welt projiziert. Freud erläutert, dass der Gegensatz zwischen dem Verdrängten und dem Überwundenen nicht ohne tiefgreifende Modifikation auf das Unheimliche der Dichtung übertragen werden könne, da das Reich der Fantasie zur Voraussetzung seiner Geltung habe, dass sein Inhalt von der Realitätsprüfung enthoben sei.²²⁷ Im Fall von Kehlmanns Erzählungen spricht Brendel-Perpina von „unsichtbaren Übergängen ins Fantastische“²²⁸ und bemerkt: „Vor allem am Anfang der Erzählungen überwiegen realistische Szenarien, die in ihren Details akribisch protokolliert werden: Die Beschreibungen stützen sich auf genaueste Wahrnehmung und lassen detailgetreue, nahezu fotorealistic Bilder entstehen“²²⁹, dann aber kommt es zu diversen beunruhigenden Wahrnehmungsstörungen,²³⁰ die mit „dem Empfinden unsicherer Körperlichkeit, eingeschlafener Gliedmaßen, Hexenschuss, Kopfschmerzen und Schwindelgefühlen“²³¹ korrespondieren.

Ferner ist zu betonen, dass das Gefühl des Unheimlichen doch selbst durch die Literatur erweckt werden kann – man möchte mit Freud sagen: nur mit dem Unterschied, dass die verdrängten bzw. überwundenen Inhalte in der dargestellten Welt des literarischen Textes der Realitätsprüfung in dessen Rahmen unterzogen werden,²³² was aber beim gebrochenen Realismus Daniel Kehlmanns, dessen Metatextualität und (wie sich später noch deutlicher

²²⁶ Vgl.: Ebd.

²²⁷ Vgl.: Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274, hier S. 271.

²²⁸ Brendel-Perpina, Ina: „*Unter der Sonne*“. *Sonderlinge des Alltags in acht Erzählungen von Daniel Kehlmann*. In: Jan Standke (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 143–162, hier S. 144.

²²⁹ Ebd., S. 148.

²³⁰ Vgl.: Ebd., S. 149.

²³¹ Ebd., S. 149–150.

²³² Vgl.: Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274, hier S. 271–273.

zeigen wird) Metafiktionalität nicht ganz zutrifft, weil beispielsweise Ahab, Ismael, Lord Jim und Nostromo als literarische Figuren die durchlässige Welt seines wahrnehmungsgestörten Protagonisten, d. h. einer weiteren literarischen Figur, problemlos betreten, sodass die Einschätzung des Vorgangs durch Mehrings – für den Leser offenkundig neurotische, aber auf den Seiten der Erzählung nicht einmal diagnostizierte Art (im Fall eines weiteren Protagonisten in der Erzählung *Pyr* auch erkennbar schizophrene, samt einer narrativen Metalepse) wiederum fraglich bzw. offen bleiben muss. Wenn literarische Realitätsgesetze, welche die dargestellte Welt eines Textes regieren, die außerliterarische Wirklichkeit des Lesers treffen – hier ist die Lektüre der Geschichten Herman Melville's und Joseph Conrads gemeint, die an sich wiederum ein anderes literarisches Realitätssystem bilden – kommt es zu einer Verwischung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, die bei dem Leser Unschlüssigkeit hinsichtlich dessen hervorruft, was «real» und was «fiktiv» ist. In dem Sinne macht Michael Scheffel aufmerksam darauf, dass im literarischen Text eine Art Mehrdeutigkeit entstehe, die in erster Linie der Ordnung der erzählten Wirklichkeit und weniger der des Erzählens gelte.²³³ Wohl darf man Freud zustimmen, wenn er konstatiert: „Das paradox klingende Ergebnis ist, *daß in der Dichtung vieles nicht unheimlich ist, was unheimlich wäre, wenn es sich im Leben ereignete, und daß in der Dichtung viele Möglichkeiten bestehen, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die fürs Leben wegfallen.*“²³⁴ Der Ansatz scheint übrigens von Daniel Kehlmann wahrgenommen zu werden, als dieser in seinen Poetikvorlesungen *Diese sehr ernsten Scherze* notiert, dass erstens in dem Moment, in dem auf einem Buch das Wort «Roman» stehe, alles Erfindung sei, auch wenn dies oder das zufällig wahr sei, und zweitens, dass nur die Wirklichkeit sich leisten könne, sehr unwahrscheinlich zu sein, die Fiktion hingegen sei gezwungen, glaubhaft zu bleiben.²³⁵ „Romane müssen wahrscheinlicher sein als die Wirklichkeit“,²³⁶ stellt er an einem anderen Ort fest.

²³³ Vgl.: Michael Scheffel: *Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. Ein Beitrag aus narratologischer Sicht*. In: Frauke Berndt, Stephan Kammer (Hrsg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, Würzburg 2009, S. 89–103, hier S. 98.

²³⁴ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274, hier S. 271–272.

²³⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 163. Ein praktisches Beispiel dafür stellt Kehlmanns Theaterstück *Die Reise der Verlorenen* dar, in dem es immer wieder daran erinnert wird, dass das Erzählte auf einer wahren Geschichte basiert, siehe: Daniel Kehlmann: *Die Reise der Verlorenen*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 195–285, hier insbesondere S. 200, 203, 216, 220, 241–242, 261–263, 275 und 279.

²³⁶ Daniel Kehlmann, zit. nach: Volker Weidermann: *Die Erzähler: Siegfried Lenz, Uwe Timm, Jakob Arjouni, Helmut Krausser, Frank Schulz, Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute*, Köln 2006, S. 261–275, hier S. 274.

Während Kehlmann betont, dass im Falle der Literatur „schon vor dem ersten Wort ein Pakt zwischen Erzähler und Leser geschlossen wird, der besagt, daß der Leser alles hinnehmen und zugleich alles und auch gar nichts glauben wird“, ²³⁷ was Coleridge, wie er hervorhebt, «willing suspension of disbelief», d.h. «willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit», genannt habe, ²³⁸ erklärt Freud: „Zu den vielen Freiheiten des Dichters gehört auch die, seine Darstellungswelt nach Belieben so zu wählen, daß sie mit der uns vertrauten Realität zusammenfällt oder sich irgendwie von ihr entfernt. Wir folgen ihm in jedem Falle“, ²³⁹ denn, wie wiederum Kehlmann bemerkt, „nicht alles, was man für wirklich hält, hält man auch für möglich“. ²⁴⁰ Von den «vielen Möglichkeiten, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die fürs Leben wegfallen» profitiert am meisten die fantastische Literatur.

1.3. Zuhause und doch nicht daheim

In der Erzählung *Töten* wird das Gefühl des Unheimlichen so vielschichtig aufgebaut, dass man sich die Details der Geschichte ansehen muss, um seine Ursachen rekonstruieren zu können. Während sich ein in den Sommerferien zu Tode langweilender Junge beim eingeschalteten Fernseher Comic-Hefte anschaut und seine Schwester in bunten Zeitschriften blättert, läuft nicht nur eine Waschmittelwerbung im Hintergrund – der Arthur Beerholm, wohlgermerkt, voller Wehmut zugeschaut hätte ²⁴¹ – sondern auch eine Sendung, wo ein Mann mit einem Rollkragenpullover sich mit der Auffassung des Bösen in den Texten von Augustinus auseinandersetzt. Von seinem Beitrag kommen ins Bewusstsein der beiden Jugendlichen nur die Sprachfetzen:

«Fragen», sagte der Mann, «die sich uns stellen, denen wir uns stellen müssen. Weil wir alle ...» Seine Stimme klang etwas zu hoch und seltsam brüchig. Als wäre der Lautsprecher nicht in Ordnung. «Augustinus spricht von einem Mangel, einem Fehlen, gewissermaßen einer Lücke. Wir nennen es ‚böse‘, aber das ist irreführend. Es ist bloß eine Abwesenheit von Gutem, nichts Eigenständiges, nichts Wirkliches.» [...] «Weil sein Wesen eben der Mangel ist, und die Abwesenheit. Darum ist es ohne Kraft wie ohne Wirklichkeit wie ohne →
«Mach das aus!»

Er wollte nicht. Nicht etwas, weil es ihn interessierte, sondern bloß, weil er niemals tat, was sie ihm sagte. ²⁴²

²³⁷ Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 153.

²³⁸ Vgl.: Ebd.

²³⁹ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274, hier S. 272.

²⁴⁰ Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98, hier S. 79.

²⁴¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 9.

²⁴² Daniel Kehlmann: *Töten*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 25–38, hier S. 26–27.

Durch die kurze Zusammenfassung der Fernsehinhalte wird in die Geschichte, die von nichts anderem als vom Bösen handelt, Theologie eingeflochten. Als der Mann erklärt, dass das Böse ein Mangel, eine **Abwesenheit des Guten**, und daher nichts Wirkliches sei, zerbricht etwas in der Küche nebenan, in der die Mutter der beiden Kinder das Mittagessen vorbereitet. An der Wand im Zimmer ist eine Spinne zu sehen, die mit einem Tapetenmuster verschmilzt, und draußen bellt der Hund des Nachbarn,²⁴³ was nicht nur ein unheimliches Gefühl weckt, sondern auch den Leser vom eigentlichen Handlungsstrang ablenkt. Bellende Hunde, Spinnen und Tapetenmuster werden von da an in Kehlmanns Werk immer wieder zu finden sein. Das Schreiben von Romanen, schreibt Michel Foucault, sei «eine gärtnerische Tätigkeit».²⁴⁴ Eine Verbindung zwischen Garten, Spiegel und Text stellt Foucault dann her, indem er den Garten als eine Heterotopie wahrnimmt²⁴⁵ und daran erinnert, dass Orientteppiche ursprünglich Abbildungen von Gärten gewesen seien,²⁴⁶ weil diese die «Schönheit der Welt» wie ein Spiegel fokussieren, wie man es zum Beispiel in dem fantastischen Text der *Tausendundeiner Nacht* liest:

Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt zu symbolischer Vollkommenheit gelangt, und zugleich ist er ein Garten, der sich durch den Raum bewegen kann. War es ein Park oder ein Teppich, den der Erzähler von *Tausendundeine Nacht* beschrieb? Wir sehen, dass alle Schönheit der Welt in diesem Spiegel versammelt ist.²⁴⁷

Das «gärtnerische» Verflechten von Motiven findet Kehlmann bei Nabokov und Henry James wieder, in deren Romanen komplizierte Teppich- und Tapetenmuster mit vielen sich einander mehrfach widerspiegelnden Teilen ein eigenes Leben zu leben scheinen, was – mit Markus Gassers Worten – „so grundbeglückend wie grundverstörend ist“²⁴⁸ und selbstreferenziell eine weitere Dimension der literarischen Texte offenbart, was auch bei Daniel Kehlmann selbst der Fall ist. Allein die Spinne ist aus dem Grund beachtenswert, dass sie als Teil der dargestellten Welt durch das ganze Werk Kehlmanns zieht – ein Teil der Natur, die der Schriftsteller in seiner Besprechung zu Lars von Triers *Antichrist* „Satans Kirche“²⁴⁹ nennt, die er ins Reich der Dunkelheit zuordnet,²⁵⁰ und zu der er im Gespräch mit Sebastian Kleinschmidt erläutert:

²⁴³ Vgl.: Ebd., S. 25–26.

²⁴⁴ Vgl.: Michel Foucault: *Die Heterotopien*, übers. von Michael Bischoff. In: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt am Main 2005, S. 7–22, hier S. 15.

²⁴⁵ Auf das Wesen der Heterotopie wird es im nächsten Kapitel ausführlicher zu sprechen gekommen.

²⁴⁶ Vgl.: Michel Foucault: *Die Heterotopien*, übers. von Michael Bischoff. In: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, S. 7–22, hier S. 15.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 11.

²⁴⁹ Daniel Kehlmann: *Die Natur ist Satans Kirche*. In: Online-Ausgabe der „Zeit“ vom 03.09.2009, <http://www.zeit.de/2009/37/Antichrist> (10.04.2017).

²⁵⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier S. 42–53.

Insekten stehen für die eben nicht liebenswürdige, nicht nette, nicht hübsche Seite der Natur. Insekten sind kriegerisch, sie werden länger auf der Erde existieren als der Mensch. Daß die Natur eben nicht gutwillig ist, sondern fremd, unheimlich, unwirtlich und bedrohlich, das hat Humboldt immer wieder erschreckt. Eine Natur, die sich nicht darum schert, wie es uns geht, die keine milde, gütige Natur ist, sondern eine fressende und tötende.²⁵¹

Als der Protagonist von *Töten* sich auf die Suche nach Rattengift in die Garage seines Hauses begibt, da er den Hund des Nachbarn zu vergiften vorhat, kommt ihm die Spinne schon wieder in den Weg: „Eine Spinne rannte aufgeschreckt auf die Wand zu und verschwand in einer Ritze; ihr Netz klebte an seinen Fingern; er biß die Zähne zusammen, um die sich hebende Welle von Ekel niederzukämpfen, und es fiel ihm überraschend leicht, leichter als je.“²⁵² Neben der Spinne kommt im Text noch ein dunkelroter Schmetterling vor, der zuerst gegen die Fensterscheibe schlägt und dann draußen zu sehen ist.²⁵³ Im späteren Roman *Die Vermessung der Welt* werden die Insekten zur Verkörperung jener dunklen Seite der Natur, die laut Augustinus nicht auszurotten ist, und daher ins menschliche Weltbild integriert werden muss,²⁵⁴ denn wie Mario sagt – „das Problem sei, dass die Insekten gar nicht sterben würden“.²⁵⁵ Ähnlich unsterblich wie die Insekten scheint in *Töten* der Hund aus der Nachbarschaft zu sein, dessen Besitzer, wie man bereits zu Anfang der Geschichte erfährt, stolz darauf ist, dass sein Tier morden könne: „Der Hund war das Böse, das Lauernde, die Gefahr am Rand jedes Augenblicks. Man hatte gehofft, er würde einmal verschwinden oder sterben; aber er war geblieben. Er schien unsterblich zu sein.“²⁵⁶ Das Unheimliche, das Dunkle bei Kehlmann lauert im Alltag, ist nicht weit weg vom Menschen, sondern direkt im Menschen angesiedelt. Einem aufmerksamen Leser darf dabei nicht entgehen, dass der sich im Fernsehen zu Augustinus äßernde Mann dünn und blass ist und eine brüchige Stimme hat, die im Lärm der äußeren Welt kaum Beachtung findet.

Augustinus selbst war – wie Markus Gasser bemerkt – neben dem exkommunizierten Markion, von dessen Lehre sich Kehlmann im Roman *Mahlers Zeit* inspirieren lässt, der einzige Interpret

²⁵¹ Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmidt: *Tiere*. In: Dies.: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, S. 9–26, hier S. 11.

²⁵² Daniel Kehlmann: *Töten*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 25–38, hier S. 35.

²⁵³ Vgl.: Ebd. S. 27, 29, 36–37.

²⁵⁴ Zur symbolischen Bedeutung der Insekten im Werk Daniel Kehlmanns siehe: Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 36–44, hier S. 42; Patrick M. McConeghy: *Angels at the Gate. Guarding Utopia in Daniel Kehlmann's "Mahlers Zeit"*. In: „GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkte *Nach der Postmoderne, Jüdisch-deutsche Themen, Nation und Vergangenheit*, Jg. 9/2010, S. 36–58, hier S. 49–50; Leonhard Herrmann: *Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen*. In: Franziska Bomski, Stefan Suhr (Hrsg.): *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*, S. 169–184, hier S. 177, Fußnote 27; Joachim Rickes: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, S. 44–45.

²⁵⁵ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 110.

²⁵⁶ Daniel Kehlmann: *Töten*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 25–38, hier S. 25.

der Heiligen Schrift, dem es gelungen ist, die Unvollkommenheit und das Unzureichende mit der Vorstellung von einem allmächtigen und guten Gott in Einklang zu bringen, und zwar deswegen, weil er in seiner Auslegung des Bösen davon ausgegangen ist, dass das Gute ohne das Böse gar nicht existieren könne.²⁵⁷ Mit dieser Lehre konfrontiert Daniel Kehlmann seinen jungen Protagonisten in *Töten* und da dieser kein Interesse am Thema zeigt, landet er unbedacht auf einer Straßenbrücke mit einem Ziegelstein in der Hand – die Straße flimmert vor seinen Augen „wie auf einem schlechten Fernseher“²⁵⁸ – den er einige Minuten später motivlos auf ein vorbeifahrendes Auto herunterfällt, wodurch er – wie der Titel der Erzählung ahnen lässt – wahrscheinlich einen Unfall mit Todesfolge verursacht. So wird dem Leser deutlich, was Beerholm bestimmt interessiert hätte: dass das Schicksals des Autofahrers völlig dem Zufall überlassen bleibe, genauso wie Paul Virilio es in seiner *Ästhetik des Verschwindens* konstatiert.²⁵⁹ Damit wird tatsächlich ein böses Werk vollendet und als der Protagonist gleich danach zurück nach Hause kommt, ist der Fernseher bereits ausgeschaltet, als wüsste der Theologe nichts mehr zu sagen. Während Markus Mehring in der Erzählung *Bankraub* im Flugzeug sich des Unwirklichen an seiner eigenen Existenz bewusst wird, wird das Flugzeug in *Töten*, genauso wie in *Beerholms Vorstellung*, ein Anzeichen des kommenden Unglücks bzw. des von der Hauptfigur der Erzählung verursachten Todes.²⁶⁰ Nicht zu übersehen sind auch die Hinweise auf die blendende Helligkeit,²⁶¹ die einerseits für die Schönheit des Tages, andererseits für die fast untragbare, höllische, innere Unruhe des Protagonisten stiftende Hitze steht, derentwegen der Erzähler zweimal feststellt: „Etwas Wind wäre gut gewesen.“²⁶²

Der Protagonist, der wie folgt charakterisiert wird: „kleingewachsen (zu klein, alle sagten das), die Haare nicht gekämmt, ein zerknittertes Hemd“,²⁶³ ist namenlos – ein Jedermann, wie es jeder sein könnte – und leidet, wie es sich im Laufe der Geschichte schlussfolgern lässt, unter einem starken Minderwertigkeitskomplex. Vom Hund des Nachbarn erschrocken, hebt er von der Straße, ohne jeglichen Grund, den roten Ziegelstein, der später zur Tatwaffe wird: „Sein Fuß tat weh, es war ein scharfer und brennender Schmerz, wieso zum Teufel lag dieser Stein hier; er wollte ihn fallen lassen, aber dann ... ging er weiter. Und behielt ihn in der Hand. Er

²⁵⁷ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 39–40.

²⁵⁸ Daniel Kehlmann: *Töten*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 25–38, hier S. 32.

²⁵⁹ Vgl.: Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, übers. von Marianne Karbe u. Gustav Roßler, Berlin 1986, S. 67.

²⁶⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Töten*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 25–38, hier S. 26 und 30.

²⁶¹ Vgl.: Ebd., S. 26–27.

²⁶² Ebd., S. 28 und 30.

²⁶³ Ebd., S. 27.

fühlte sich rau und fest an, seltsam angenehm.“²⁶⁴ Direkt vor dem Unfall hat der Junge noch einen lichten Moment, in dem er sich fühlt, als ob er auf der Welt ganz allein wäre: „Durch das Gartentor, auf die Straße. Hier war niemand. [...] Hier geschah nie etwas. Hier war es ruhig und friedlich und ereignislos; so etwa mußte es dort sein, wo man war, wenn man tot war, wo nichts passierte, nie wieder.“²⁶⁵ Der Ort, an dem Kehlmanns Held in *Töten* lebt, ist eine Leerstelle, an der aus lauter Langweile ihm der Gedanke kommt: „Weg von hier! Wenn man weg könnte, egal wie und egal wohin, nur weg von hier!“²⁶⁶ Aus diesem Ort kann man mit eigener Fantasie nicht mehr hinaus kommen, weil man nichts anderes kennt, was man sich stattdessen vorstellen könnte:

Er schloß die Augen. Es schien keine Zeit mehr zu geben. Und plötzlich fiel ihm auf, daß man nie aus der Gegenwart hinauskonnte, niemals, daß man immer eingesperrt war in einen einzigen nie wechselnden, nie sich ändernden Moment. Er stöhnte leise.

Und da wußte er, daß etwas geschehen würde. Daß etwas geschehen mußte. Bald.

Er wollte die Augen nicht öffnen. Es war angenehm so: hell und dunkel zugleich, warm, die Grillen zirpten. In der Nähe bellte der Hund. Er atmete tief ein. Und aus. Dann mußte er gähnen.

Einen Augenblick lang fühlte er, wie es wäre, wenn es ihn nicht gäbe. Wenn er nicht da wäre. Eine weite und unveränderte Welt: derselbe Himmel, und diese Straße und derselbe wellige Horizont und seine Schwester und seine Mutter in der Küche und die beiden Katzen im Garten und der Hund nebenan und dieser Ziegelstein und sogar die Ameise, die ihm eben so vielbeinig über die Hand gekrochen war. Bloß er nicht. Seine Hand juckte, er öffnete die Augen: Da war wieder die Ameise. Er streckte die Hand aus, schüttelte sie, und die Ameise war verschwunden. Vermutlich hinuntergefallen, auf die Straße, ein ungeheurer Sturz für sie, ein unendlicher fast. Er mußte lächeln, dann wurde er ernst. Und plötzlich war ihm kalt.

Jetzt wußte er, was passieren würde.

Er zog die Beine ein, zwischen den Stäben hindurch und stand langsam auf. Seine Knie schmerzten. Und nun schwitzte er auch, obwohl er ja fror. Dafür also, dachte er, habe ich ihn aufgehoben.²⁶⁷

Die **Vorstellung von der eigenen Abwesenheit** bzw. Nichtexistenz übernimmt Daniel Kehlmann laut Markus Gasser von Vladimir Nabokov und dessen *Ultima Thule*, wo der Hauptprotagonist Gospodin über den Tod seiner verstorbenen Frau nachdenkt, weil ihr plötzliches Verschwinden ihn den Widerspruch zwischen Nichts und Werden erwägen lasse,²⁶⁸ was auch Arthur in *Beerholms Vorstellung* nach dem Tod Ellas tut. So gesehen lässt die Abwesenheit bzw. Nichtexistenz sich nicht nur im Kontext des Todes, sondern auch im Kontext der Präexistenz situieren. In dem oben zitierten Textauszug wird schon wieder auf das Spiel der Gegensätze gesetzt: Es ist gleichzeitig hell und dunkel, warm und kalt; das Böse und das Gute ringen miteinander im Inneren der Hauptfigur, bis eine Ameise «einen ungeheuren, fast unendlichen Sturz»²⁶⁹ erfährt. Erstaunlich, wie die Vergänglichkeit des Lebens von einem

²⁶⁴ Ebd., S. 29.

²⁶⁵ Ebd., S. 29–30.

²⁶⁶ Ebd., S. 30.

²⁶⁷ Ebd., S. 31.

²⁶⁸ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 7–8.

²⁶⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Töten*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 25–38, hier S. 31.

kleinen Insekt der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens ähnelt. Dabei bleibt unklar, wie die Ameise nach dem Sturz endet – offensichtlich wie Beerholm, das heißt vermutlich tot, aber nicht mit jeder Wahrscheinlichkeit. Die Ungewissheit bzw. Unsicherheit des Lesers hinsichtlich der erzählten Vorgänge verleiht der Erzählung eine unheimliche Wirkung, die Freud am Beispiel der Überlegungen von Ernst Jentsch zu den Texten E. T. A. Hoffmanns thematisiert:

»Einer der sichersten Kunstgriffe, leicht unheimliche Wirkungen durch Erzählungen hervorzurufen«, schreibt Jentsch, »beruht nun darauf, daß man den Leser im Ungewissen darüber läßt, ob er in einer bestimmten Figur eine Person oder etwa einen Automaten vor sich habe, und zwar so, daß diese Unsicherheit nicht direkt in den Brennpunkt seiner Aufmerksamkeit tritt, damit er nicht veranlaßt werde, die Sache sofort zu untersuchen und klarzustellen, da hiedurch, wie gesagt, die besondere Gefühlswirkung leicht schwindet. E. T. A. Hoffmann hat in seinen Phantasiestücken dieses psychologische Manöver wiederholt mit Erfolg zur Geltung gebracht.«²⁷⁰

Das Benehmen des Protagonisten, das so schwerwiegende Folgen wie Tod hat, erscheint einerseits kalkuliert, kaltblütig und automatisiert, andererseits unwirklich und unsicher wie in einem schlechten Traum:

Seine Hände zitterten. Er wußte, daß etwas in ihm in der letzten Sekunde versuchen würde, ihn zurückzureißen und den Moment vorbeigehen zu lassen, um ihn zu zwingen, zu bleiben, was er war. Er schwitzte noch stärker. In seinen Schläfen klopfte es, und es rauschte in seinen Ohren, und die Straße vor seinen Augen flimmerte wie auf einem schlechten Fernseher. [...] Eine Sekunde lang hatte er befürchtet, daß seine Hand sich weigern, sich einfach nicht öffnen würde; aber es ging ganz leicht. Dann schien es noch, als ob der Stein hierbleiben könnte, bewegungslos, einfach nicht fallen ... Er war da, noch da, noch immer da. Dann fiel er doch.²⁷¹

Bevor der Protagonist den aufgehobenen Ziegelstein auf ein vorbeifahrendes Auto wirft, wovon ihn der Instinkt der Erhaltung des Lebens abhält, fragt er sich, wer wohl darin sitze. „Und er wußte sofort, daß diese Frage ihn nicht mehr, sein Leben lang nicht, verlassen würde“,²⁷² liest der Leser, dem es gleich klar wird, dass der Held von da an sich in der Vergangenheit verfängt. Unerwarteterweise kommt dem Protagonisten „der Mann im Fernsehen“²⁷³ in den Sinn, aber sein Verhalten wird im Text nicht einmal aus der Sicht der theologischen Ethik beurteilt. Der Erzähler bemerkt nur, dass „ein sinnloser Reflex“²⁷⁴ den Protagonisten seinen Kopf in eine andere Richtung drehen lasse, als der getroffene Wagen gegen einen Baum stößt, als wären die Gesetze der Natur – «der Kirche Satans» – mächtiger als die der Moral. Der größte Skandal der Natur ist, dass ein Leben zu Ende geht, aber die Welt kann nach wie vor ohne es weiter bestehen, als wäre gar nichts passiert: „Nichts rührte sich, nirgendwo, an keinem Ort der Welt [...] und plötzlich bellte der Hund, und auch die Grillen waren zu hören. Alles kam wieder in Gang.“²⁷⁵

²⁷⁰ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274, hier S. 250–251.

²⁷¹ Daniel Kehlmann: *Töten*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 25–38, hier S. 32–33.

²⁷² Ebd., S. 32.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd., S. 33.

²⁷⁵ Ebd., S. 34.

Erst nach dem Unfall erhebt sich der vom Erzähler ersehnte Wind: „Wind! Ja, das war kühle, bewegte Luft, und sie floß von Osten her, und in ihr klangen gedämpft Motorgeräusche und (schon?) die Töne von Sirenen. Und natürlich, das Gebell.“²⁷⁶ Das Gebell des Hundes, das so lange ein fester Bestandteil der Wirklichkeit um den Protagonisten herum war – und der von ihm selbst beachtenswert als «böse» empfunden wurde – wird gestillt, als dieser dem Hund aus Rache das vergiftete Essen reicht. Bei seiner letzten Begegnung mit dem Tier konstatiert der Erzähler: „Das war das letzte Mal. Nach so langer Zeit: das letzte Mal.“²⁷⁷ Als hätte er vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse gegessen, fällt dem Jungen gleich danach ein, dass er seiner Mutter, Schwester und seinem Vater wie auch anderen Menschen „gewachsen war. Ihnen allen.“²⁷⁸ Als seine Schwester ihm beim Mittagessen danach in die Augen blickt, bekommt er mit, „daß sie seinem Blick auswich“,²⁷⁹ da sie ihn nicht mehr ertragen konnte. Zur selben Stunde krepitiert der Hund unter großen Schmerzen. Die Begegnung mit dem Tod wird von einem unheimlichen, vom Hund ausgestoßenen, «seltsamen Geräusch» begleitet: „Von draußen kam ein seltsames Geräusch, es klang wie ein Jammern, hoch und nicht ganz menschlich.“²⁸⁰ Wenn Daniel Kehlmann zu Shakespeares Macbeth bemerkt: „Das radikal Böse verkörpern weder die Hexen noch die Lady – sondern ausschließlich der Mann, der tatsächlich die Bluttaten vollzieht, aus Machtgier zunächst und dann, weil jemand, der einmal angefangen hat zu töten, nicht mehr so einfach aufhören kann“,²⁸¹ dann trifft genau dasselbe auf seinen jungen Protagonisten zu. Von da an beschließt dieser aber, sich den Anderen in seiner Umgebung freiwillig zu unterordnen, weil er durch den Akt des Tötens sowieso eine übermenschliche Kraft gewonnen hat, die ihn nicht bloß seine Minderwertigkeitskomplexe loswerden, sondern vielmehr als Gott erscheinen lässt – heilig und mit der Kraft, über Leben und Tod entscheiden zu können:

Er würde noch eine Weile tun, was sie ihm sagten, und er würde hierbleiben, jetzt machte es nichts mehr aus. Er war stärker als sie. Er war stärker als die meisten Menschen, die er treffen würde. Er lehnte sich zurück und atmete tief ein und aus und fühlte den kalten Glanz um sich, eine Art Macht, eine Art Heiligkeit. Es gab etwas, das sie nicht kannten, aber er schon, und es war etwas Großes. Er lächelte immer noch, jetzt fiel es ihm leicht.²⁸²

Überwältigend klingt die letzte Feststellung des Protagonisten, die gleichzeitig die letzten Worte der Erzählung beinhaltet – der Vormittag „war ziemlich gut“.²⁸³ Es ist doch nichts Gutes

²⁷⁶ Ebd., S. 35.

²⁷⁷ Ebd., S. 36.

²⁷⁸ Ebd., S. 37.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier S. 69.

²⁸² Daniel Kehlmann: *Töten*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 25–38, hier S. 37.

²⁸³ Ebd., S. 38.

passiert bzw. der Protagonist hat doch nichts Gutes getan, ganz im Gegenteil – an diesem Vormittag ist er auf eine abwegige Idee, einen teuflischen Plan verfallen, durch den das Böse als «Abwesenheit des Guten» mit voller Macht in Kraft getreten ist. Warum es passiert ist, bleibt ungeklärt, denn Kehlmanns schnörkellose Prosa zeige Ursache und Wirkung der Handlung, ohne alle Hintergründe zu erklären.²⁸⁴ Die Fragen, ob ein Kind böse wird, weil es die Welt um sich herum – oder jedenfalls einen Teil dieser Welt – als böse empfindet und davon geprägt wird, ob es mit dem Bösen erst im Laufe der Zeit infiziert wird oder vielmehr dessen Keim in sich von Geburt an trägt, bleiben letztlich offen.

In der Erzählung *Unter der Sonne* skizziert Kehlmann eine weitere Allegorie der menschlichen Existenz, die in der vergeblichen, fruchtlosen Suche des mittelmäßigen Dozenten Kramer nach seinem Lieblingsschriftsteller Heinrich Bonvard zu erkennen ist. Eine mögliche Inspiration für seine Geschichte – und damit die Titelgeschichte des Bandes *Unter der Sonne*, die gleichzeitig denselben Titel wie der wichtigste, dreibändige Roman des fiktiven Schriftstellers trägt – kommt vermutlich vom ersten Roman Samuel Becketts *Murphy*, zu dem Kehlmann in einem seiner Essays bemerkt:

Die Beteuerungen, daß alles menschliche Sterben sinnlos sei, haben in *Murphy* noch etwas Behauptetes, das sich bei genauem Lesen auch in der berühmten Abgeklärtheit des ersten Satzes zeigt: Die Sonne scheint, da sie keine Wahl hat, und sie scheint auf Nichts neues. Doch eine Sonne, die keine andere Wahl hat, als auf nichts Neues zu scheinen, das ist stilistisch überambitioniert, ja beinahe präntiös – und nichts lehnte Beckett später so sehr ab wie Manieriertheit. Dennoch sind schon hier seine wichtigsten Motive versammelt: der Solipsismus, der Wunsch nach Rückkehr in den Zustand vor der Geburt, die Suche einiger Figuren nach jemandem, den sie nie finden.²⁸⁵

Der von Kohelet abgeleitete Vanitas-Gedanke, dass «die Sonne auf nichts Neues scheint», sowie die beckettischen Motive liegen dem Werk Daniel Kehlmanns zugrunde. Schon in seinen ersten literarischen Texten befasst sich Kehlmann mit der darin enthaltenen Frage, von der man in der Bibel liest:

Welchen Vorteil hat der Mensch von all seinem Besitz, für den er sich anstrengt unter der Sonne? / [Erster Teil / Prolog] Eine Generation geht, eine andere kommt. / Die Erde steht in Ewigkeit. Die Sonne, die aufging und wieder unterging, / atemlos jagt sie zurück an den Ort, wo sie wieder aufgeht. Er weht nach Süden, dreht nach Norden, / dreht, dreht, weht, der Wind. / Weil er sich immerzu dreht, kehrt er zurück, der Wind. Alle Flüsse fließen ins Meer, / das Meer wird nicht voll. Zu dem Ort, wo die Flüsse entspringen, / kehren sie zurück, um wieder zu entspringen. Alle Dinge sind rastlos tätig, / kein Mensch kann alles ausdrücken, nie wird ein Auge satt, wenn es beobachtet, / nie wird ein Ohr vom Hören voll. Was geschehen ist, wird wieder geschehen, / was man getan hat, wird man wieder tun: Es gibt nichts Neues unter der Sonne. Zwar gibt es bisweilen ein Ding, von dem es heißt: / Sieh dir das an, das ist etwas Neues – / aber auch das gab es schon in den Zeiten, / die vor uns gewesen sind. Nur gibt es

²⁸⁴ Vgl.: Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 36–44, hier S. 40.

²⁸⁵ Daniel Kehlmann: *Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht. Samuel Becketts Prosa*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 100–111, hier S. 104.

keine Erinnerung an die Früheren, / und auch an die Späteren, die erst kommen werden, auch an sie wird es keine Erinnerung geben / bei denen, die noch später kommen werden.²⁸⁶

Der Solipsismus als erkenntnistheoretische Lehre, die ausschließlich die Existenz des eigenen Ich voraussetzt und alle Gegenstände der Außenwelt sowie die fremden Ichs als dessen Bewusstseinsinhalte definiert – was zu einer konstruktivistischen Überzeugung führt, dass es unmöglich ist, Gewissheit über die Realität außerhalb des eigenen Bewusstseins zu erlangen – wird allen Texten Daniel Kehlmanns innewohnen. Kehlmann selber betont: „Man darf die Realität nie verachten. Sie ist doch das einzige, was wir haben.“²⁸⁷ Der «Wunsch nach Rückkehr in den Zustand vor der Geburt» ist allen Protagonisten des Autors gemeinsam, weil sie – mit Gauß‘ Worten – „das Unzureichende in allem“²⁸⁸ erfahren. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Suche «nach jemandem, den sie nie finden» – in *Unter der Sonne* geht es dabei um den Gott-Autor Heinrich Bonvard, der verschwindet und sich nicht festhalten lässt, sodass er für seinen Verehrer Kramer immer unerreichbar bleibt:

Endlich. Bonwards Licht, Bonwards Bäume, Bonwards Meer. All das kannte Kramer schon seit langem, aber jetzt, zum ersten Mal, sah er es. Es war einzigartig und aufregend, als hätte Bonvard selbst die Welt da draußen geschaffen, und in gewisser Weise stimmte das ja auch; denn woher hatte sie ihren Glanz, wenn nicht von der Berührung mit Bonwards Phantasie!²⁸⁹

Dasselbe Motiv trifft im Roman *Wohin rollst du, Äpfelchen ...* von Leo Perutz auf, in dem es, wie Kehlmann in seiner Vorlesung *Unvollständigkeit* notiert, um die Jagd nach einem Kriegsverbrecher namens Seljukow und einen Mann namens Georg Vittorin gehe, der die Zeit seiner russischen Gefangenschaft unter Kommandant Seljukow nicht vergessen könne: „Immer wieder kommt er nahe an Seljukow heran, aber immer wieder ist der schon anderswo, bevor Georg ihn erreichen kann.“²⁹⁰ Anders als Kehlmanns Geschichte *Töten* zeigt Perutz, dass das radikal Böse existiere, dass man ihm aber nicht gegenüberreten könne.²⁹¹ Die schöne, friedliche, von Kramer wohl auch idealisierte und für ihn unerreichbare Welt Heinrich Bonwards in *Unter der Sonne* wird mit ihren Weinbergen, Palmen, Meer, Sonne und Helligkeit sowie einem „Milieu, wie man es aus Romanen kennt“²⁹² mit einer enttäuschenden Welt

²⁸⁶ *Das Buch Kohelet* 1:3–11. In: Alfons Deissler, Anton Vögtle, Johannes M. Nützel (Hrsg.): *Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel*, Freiburg im Breisgau, Basel und Wien 1985, S. 894.

²⁸⁷ Daniel Kehlmann: *Metaphysical Poets*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 143–155, hier S. 150.

²⁸⁸ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 99.

²⁸⁹ Daniel Kehlmann: *Unter der Sonne*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 39–59, hier S. 39–40.

²⁹⁰ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 166.

²⁹¹ Vgl.: Ebd., S. 168.

²⁹² Daniel Kehlmann: *Unter der Sonne*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 39–59, hier S. 41.

Kramers konfrontiert, in der innere Gereiztheit, Schmerz, Hitze, belastende körperliche Nähe der Mitpassagiere und kaputte Klimaanlage im Zug herrschen. Kramer – der „Sohn eines Bankbeamten in einer mäßig zerbombten deutschen Stadt“²⁹³ – glaubt daran, dass das Lesen ihm vielleicht in der unkomfortablen Situation helfen könne,²⁹⁴ und vertieft sich in eine von seinem als Literaturkenner nicht gleichrangigen, aber viel erfolgreicherem Kollegen Hans Bahring verfasste, „in alle Weltsprachen übersetzte Biografie“²⁹⁵ Bonvards. Bahring, der in Kehlmanns Roman *Ich und Kaminski* ein Konkurrent Sebastian Zöllners ist, wird in *Unter der Sonne* zum offiziellen Biografen Bonvards, indem er – ähnlich wie Zöllner selbst – rücksichtslose Methoden verwendet, sodass er vom Schriftsteller sogar ins Gesicht geschlagen wird.²⁹⁶ Während der Lektüre stellt sich heraus, dass Bonvard selbst von der Unzulänglichkeit der Welt nicht verschont wurde – den „erste[n] Schnitt durch das Glück und die grüne, wohlmeinende Sicherheit der Welt“²⁹⁷ hat er mit dem Tod seiner Mutter erfahren. Über die Jugendjahre Bonvards berichtet Bahring: „Die Mitschüler beobachten ihn und kichern hinter ihm her. Einen von ihnen verprügelt er so, daß dieser ins Krankenhaus muß. Von da an wird er respektiert“,²⁹⁸ genauso wie Eric Friedland in Kehlmanns Roman *F.*²⁹⁹ Ein Dienstmädchen, mit dem Bonvard als Jüngling eine Affäre hatte, „verschwindet an einen sehr fernen Ort“,³⁰⁰ noch nicht «den fernsten» wie Julian in Kehlmanns Novelle *Der fernste Ort*, mit dem Kramer gemeinsam hat, dass er eine Beziehung mit einer Arbeitskollegin eingeht und von dieser verlassen wird. Wie der von Julian bewunderte Vetering zieht auch Bonvard in ein schwedisches Dorf, wo er „fast ein Jahr lebt [...], ohne Kontakt zu irgendjemandem“,³⁰¹ bis er schließlich einen gescheiterten Selbstmordversuch mit einer Pistole unternimmt. Die Nacht danach wird für ihn zu einem befreienden Schlüsselerlebnis: „In dieser Nacht verbrennt er seine Tagebücher und beginnt zu schreiben.“³⁰² Im Laufe der Zeit wird er dann zum Autor der Trilogie *Unter der Sonne*, der Romane *Die Kathedralen zu Rom*, *Verfall* und *Die Hyperbeln*, des Theaterstücks *Der siebente Weg* sowie einer Sammlung literarischer Skizzen. *Die Hyperbeln* werden wie folgt zusammengefasst: „Es war ein verschlungenes und sehr künstliches Gebilde voller Rätsel, Spiegelungen und seltsamer mathematischer

²⁹³ Ebd., S. 44.

²⁹⁴ Vgl.: Ebd., S. 41.

²⁹⁵ Ebd., S. 51.

²⁹⁶ Vgl.: Ebd., S. 52.

²⁹⁷ Ebd., S. 42.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 17–18.

³⁰⁰ Daniel Kehlmann: *Unter der Sonne*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 39–59, hier S. 42.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd., S. 42–43.

Beziehungen.³⁰³ Einem aufmerksamen Leser wird gleich auffallen, dass der Erzähler an dieser Stelle eigentlich ein Charakteristikum des eigenen Werks Daniel Kehlmanns liefert. Es scheint, als hätte Kehlmann von Anfang an eine klare Vorstellung gehabt, worüber er in seinen Büchern schreiben möchte und dies auf der Metaebene der Erzählung behandelt. Die Beschreibung der Reise Bonwards durch Afrika erinnert zum Beispiel in ihren Einzelheiten an Humboldts Expedition in Südamerika:

Moskitos, Tsetsefliegen, grünesprenkelte Schlangen; in der feuchten Hitze brüten Wahnsinn und Tod. Verwesende Tiere am Wegrand, verwesende Menschen auf den Feldern, nachts die Geräusche der vielstimmigen Wildnis. Dunkle, haarige Spinnen auf braunen Baumstämmen; eine große, hellfunkelnde Hölle.³⁰⁴

Es sind nicht nur «Wahnsinn und Tod», «verwesende Tiere» und «verwesende Menschen», welche die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich lenken, sondern auch die wiederkehrende Vorstellung von der Hölle und die den Tod begleitende Vielstimmigkeit, die in einem weiteren Kapitel dieser Arbeit untersucht wird. Als Bonvard den ersten Teil seines großen Romans *Unter der Sonne* veröffentlicht, schreibt ihm Thomas Mann „lobende Worte“,³⁰⁵ Döblin „ablehnende“³⁰⁶ und Joyce verfasst einen „aner kennenden Brief“.³⁰⁷ So tauchen in der Geschichte nicht fiktive, historische Persönlichkeiten auf, unter denen Ernest Hemingway und Norman Mailer fehlen, an die, laut Markus Gasser, Daniel Kehlmann bei der Gestaltung Bonwards gedacht habe.³⁰⁸ An Joyce richtet Bonvard eine berühmte, solipsistische Antwort: „I do not think, Sir, that we can create life out of words, we can only try to reshape its senseless and cruel beauty.“³⁰⁹ Eine Welt ohne Sprache ist einerseits unvorstellbar, andererseits reichen die Worte nicht aus, um von der «sinnlosen und grausamen» Schönheit der Welt erzählen zu können. Ähnlich wie Maria Rubinstein in *Ruhm* unternimmt Bonvard eine Reise nach Osten, genauer gesagt nach China und in die Mandschurei, wo er eine junge Chinesin heiratet. Der letzte Wohnort Bonwards, die Stadt Oury-sur-Mer, erscheint Kramer als «der fernste Ort» an sich – ein Ort außerhalb seiner Erfahrung, weil sie so anders als alles ist, was er bisher gekannt hat. Als Kramer die Häuser am Ufer betrachtet, berichtet der Erzähler: „Kramer stand starr, für einen Moment wurde die Wirklichkeit leicht, fast wie ein Traum. Eine berühmte Passage aus *Unter der Sonne* beschrieb diesen Ort; Kramer kannte sie auswendig.“³¹⁰ Gleich danach tritt

³⁰³ Ebd., S. 50.

³⁰⁴ Daniel Kehlmann: *Unter der Sonne*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 39–59, hier S. 43.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 136, Anmerkung 14.

³⁰⁹ Daniel Kehlmann: *Unter der Sonne*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 39–59, hier S. 43.

³¹⁰ Ebd., S. 46.

der Protagonist in einen Hundehaufen ein, was die Nüchternheit seines Lebens illustriert. Er verirrt sich, sein jeder Versuch, nach dem Weg zu fragen oder diesen selbst zu bestimmen, scheitert, und so findet er das Haus von Bonvard nicht mehr. Der Leser erfährt, dass seine zwei lange bearbeiteten Briefe an Bonvard letztlich unbeantwortet geblieben sind und dass die beiden sich einmal in London verpasst haben. Außerdem ist Bonvard dem Universitätsbetrieb gegenüber sehr distanziert, um nicht zu sagen, feindlich gesinnt. Eine renommierte Professorin namens Ilsa Tronckhenfuss, die eine umfangreiche Studie über sein Werk verfasst, nutzt er als Vorbild für eine der Nebenfiguren seines einzigen Theaterstücks *Der siebente Weg*, charakterisiert als „eine parasitäre Dozentin“³¹¹ und versieht mit der Regieanweisung: „kleingewachsen, trägt zu weite Strickpullover, lispelt beim Sprechen“,³¹² was durchaus stimmt, obwohl er sie nie gesehen hat. Selbst mit dem Titel des Stücks spielt Bonvard auf den Namen der Professorin an, denn «Ilsa» heißt entweder «sieben» oder «Schwur» und wurde von «Elisabeth» abgeleitet, was «Mein Gott ist Sieben» – im Sinne von «Mein Gott ist Fülle» – oder «Mein Gott hat geschworen» heißt, wobei Gott in seinem Stück stillschweigend übergangen wird. Wie ein Gott scheint Bonvard die Welt zu kennen, mit der er nie in Berührung kommt – seine ersten Interviews sind, wohlgemerkt, die letzten geblieben.³¹³ Die beiden Welten – die des Schriftstellers und die seines Bewunderers – werden wie Paralleluniversen beschrieben, die ausschließlich bei der Lektüre aufeinandertreffen. Zum ersten Mal liest Kramer ein Buch Bonwards im Alter von fünfzehn Jahren:

Es war sein größtes Erlebnis und blieb es auch. Die Welt verwandelte sich. Wiesen, Bäume und Himmel, aber auch Autos, Straßen und die klotzigen Betonbauten an ihrem Rand überzogen sich mit Farben. Die Menschen, auch die langweiligsten und blassesten, zeigten sich auf einmal als undurchschaubare Wesen. Und durch abgenutzte Wortfügungen schimmerten plötzlich Musik und Licht.³¹⁴

Die Leseerfahrung wird für Kramer vielmehr verklärend als aufklärend. Während Kramer in Frankreich Probleme mit der ihm fremden Sprache hat, erscheint Bonvard als Meister des Wortes: „Seine Sätze schienen aus der Sprache noch ungesehene Blitze und Leuchterscheinungen zu schlagen [...]“³¹⁵ Laut Markus Gasser ist der Nebel in Kehlmanns Erzählband *Unter der Sonne* genauso wie bei Nabokov „die Chiffre für das Gefängnis der Welt, jedoch auch für die Ahnung, es gebe da einen Weg heraus“.³¹⁶ Kramer meint: „Ein Wort von Bonvard wäre genug gewesen, um die Nebel aufzulösen, ein einziges Zeichen von der anderen,

³¹¹ Ebd., S. 48.

³¹² Ebd.

³¹³ Vgl.: Ebd., S. 44.

³¹⁴ Ebd., S. 45.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 9.

hellen Seite“,³¹⁷ was Gasser auf die biblische Bitte des Hauptmanns von Kafarnaum zurückführt, nur ein Wort von Christus zu hören, damit seine Seele wieder gesund geworden wäre³¹⁸ sowie in der Tradition der Dichtung Joseph von Eichendorffs und Matthias Claudius‘³¹⁹ situiert. Wie ein Gott der verlassenen Schöpfung antwortet Bonvard nicht; das Werk seiner Hände ist in „eine silbrige Stille“³²⁰ gehüllt. In seiner Schrift *Das Motiv der Kästchenwahl* diagnostiziert Sigmund Freud: „Stummheit ist im Traume eine gebräuchliche Darstellung des Todes. [...] Auch das Sichverbergen, Unauffindbarsein, wie es der Märchenprinz dreimal beim Aschenputtel erlebt, ist im Traume ein unverkennbares Todessymbol [...]“.³²¹ So ist es auch in Samuel Becketts Roman *Watt*, dessen Titelfigur ihren nie auftretenden Arbeitgeber Knott aufzufinden versucht und endlich, dem Wahnsinn verfallen, „unter allerlei Schwierigkeiten eine Fahrkarte [löst] und [...] mit dem Zug ans «Ende der Strecke» davon[fährt]“,³²² was Kehlmann in seinem Werk erst einer anderen Figur – und nämlich Lessing – in der Erzählung *Schnee* zuteilwerden lässt. Während in Kramers Welt die Jahre „gleichmäßig und leer wie Novembertage“³²³ vergehen, erweist sich das letzte Buch Bonwards als „eine Sammlung kurzer Skizzen, Beschreibungen alltäglicher Dinge in einer einfachen, hellen Welt“³²⁴ – in der Welt, die selbst für seine Nächsten unerreichbar bleibt, als er – ganz ähnlich wie der Schriftsteller Arthur Friedland in Kehlmanns Roman *F* – „mit unbekanntem Zielort ab[reist]“,³²⁵ übrigens nachdem er seine dritte Frau „aus einem Fenster im zweiten Stock“³²⁶ geworfen hat. Gegen Ende wird Bonvard von einer Krankheit befallen, die, wie ihm sein Arzt erklärt, „von einfachen Anfängen schnell und direkt in eine Hölle aus Übelkeit und Schmerz führt“,³²⁷ weswegen er „seine [nächste] Frau auf eine nächste Ferienreise an einen weit entfernten Strand“³²⁸ schickt – einen Ort, wo unter Kehlmanns Protagonisten Julian und David Mahler verunglücken, seinen Dienstboten Ausgang haben lässt und „auf seiner Dachterrasse unter einem hohen, schwarzen Himmel [...] sich eine Kugel in den Kopf“³²⁹ schießt. Dies bringt in Erinnerung einerseits

³¹⁷ Daniel Kehlmann: *Unter der Sonne*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 39–59, hier S. 49.

³¹⁸ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 13–14.

³¹⁹ Vgl.: Ebd., S. 16–17.

³²⁰ Daniel Kehlmann: *Unter der Sonne*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 39–59, hier S. 49.

³²¹ Sigmund Freud: *Das Motiv der Kästchenwahl*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 181–193, hier S. 186–187.

³²² Daniel Kehlmann: *Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht. Samuel Becketts Prosa*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 100–111, hier S. 104.

³²³ Daniel Kehlmann: *Unter der Sonne*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 39–59, hier S. 52.

³²⁴ Ebd., S. 53.

³²⁵ Ebd., S. 50.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Ebd., S. 53.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Ebd.

Vetering, der sich genauso wie Beerholm – nun sicherlich mit Todesfolge – in die Tiefe abstürzt, krebserkrankte Rosalie im Roman *Ruhm*, die sich in der Geschichte *Rosalie geht sterben* in eine Sterbehilfeeinrichtung begibt sowie Miguel Auristos Blancos, der in der Geschichte *Antwort an die Äbtissin* mehrmals mit einer Pistole spielt und seinen Selbstmordfantasien nachgeht. „Wahl steht an der Stelle von Notwendigkeit, von Verhängnis. So überwindet der Mensch den Tod, den er in seinem Denken anerkannt hat“,³³⁰ stellt Freud in der Schrift *Das Motiv der Kästchenwahl* fest. Kehlmanns Figuren sind diejenigen, die durch ihre freie Wahl und den Entschluss zum Freitod die Notwendigkeit des Todes überwinden. Als Kramer nach einem Umschlagfoto für die Ausgabe seiner Habilitationsschrift sucht, fällt ihm und seinem Lektor die Idee eines Bildes vom Grab des Selbstmörders Bonvard ein: „Der Gedanke, an Bonwards Grab zu stehen, war merkwürdig erregend. Zuletzt also doch. Dort war Bonvard, er selbst, und er würde Kramer nicht mehr von sich fernhalten können“,³³¹ denkt sich Kramer. Das Grab lässt sich jedoch – genauso wie Bonvard zu seinen Lebzeiten – nicht auffinden. Es stellt sich heraus, dass es kein Foto davon gebe und als Kramer beschließt, an die Stätte zu kommen, um selbst eins davon zu machen, erfährt er von einem Gärtner, dass Bonvard nicht in Oury-sur-Mer, sondern in Ville Bleue beigesetzt ist. Auf dem kleinen und, wie sich zeigt, falschen Friedhof in Bonwards Wohnort, macht Kramer eine Bemerkung zum Tod, welche die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz aufs Schärfste enthüllt: „Namen und Namen, alle einmal getragen und mit Leben gefüllt; jetzt nur noch Laute, leere Folgen von Buchstaben, ungelesen, ohne Bedeutung.“³³² Wegen Zeitmangels muss er sich beeilen, um einen Zug erwischen zu können, der ihn an den richtigen Ort bringt. Selbst die Darstellung des Zuges, dessen Erscheinung weit über Kramers Erwartungshorizont hinaus reicht, lässt vermuten, dass entweder die Geschichte eine überraschende Wendung nimmt, oder der Protagonist eine nicht für ihn bestimmte Geisterbahn besteigt, denn sonst hätte er es plötzlich im Leben so leicht, wie er es noch nie zuvor gehabt hat – als stünde er im Zentrum des Universums:

Da kam der Zug. Kramer stieg ein, und sofort, noch bevor er sich hingesetzt hatte, fuhr er an, als wäre es ein Privatzug nur für ihn. Und wirklich, das Abteil war leer. Das Licht strich freundlich über die hellblaue Polsterung der Sitze. Und die Klimaanlage funktionierte. Der Schaffner war lang und dünn und grüßte höflich.³³³

Ein Privatzug nur für Kramer, der sofort anfährt, wenn man ihn braucht, mit einem leeren Abteil, einem freundlichen Licht, einer hellblauen Polsterung, einer funktionierenden

³³⁰ Sigmund Freud: *Das Motiv der Kästchenwahl*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 181–193, hier S. 191.

³³¹ Daniel Kehlmann: *Unter der Sonne*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 39–59, hier S. 54.

³³² Ebd., S. 55.

³³³ Ebd., S. 58.

Klimaanlage und einem höflichen Schaffner ist in Kehlmanns Geschichte von dem gescheiterten Literaturwissenschaftler und gebrochenen Menschen unvorstellbar. Der falsche Zug fährt zwar über Ville Bleue, und Kramer bemerkt sogar eine Ortstafel mit verschwommenen Buchstaben, aber er hält dort nicht, was seine Verbitterung nur steigert:

Es war vorbei. Bonvard hatte gewonnen. Wieder einmal. Er dachte daran, wie das Leben verging, an seine zwei Bücher, die keinen interessierten, und an die Zeit, die er in Seminarräumen verbrachte. Und andere lebten in Villen, schufen Meisterwerke und wurden von der Welt geliebt. Jetzt wußte er es: Er würde nie auf der hellen Seite stehen. Hundedreck auf der Uferpromenade, Hitze, Rückenschmerzen. Die Schönheit war für andere, nicht für ihn. Es gab keinen Weg.³³⁴

So fährt Kramer höchstwahrscheinlich an Heinrich Bonwards Grab vorbei. Vom Tod des berühmten Schriftstellers zeugt nicht einmal dessen Grabstätte, von seinem Leben nur seine Literatur. Trotz Kramers Enttäuschung – selbst der Schaffner in dem Transitraum zwischen der Welt der Lebenden, deren Vertreter Kramer ist, und der Welt der Toten, in die Bonvard gehört, weiß nicht, wie er mit weinenden Fahrgästen umgehen sollte³³⁵ – berichtet der Erzähler in den zwei letzten Sätzen der Geschichte: „Das Land flackerte in Schönheit. Und der Ozean strahlte.“³³⁶ Die Nebeneinander-Existenz der zwei Welten, die unterschiedlicher nicht sein können, lässt an die *Ästhetik des Hässlichen* von Karl Rosenkranz denken, deren Annahmen an die Auffassung des Guten und des Bösen bei Augustinus erinnern:

Die Hölle ist nicht bloß eine religiös-ethische, sie ist auch eine ästhetische. Wir stehen inmitten des Bösen und des Übels, aber auch inmitten des Hässlichen. Die Schrecken der Unform und der Missform, der Gemeinheit und Scheußlichkeit umringen uns in zahllosen Gestalten von pygmäenhaften Anfängen bis zu jenen riesigen Verzerrungen, aus denen die infernale Bosheit zähnefletschend uns angrinst. In diese Hölle des Schönen wollen wir hier niedersteigen. Es unmöglich, ohne zugleich in die Hölle des Bösen, in die wirkliche Hölle sich einzulassen, denn das hässlichste Hässliche ist nicht das, was aus der Natur in Sümpfen, in verkrüppelten Bäumen, in Kröten und Molchen, in glotzenden Fischungeheuern und massiven Dickhäutern, in Ratten und Affen uns anwidert: Es ist die Selbstflucht, die ihren Wahnsinn in den tückischen und frivolen Gebärden, in den Furchen der Leidenschaft, in dem Scheelblick des Auges und – im Verbrechen offenbart. Bekannt genug sind wir mit dieser Hölle. Jeder hat an ihrer Pein seinen Anteil. In mannigfaltigster Weise werden Gefühl, Auge und Ohr von ihr getroffen.³³⁷

«Die Schrecken der Unform und der Missform, der Gemeinheit und Scheußlichkeit» sind bereits in der Erzählung *Töten* zu erkennen, die in dem Band am besten illustriert, dass die Hölle nicht im Jenseits, nicht bloß in der Natur, sondern vielmehr im Menschen selbst – der bezeichnenderweise vor sich selbst zu fliehen versucht – versteckt ist. Das Böse hat nicht nur moralische bzw. ethische, sondern auch ästhetische Folgen, mit denen man – wie Daniel Kehlmann in *Unter der Sonne* zeigt – vor allem in seinem Inneren schmerzhaft konfrontiert wird. Die «Hölle des Schönen» ist ohne die «Hölle des Bösen» kaum denkbar; die Schönheit

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl.: Ebd., S. 59.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Hässlichen*, Leipzig 1996, S. 11–12.

ist auch für Kramer da – er sei bloß einer Fiktion gefolgt, als wäre diese ein Zug der Realität gewesen.³³⁸

1.4. Die Schrecken der Uniform und der Missform

In der Erzählung *Auflösung* schildert Daniel Kehlmann die Anfänge einer psychischen Krankheit. Die Gründe für das Einsamkeitsgefühl des Protagonisten sieht der Erzähler womöglich in dessen Religiosität: „Er war damals ziemlich religiös. Vielleicht war das der Grund, daß er nirgendwo so recht hingehörte.“³³⁹ Die Persönlichkeit des Protagonisten scheint so diffus zu sein, dass ihm im Text sogar kein Name gegeben wird. Was sein Leben in gewisser Weise bestimmt, ist der Umstand, dass er einmal in den *Bekenntnissen* des heiligen Augustinus las: „Er kam nicht bis zum Ende, aber der seltsame Ton der Sätze, die alle nachhallen, als würden sie im Inneren einer Kathedrale vorgetragen, beeindruckte ihn sehr.“³⁴⁰ An der Stelle fällt dem Leser möglicherweise Bonvards Roman *Die Kathedralen zu Rom* ein, dessen Inhalt nicht weiter referiert wurde. Gleich zu Anfang der Geschichte bekommt der Protagonist eine Arbeit, die darin besteht, dass er in diversen Tagungen für deren Tonaufnahme zuständig ist, was verhältnismäßig monoton wirkt: „Also saß er täglich in irgendeinem Kongreßsaal ganz hinten an der Wand vor seinem Tisch mit dem Aufnahmeapparat, und hörte zu.“³⁴¹ Das Zuhören an sich soll nicht unterschätzt werden. Im Text wird die Widersprüchlichkeit der vorgetragenen Inhalte mehrmals angesprochen:

Natürlich verstand er sehr wenig, meist ging es um medizinische oder komplizierte technische Dinge. Aber immer hörte er zu. Aufmerksam und offen. Er hatte bald begriffen, daß es besser war, nicht zu versuchen, über das, was er gehört hatte, nachzudenken. Es führte zu nichts und weckte in ihm ein unbehagliches Gefühl, als ob er sich in der Nähe von etwas seltsam Boden- und Formlosen bewegte. [...] Er hörte Vorträge über so ziemlich alles. Und er sah, daß es keine Einigkeit gab. Niemals. Wann immer jemand von einer Entdeckung erzählte, folgte ihm ein anderer und erklärte die Entdeckung für Unsinn.³⁴²

Die «Nähe von etwas seltsam Boden- und Formlosen» hat an sich etwas von den in Rosenkranz' Vorstellung der Hölle auf Erden enthaltenen, bereits oben erwähnten «Schrecken der Uniform und der Missform». Das «Boden- und Formlose» bei Daniel Kehlmann steckt auf der Erzählebene im dialogischen Diskurs der Tagungen, die mit Monologismus und der dem

³³⁸ Vgl.: Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 36–44, hier S. 41.

³³⁹ Daniel Kehlmann: *Auflösung*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 61–67, hier S. 61.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd., S. 62.

³⁴² Ebd., S. 62–63.

Protagonisten bisher einzig vertrauten, dogmatischen 0/1-Logik des religiösen Diskurses brechen. In der dargestellten Welt der Erzählung herrschen keine Dogmen, die nicht widerlegt werden könnten. Dies resultiert in einer Verlorenheit des Protagonisten, der durch die miteinander konkurrierenden, aber gleichrangigen Äußerungen immer verunsicherter wird, weil sie seine bürgerliche Moral hinterfragen. So wird in Kehlmanns Text die von Michail Bachtin gepriesene Polyfonie bzw. Dialogizität kein einfaches Werkzeug zur Bildung der Einigkeit und des Verständnisses unter Menschen, sondern auch ein Werkzeug zur fortschreitenden Entfremdung des einzelnen Menschen von der Welt und von seiner selbst.³⁴³ Bei Kehlmann bedeutet die Polyfonie nicht nur soziologischen Pluralismus von Lebensvorstellungen und -Modellen, die im Text wie in der Gesellschaft von verschiedenen Figuren repräsentiert werden, sondern auch Pluralismus von gelebten und potenziell möglichen Identitäten eines Einzelnen als ein psychologisches Problem.³⁴⁴ Zum Konstruktivismus bei Daniel Kehlmann sollte noch gesagt werden, dass er in Kehlmanns Werk eine zentrale Rolle spielt. Friederike Mayröcker bemerkt in ihrer *Laudatio anlässlich der Verleihung des Förderpreises des Österreichischen Bundeskanzleramtes an Daniel Kehlmann* unter dem Titel *Die Beherzigung von Zeit*:

Solang man mit geschlossenen Augen und ohne sich zu rühren verharrt, bleibt der Traum gegenwärtig, im Augenblick des Augenöffnens jedoch zerfällt der Traum und das Gehirn schaut sich selbst an. (...) Und Daniel Kehlmann sagt, Natur heißt Gesetze, Gesetze heißt Ordnung, Ordnung kostet Energie, Unordnung kommt von alleine, also aufblitzende Wirklichkeit, und die Kunst bildete nicht die Wirklichkeit ab sondern die Wahrnehmung der Wirklichkeit (...).³⁴⁵

Dass es dem Schriftsteller in seiner Kunst nicht um eine Abbildung der Wirklichkeit, sondern eine Abbildung der Wirklichkeitswahrnehmung geht, erläutert Kehlmann selbst in einem Interview:

Was das Erzählen vom einfachen Wiedergeben unterscheidet, ist eben dieser Prozess des Arrangierens. Man arrangiert, ich würde sagen, nicht zum Vergnügen, sondern um der Wirklichkeit näher zu kommen. Man arrangiert nicht auf eine Botschaft zu, sondern man arrangiert um einer genaueren und überzeugenderen Präsentation der Wirklichkeit in ihrer Widersprüchlichkeit willen.³⁴⁶

³⁴³ Zu Dialogizität und Monologizität bei Bachtin siehe: Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, S. 334–348, hier S. 343–344.

³⁴⁴ Vgl.: Muge Arslan, Ulfet Dag: *Postmodern Reflections in the Work "Ruhm" by Daniel Kehlmann*. In: „Academic Journal of Interdisciplinary Studies“, Nr. 8(2)/2013, S. 326–332, hier S. 329 und 332.

³⁴⁵ Friederike Mayröcker: *Die Beherzigung von Zeit, für Daniel Kehlmann. Laudatio anlässlich der Verleihung des Förderpreises des Österreichischen Bundeskanzleramtes an Daniel Kehlmann*. In: Dies.: *Magische Blätter VI*, Frankfurt am Main 2007, S. 202–206, hier S. 202 und 206.

³⁴⁶ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Helmut Gollner: *Erzählen ist im Idealfall ich-los*. In: Helmut Gollner (Hrsg.): *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*, S. 29–38, hier S. 30.

Wenn man dafür eine Erklärung suchen will, warum die Literatur um einer «Präsentation der Wirklichkeit in ihrer Widersprüchlichkeit» willen geschaffen werden soll, muss man auf die konstruktivistische These verweisen, die besagt, dass wir – mit den Worten Peter Zimas – „Objekte nur als von uns und von anderen konstruierte wahrnehmen können, nicht jedoch als ‚Dinge an sich‘ im Sinne von Kant. Daher ist ‚Objektivität‘ nur dialogisch erreichbar, nicht jedoch durch einen Vergleich mit dem Gegenstand“.³⁴⁷ Abgesehen von Platon und seiner Ideenlehre, die man an dieser Stelle auch herbeiführen könnte, hätte man nicht gewusst, dass Daniel Kehlmann gleich nach seinem Studium an einer Dissertation über den Begriff des Erhabenen bei Immanuel Kant zu schreiben begann (die er bald abgebrochen hatte, um sich ausschließlich dem literarischen Schreiben widmen zu können), ist nun zu vermerken, dass Raum und Zeit für Immanuel Kant eine Form reiner Anschauung sind, worauf im Kontext des Werks von Kehlmann Bernadette Malinowski und Jörg Wesche hingewiesen haben.³⁴⁸ Wenn Kant erläutert: „Alle Dinge, die sich unseren Sinnen als Gegenstände darbieten, sind Erscheinungen; was aber, ohne die Sinne zu berühren, nur die besondere Form der Sinnlichkeit enthält, gehört zur reinen (d. h. einer von Empfindungen leeren, darum aber nicht verstandesmäßigen) Anschauung“,³⁴⁹ lässt sich eine deutliche Nähe des radikalen Konstruktivismus zu seinem erkenntnistheoretischen Idealismus feststellen. Für Kant besteht ein Gegensatz zwischen der logischen und ästhetischen Erkenntnis und diesen thematisiert er gleich am Anfang seiner *Kritik der Urteilskraft*: „Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders als subjektiv* sein kann.“³⁵⁰ Wo die Ansichten Schopenhauers und Kants zusammentreffen, kann man Zima zustimmen:

Sogar *Raum* und *Zeit* als a priori gegebene formale Bedingungen des Erkennens und als Grundlagen der transzendentalen Subjektivität können nicht in die Wirklichkeit hineinprojiziert werden; auch sie wohnen den Objekten nicht inne, sondern sind Universalbedingungen subjektiver Erkenntnis.³⁵¹

³⁴⁷ Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1991, S. 405.

³⁴⁸ Vgl.: Bernadette Malinowski, Jörg Wesche: *Synchrones Lesen. Mathematik und Dichtung bei Michael Wüsterfeld und Daniel Kehlmann*. In: Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann (Hrsg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, Berlin u. Boston 2013, S. 139–154, hier S. 148–151.

³⁴⁹ Immanuel Kant: *Mund. sens.* § 12. In: Rudolf Eisler: *Kant-Lexikon. Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften, Briefen und handschriftlichen Nachlaß*, <https://www.textlog.de/31937.html> (22.08.2018).

³⁵⁰ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, zit. nach: Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1991, S. 20.

³⁵¹ Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1991, S. 21.

Der Raum, die Zeit und die mit ihnen zusammenhängende Zufälligkeit des Seins sind drei große Themen der Literatur Daniel Kehlmanns, mit denen der Autor sich in Hinblick auf Philosophie literarisch auseinandersetzt. Der bedeutendste Unterschied zwischen Kant und Konstruktivisten, wie etwa Niklas Luhmann, liegt nun darin, dass es für Kant einen Weg von den Dingen als Erscheinungen (Beobachtung der ersten Ordnung bzw. des ersten Grades) zu unseren Vorstellungen von den Dingen (Beobachtung der zweiten Ordnung bzw. des zweiten Grades) gibt, die Konstruktivisten hingegen keinen Weg von unserer Wahrnehmung der Dinge zu einer objektiven Vorstellung von Dingen sehen.³⁵² Eine objektive Erkenntnis, verstanden als eine durch geistige Verarbeitung von Eindrücken und Erfahrungen gewonnene Einsicht, ist daher im Sinne des Konstruktivismus unmöglich, uns bleibt aber die Möglichkeit, unsere unterschiedlichen Vorstellungen von den Dingen im Akt der Kommunikation in einem gemeinsamen Beschluss festzulegen (Beobachtung der dritten Ordnung bzw. des dritten Grades). So gesehen gehen Konstruktivismus und Dialogizität mit der Ambiguität der Erzählung einher – und an der einzig objektiven Wahrheit vorbei. Wenn Heinrich Detering in seinem Gespräch mit Daniel Kehlmann zu dessen Erzählungen, Romanen und Theaterstücken bemerkt: „Und immer gibt es diese Figur eines Zuschauers, in den szenischen wie in den nicht-szenischen Texten. Immer schaut jemand, den man vielleicht doch einfach den Autor nennen könnte, mit uns Lesern auf die Situation wie aus einer versteckten Kamera“,³⁵³ da scheint er eben von einem Beobachter der dritten Ordnung zu sprechen, und wenn er auf „verschiedene metaphysische Ordnungen“³⁵⁴ verweist, die Kehlmann in seinem Werk durchspiele und gegeneinandersetze, dann sind diese wahrscheinlich mit den oben erwähnten drei Ordnungen des Konstruktivismus gleichzusetzen.

In *Ich und Kaminski* erläutert der an seinen Selbstporträts gescheiterte Manuel:

Zum Beispiel wollte ich eine Serie von Selbstporträts machen, aber nicht mit meinem Spiegelbild oder Fotos als Vorlage, sondern nur aus der Vorstellung, die ich von mir hatte. Niemand hat ja eine Ahnung, wie er selbst aussieht, wir haben völlig falsche Bilder von uns. Normalerweise bemüht man sich, das mit allerlei Hilfsmitteln auszugleichen. Wenn man aber das Gegenteil tut, wenn man eben dieses falsche Bild malt, und zwar so genau wie möglich, mit allen Details, allen charakteristischen Zügen...! [...] Ein Porträt und doch nicht! Können Sie sich das vorstellen? Aber es wurde nichts daraus.³⁵⁵

³⁵² Vgl.: Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997, S. 92–164.

³⁵³ Heinrich Detering, zit. nach Daniel Kehlmann: *Boltzmanns Gehirn*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 9–17, hier S. 10–11.

³⁵⁴ Heinrich Detering, zit. nach Daniel Kehlmann: *Metaphysical Poets*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 143–155, hier S. 143.

³⁵⁵ Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, Frankfurt am Main 2004, S. 126.

Kaminski versucht die konstruktivistische Denkweise zu überwinden, kommt aber zum Schluss, dass es davor keine Flucht gibt, da anstelle «falscher Bilder» bloß andere Bilder treten. „Das Licht muß durch sehr viele Linsen, bevor wir ein Bild für realistisch halten. Die Wirklichkeit hat noch nie wie ein Foto ausgesehen. [...] Die Wahrheit liegt, wenn überhaupt, in der Atmosphäre“,³⁵⁶ konstatiert er und seine Überlegungen gleichen an der Stelle denen Daniel Kehlmanns, wenn dieser erläutert:

Der Autor steckt jedenfalls nicht in der Geschichte, er steckt in der Atmosphäre, im Tonfall der Erzählstimme, in der inneren Haltung zu dem von ihm Wiedergegebenen, die doch immer und überall durchscheint. Aber eben hier muß es eine Berührung geben mit dem, was ihn wirklich betrifft und angeht.³⁵⁷

Oder wenn der Schriftsteller erzählt, was er über die Erzählkunst von seinem Vater gelernt hat:

Dadurch etwa, daß ich ihm zuhören durfte, wenn er seine Drehbücher der Verfilmungen Joseph Roths ins Tonbandgerät diktierte, lernte ich, daß Erzählen weniger eine Frage des Inhaltes als der Atmosphäre ist, eher Haltung als Handwerk, eher Stimme als Technik.³⁵⁸

Zu Kaminski, der an seinen Selbstporträts scheitert, Konstruktivismus und Welt als Vorstellung äußert sich Kehlmann direkt in einem Interview:

Wir haben immer falsche Bilder von uns, das ist etwas, woran ich glaube. Letztlich ist «ich» im Sinne Kants ein leerer Begriff, weil das Ich ja das ist, was man sich hinzudenkt: als Verklammerung aller Eindrücke. Man nimmt die Welt wahr und denkt sich ein wahrnehmendes Etwas hinzu. Aber dieses wahrnehmende Etwas ist letztlich leer, weil alles, was Wahrnehmung wird, immer schon ein vom Ich Wahrgenommenes ist. Alles, was wir uns vorstellen, was Inhalt unserer Erkenntnis wird, ist schon nicht mehr das Ich.³⁵⁹

Die oben zitierte Aussage über die Nicht-Existenz des Ich rückt in den Mittelpunkt des Interesses nichts anderes als das Thema der Abwesenheit der Figuren bei sich selbst und lässt den Leser an die Zusammenfassung von Arthur Friedlands Roman *Mein Name sei Niemand* in Kehlmanns *F* denken – einem Buch, dessen Autor behauptet, dass es das Ich nicht gebe,³⁶⁰ worauf in einem weiteren Kapitel dieser Arbeit noch einmal eingegangen wird. In dem

³⁵⁶ Ebd., S. 121.

³⁵⁷ Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 135. Dem oben zitierten Fragment sind folgende Überlegungen zu Form und Funktion des Erzählens vorangestellt: „Ich hatte gemeint, gute Literatur müsse bloß formal perfekt sein. Sie müsse bloß aus möglichst brillanten, tänzelnd überraschenden Sätzen bestehen. Aber natürlich reicht das nicht. Es muß immer ... nun ja, ein Element existenzieller Wahrheit geben, eine Berührung mit den Grundtatsachen unseres Daseins. Sie muß etwas über uns als Menschen sagen und über mich als den Schreibenden [...]“, siehe: Ebd., S. 134–135. Denselben Gedanken nimmt Kehlmann in seinem Interview mit Heinrich Detering auf: „Ich glaube daran, dass Erzählen nicht einfach nur ein Spiel ist. Erzählen muss davon handeln, im Ganzen und in den Details, wie es ist, ein Mensch zu sein, und davon, wie es ist, ein bestimmter Mensch unter bestimmten Umständen zu sein“, siehe: Daniel Kehlmann: *Geister in der Kälte*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 29–40, hier S. 35.

³⁵⁸ Daniel Kehlmann: *Die Lichtprobe. Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele 2009*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 179–188, hier S. 182.

³⁵⁹ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Thomas David: *Unser Selbst ist immer gespalten*. In: „Du – das Kulturmagazin“, Schwerpunkt *Wer willst du sein? Identität zerlegen*, Jg. 03/2009, Heft 794, S. 28–32, hier S. 32.

³⁶⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 87–88.

vorliegenden Zusammenhang ist nun zu vermerken, dass Gauß während seines Besuchs bei Immanuel Kant in *Der Vermessung der Welt* nicht bloß konstruktivistisch argumentiert, sondern vielmehr von Kants Theorie die These ableitet, dass der Raum eine Fiktion bzw. ein Traum sei:

Mit gedämpfter Stimme erklärte er sein Anliegen. Er habe Ideen, die er noch keinem mitteilen könne. Ihm scheine nämlich, daß der euklidische Raum eben nicht, wie es die Kritik der reinen Vernunft behaupte, die Form unserer Anschauung selbst und deshalb aller möglichen Erfahrung vorgeschrieben sei, sondern vielmehr eine Fiktion, ein schöner Traum.³⁶¹

Dies sagt Gauß zu einer Zeit, in der – historisch gesehen – abstrakte, parallele Welterklärungen ins Wissensmodell noch gar nicht hingehörten.³⁶² Der historische Gauß war derjenige, der mit den Ergebnissen seiner Forschung und seiner Vorstellung einer mehrdimensionalen Welt zur Entwicklung der einsteinschen Relativitätstheorie beigetragen hat, die bei Kehlmann in *Geister in Princeton* eine Resonanz findet, außerdem befasste er sich auch mit Mortalitätsstatistik, wie Julian in der Novelle *Der fernste Ort*. Viel später, als der Gauß in Kehlmanns Erfolgsroman vor der Empfangsanlage – wie Nabokovs *Gospodin*³⁶³ – auf ein Zeichen von seiner verstorbenen Frau wartet, geht er in seinen Überlegungen einen Schritt weiter und fasst nicht nur den vom Menschen konstruierten Raum, sondern auch das menschliche Leben selbst als Fiktion – den Tod hingegen als «eine stärkere Wirklichkeit»:

Vielleicht sprachen die Toten ja nicht mehr, weil sie in einer stärkeren Wirklichkeit waren, weil ihnen diese hier schon wie ein Traum und eine Halbheit, wie ein längst gelöstes Rätsel erschien, auf dessen Verstrickungen sie sich noch einmal würden einlassen müssen, wollten sie sich darin bewegen und äußern. Manche versuchten es. Die Klügeren verzichteten. Er setzte sich auf einen Stein, das Regenwasser rann ihm über den Kopf und die Schultern. Der Tod würde kommen als eine Erkenntnis von Unwirklichkeit.³⁶⁴

So verwirklicht Kehlmanns Roman die Idee des Lebens als Traum in Bezug auf die Dialogizität verschiedener Welterforschungskonzepte in der Wissenschaft. Die Erzählung *Auflösung* ist zwar dialogisch, aber ihre Hauptfigur kann mit Dialogizität nicht umgehen. Als die Existenz des Ich auf einer der Konferenzen infrage gestellt wird, wird dem Protagonisten in *Auflösung* klar, dass er nirgendwo mehr Halt suchen kann:

Einmal, es war eine Tagung von Philosophen, hörte er, daß vor langer Zeit jemand behauptet hatte, daß man könne alles bezweifeln, nur nicht, daß man selbst es sei, der zweifle; hierin also liege eine Gewißheit, und zwar die einzige. Aber dann wurde genau diese Idee angegriffen und mit Begriffen, die er nicht kannte, widerlegt. Also auch das nicht.³⁶⁵

³⁶¹ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 95.

³⁶² Vgl.: Brooke D. Kreitinger: *The Spatial Imagination of Accelerated Globalization in Contemporary German-language Novels*. In: Georgetown University Institutional Repository, <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/557594> (14.11.2016), hier S. 61.

³⁶³ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 8.

³⁶⁴ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 282.

³⁶⁵ Daniel Kehlmann: *Auflösung*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 61–67, hier S. 63.

Die abstrakten Ideen der Zeit und des Raums werden im Leben des Protagonisten zu einer individuellen, konkreten, nicht mehr theoretischen, aber dafür vernichtenden Erfahrung. Mit der vergehenden Zeit und im als sein einziger Lebensraum fungierenden Kongresssaal vollzieht sich seine seelische Aushöhlung:

Ein Stein kann Jahrtausende lang daliegen, von Wasser umspült, und doch ein Stein bleiben. Aber wie lang ist die Zeit? Denn einmal wird er ausgehöhlt sein. Er hörte vom unendlichen Raum, der doch nicht unendlich ist, von dem Geheimreich der Zahlen, von der chemischen Bindung und Lösung. Mit alldem füllten sich vor ihm viele Kilometer Magnetband, die keiner jemals anhören würde. So vergingen die Jahre.³⁶⁶

Indem der Erzähler die Vergänglichkeit der Zeit bezweifelt, zeigt er selber auf, dass die vergehende Zeit nicht ohne jeglichen Einfluss auf den Protagonisten bleibt. Es ist zwar kein materieller Vorgang wie das Aushöhlen eines Steins vom Wasser, aber ein Vorgang geistiger Natur, in dem sich sukzessiv das Innere des Menschen ändert. An einem schönen, beinahe idyllischen Sonntagvormittag im Park, wo Kinder ihre Sandkasten bauen, Vögel singen, Bäume weiß blühen und ein schwacher Wind weht, wird die Aushöhlung des Protagonisten als eines religiösen Menschen vollzogen: „Plötzlich blieb er stehen und setzte sich, sehr erstaunt, auf eine Bank. Er saß lange da, und als er aufstand, wußte er, daß er keinen Glauben mehr hatte. Er ging nach Hause, starr und ein etwas schiefes Lächeln auf dem Gesicht. Daheim weinte er dann.“³⁶⁷ Den Glaubensverlust erfährt der Protagonist ziemlich schmerzlich, obwohl der Glaube an sich nichts Materielles ist. Er hat auch eine durch Dialogizität und Uneinigkeit hervorgerufene Erfahrung der Leere:

Unterdessen zeichnete er weiter Vorträge auf. Eine eigenartige Verwirrung umspülte ihn, nicht einmal unangenehm, er stand darin und spürte, wie er versank. Es war nicht Zweifel, sondern ein allumfassender Unglaube, eine nirgendwo endende, alles durchdringende, von nichts begrenzte Leere. Nichts war richtig, nichts endgültig, nichts besser oder schlechter als alles andere. Täglich hörte er Leute ihre Meinungen verkünden und andere ihnen widersprechen, und er sah, daß sie nie zu einem Ende kamen. Fanden sie doch eine Einigung, trat sicher ein dritter auf, der ihre Einigung verwarf. Bei alldem hatte er, ganz von selbst und eigentlich gegen seinen Willen, allmählich ein großes Wissen gewonnen. Aber davon hielt er nichts.³⁶⁸

Der Umstand, dass der Protagonist so oft und so intensiv mit Meinungen anderer konfrontiert wird, führt dazu, dass er bald keine eigene Meinung mehr hat. Im Laufe der Zeit gibt er den Wunsch auf, eine Familie zu gründen, wird zu einem Außenseiter, der kaum mehr in Gesellschaft kommt, und fängt an, andere Menschen wie Buchfiguren bzw. Produkte seiner eigenen Fantasie wahrzunehmen: „Sie zogen an seinem Blick vorbei; oft schien ihm, daß sie sich bald auflösen würden oder langsam durchsichtig werden und verschwinden. Aber das

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Ebd., S. 64.

geschah nicht, oder jedenfalls zu selten.“³⁶⁹ Die zitierte Stelle kann als Indiz dafür gelesen werden, dass der Protagonist sich der Welt der Toten nähert und die diesseitige Welt aus der Perspektive eines Toten zu sehen beginnt, was laut Markus Gasser der Sicht eines Lesers auf die Literatur entspricht:

Stellen wir uns vor, die Welt bestünde nur deshalb weiter, weil die Toten sich an uns erinnern. Wir haben dort Platz genommen, wo sie sich einst niederließen, und nun beobachten sie uns von ihrer Welt aus, stumm, aufmerksam, geduldig und hoheitlich, so wie wir bei jeder Lektüre eines Buches die imaginären Wesen der Literatur.³⁷⁰

Der Blick auf «die imaginären Wesen der Literatur» wirft die Frage nach der Konstruktion der Wirklichkeit auf – einer Wirklichkeit, von der Daniel Kehlmann in seiner Selbstvorstellung sagt: „(...) immer wieder passiert es, daß mir die Gestalten und Gestaltungen der sogenannten Realität bloß wie ein schwacher Abglanz der großen Romane vorkommen.“³⁷¹ Der besondere Effekt, der im Text durch die Aufhebung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion entsteht und von Kehlmann im Essay *Borges oder die Angst vor Spiegeln* thematisiert wird,³⁷² wurde zunächst von Jorge Luis Borges als «**Spiegelung**» beschrieben:

Warum beunruhigt es uns so sehr, dass die Landkarte in der Landkarte beinhaltet ist und die 1001 Nächte im Buch *Tausendundeine Nacht*? Warum beunruhigt es uns, dass Don Quichotte Leser des *Quichotte*, Hamlet Zuschauer des *Hamlet* ist? Ich denke, die Ursache herausgefunden zu haben: solche Vertauschungen legen nahe, dass, wenn die Figuren einer Fiktion Leser oder Zuschauer sein können, [auch] wir, ihre Leser oder Zuschauer, fiktiv sein können.³⁷³

Die Ekphrasis des Bildzyklus *Reflexionen*, der im Roman *Ich und Kaminski* nicht bloß Spiegel, sondern vielmehr eine Hand des Malers und wie zufällig verlassene Gegenstände, darunter auch Postkartenreproduktion von Diego Velazquez' *Las Meninas* zeigt, lässt sich somit als eine Illustration der Selbstreflexivität und Intertextualität bzw. Interikonizität³⁷⁴ als poetologischer Voraussetzungen der Texte Daniel Kehlmanns verstehen:

Die Bilder zeigten Spiegel, die einander in unterschiedlichen Winkeln gegenüberstanden. Grausilberne Gänge in die Unendlichkeit öffneten sich, leicht gekrümmt, erfüllt von unheimlichem, kaltem Licht. Details der Rahmen oder Unreinheiten auf dem Glas vermehrten sich und reihten sich in identisch schrumpfenden Kopien auf, bis sie weit entfernt aus dem Blickfeld verschwanden. Auf einigen Bildern waren, wie aus Versehen, noch Details des Malers zu erkennen, eine Hand mit einem Pinsel, die Ecke einer Staffelei, scheinbar zufällig von einem der Spiegel festgehalten und vervielfacht. Einmal erzeugte eine Kerze einen Brand Dutzender parallel aufzüngelnder

³⁶⁹ Ebd., S. 65.

³⁷⁰ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, Göttingen 2010, S. 7.

³⁷¹ Daniel Kehlmann: *Selbstvorstellung. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*. In: „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur“, Jg. 61/2009, Heft 2, S. 281–282, hier S. 282.

³⁷² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Borges oder die Angst vor Spiegeln*. In: Jürgen Jakob Becker, Ulrich Janetzki (Hrsg.): *Helden wie ihr. Junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder*, München 2000, S. 115–120.

³⁷³ Jorge Luis Borges: *Befragungen*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Essays 1952–1979*, übers. von Karl August Horst, Curt Meyer-Clason, Gisbert Haefs, Bd. 5/2, München u. Wien 1981, S. 57.

³⁷⁴ Vgl.: Gabriele Feulner: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2010, S. 428–429.

Flammen, ein andermal dehnte sich eine mit Papieren übersäte Tischplatte, in deren Ecke eine Postkartenreproduktion von Velazquez' *Las Meninas* lag, zwischen zwei einander rechtwinklig treffenden Spiegeln, in denen durch die Reflexion des einen in dem anderen ein dritter entstand, der die Dinge allerdings nicht verkehrt, sondern richtig herum zeigte, zu einem merkwürdig symmetrischen Chaos: ein ungeheuer komplizierter Effekt ³⁷⁵

Bei Velazquez' *Las Meninas* handelt es sich um ein Gemälde, auf dem viele andere Gemälde und nicht zuletzt selbst der Maler, der gerade an einem neuen Gemälde arbeitet, abgebildet sind. Manche Kunsthistoriker nehmen sogar an, dass an der Staffelei, von der für den Zuschauer übrigens nur ihre Rückseite sichtbar ist, Velazquez gerade nichts anderes als *Las Meninas* malt. Ferner kann man auf dem Bild unter den vielen Gemälden auch einen Spiegel finden, in dem der König und die Königin Spaniens als Auftraggeber des Gemäldes mit dem Fragment eines Fensterrahmens erkennbar sind, obwohl man sie im Raum gar nicht sehen kann. So zeigt Kehlmann, dass die Identität bloß ein psychologisches Ich-Konstrukt, ein Selbstkonzept des Ich ist, wie Konstruktivisten und Solipsisten es verkünden: Der namenlose Protagonist seiner Erzählung leidet unter typischen Syndromen einer Ich-Auflösung wie Aufhebung der Ich-Du- und der Raum-Zeit-Grenze. Sein Unbewusstes beherrscht ihn allmählich als den handelnden Subjekt und überwältigt ihn immer häufiger, der Lebens- und der Todestrieb ringen in ihm – und um ihn – miteinander, der Grad seiner Entfremdung wächst:

Und die Welt um ihn, alles Normale und Alltägliche, die Dinge, mit denen er immer zu tun hatte, an die er anstieß, auf denen er saß, die er berührte und roch, wurden unmerklich andere [...] – alles hatte an Intensität verloren, die Farben waren matter geworden, es war weniger Glanz darin. Ein feiner Nebel, kaum zu erkennen, hatte sich um all das gelegt, der Nebel eines schläfrigen Novembertags. ³⁷⁶

Durch das Bild «des Nebels eines schläfrigen Novembertags» skizziert der Erzähler die Metapher eines graduellen Einschlafens, dem der Protagonist in seinem Leben unterliegt. Er geht Schritt für Schritt in eine andere Welt – oder wenigstens in das Zwischenreich, in dem üblicherweise Nebel und Unklarheit herrschen. Selbst die Zeit wird für ihn immer irrelevanter: „Er begann, zu spät zu kommen. Nicht aus Faulheit, sondern weil der Zusammenhang zwischen der fließenden Zeit und dem Winkel der Zeigerchen auf seiner Armbanduhr ihm entglitt. [...] Eines Tages kam er gar nicht mehr“, ³⁷⁷ er nimmt ihren Ablauf in immer längeren Abständen zur Kenntnis: „Er öffnete keine Briefe mehr. Er saß am Fenster und sah hinaus auf den Himmel. Dort zogen Vögel vorbei, deren Farbe sich mit der Jahreszeit ändere. Der Himmel selbst war gewöhnlich grau“, ³⁷⁸ ganz zu schweigen von einer fortschreitenden Empfindlichkeit für die Farben, für die der Protagonist blind wird, als wären sie aus seiner Umgebung verschwunden.

³⁷⁵ Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, S. 35.

³⁷⁶ Daniel Kehlmann: *Auflösung*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 61–67, hier S. 64–65.

³⁷⁷ Ebd., S. 65.

³⁷⁸ Ebd., S. 65–66.

Dann kommt der Winter und es scheint, dass der Protagonist nur noch die Farben der Schneeflocken und die Lichtstärke wahrnimmt:

Im Winter Schnee: Unzählbar die Flocken, lautlos und langsam, ungeheuer weiß. Manchmal, selten, auch hell und blau. Keine Wolken, viel Licht und die Vögel schienen freundlicher. An diesen Tagen war alles gut. Dann erfüllte ihn eine eigenartige Heiterkeit. Er spürte: Wären Menschen um ihn, gäbe es einiges, was er ihnen sagen könnte. Aber das ging vorbei.³⁷⁹

Es ist eine Art weiß-blaue Helligkeit, nicht von dieser Welt, mit freundlichen Vögeln, die dem Himmel – als Bild des Jenseits – einfach näher als alle anderen Lebewesen sind. Obwohl es offen steht, was der Protagonist den anderen mitzuteilen hätte, kann man vermuten, dass er eine höhere Erkenntnisstufe erreicht, an der er vielleicht zu verstehen beginnt, was er mit dem durch sein ganzes Leben erworbenen Wissen anfangen kann. Es stellt sich aber bald heraus, dass es eine vergebliche Hoffnung ist, denn bei Kehlmann – wie dieser selber gesteht – es einen Himmel wohl leider nicht gäbe.³⁸⁰ Danach hat der Held in *Auflösung* den anderen plötzlich nichts mehr zu sagen. Als ihm eine längere Zeit Geld fehlt, um Einkäufe im Lebensmittelgeschäft bezahlen zu können, meldet sich bei ihm eine Frau vom Sozialamt, mit der er kein einziges Wort wechselt: „Er ließ sie herein, aber er sprach nicht mit ihr. Von da an kam täglich jemand und brachte Essen. Einmal war ein Psychiater dabei, aber dem gab er keine Antwort. Ein Gutachten wurde entstellt und zwei höfliche Männer holten ihn ab.“³⁸¹ Der Text lebt von einer Unklarheit angesichts dessen, wer die «zwei höflichen Männer» eigentlich sind: Sanitäter, Beamte vom Sozialamt oder vielmehr Wächter, wie die in Kafkas *Prozess*,³⁸² von denen der Protagonist festgehalten wird und die für eine höhere Kontrollinstanz stehen, die im Text – ähnlich wie die Vorgesetzten Knott und Youdi in Samuel Becketts Romanen *Watt* und *Molloy* – selbst nie in Erscheinung kommt.³⁸³ Hauptsache: Er wird in eine Anstalt für psychisch Kranke gebracht, in ein Zimmer mit drei weiteren, von denen es heißt: „Sie waren meist ruhig und rührten sich nicht, aus ihren Augen blickten verkrümmte Seelen. Hin und wieder versuchten zwei von ihnen, sich zu unterhalten, aber sie brachten es nicht fertig; es war, als ob sie in verschiedenen Sprachen redeten“,³⁸⁴ was signalisieren kann, dass selbst die Verständigung unter Menschen, die sich dem Zwischenreich bzw. Jenseits – und dadurch einer

³⁷⁹ Ebd., S. 66.

³⁸⁰ Daniel Kehlmann: *Von Perutz lernen*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 70–80, hier S. 79.

³⁸¹ Daniel Kehlmann: *Auflösung*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 61–67, hier S. 66.

³⁸² Vgl.: Franz Kafka: *Der Prozeß. Roman*, Frankfurt am Main 1998, S. 230–235.

³⁸³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht. Samuel Becketts Prosa*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 100–111, hier S. 104 und 106.

³⁸⁴ Daniel Kehlmann: *Auflösung*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 61–67, hier S. 67.

höheren Erkenntnisstufe – annähern, nicht so leicht ist, weil dort weiterhin verschiedene Sprachen gesprochen werden. Wenn man der Flugzeug-Metaphorik in *Beerholms Vorstellung* nachgeht, wird es deutlich, dass der Protagonist sich nicht einmal dessen bewusst wird, dass er an der Schwelle des Todes steht: „Flugzeuge malten Streifen in den Himmel, aber von alldem wußte er nichts.“³⁸⁵ Er geht nicht mehr zum Fenster, sondern schaut auf die Decke. Als der Sohn seines ehemaligen Vorgesetzten – und gleichzeitig sein zweiter Chef ihn besucht, weil sich so viel mit der Zeit ändert – wirkt er geistesabwesend und teilnahmslos: „Es war nicht auszumachen, ob er ihn erkannte, ob er ihn überhaupt wahrnahm“.³⁸⁶ In der Arbeit braucht man ihn nicht mehr: „Sein Posten wurde nicht nachbesetzt; es gab inzwischen ein Gerät, das das genauso gut machte.“³⁸⁷ Das Ende der Geschichte ist das traurigste, was Daniel Kehlmann je geschrieben hat – vom Protagonisten der *Auflösung* liest man: „Er blieb noch einige Jahre in der Anstalt, dann, plötzlich, hörte er auf zu leben. Sein Körper sah friedlich aus, sein Gesicht unberührt, als wäre es nie in der Welt gewesen. Und sein Bett bekam ein anderer.“³⁸⁸ Die Welt, von welcher der Protagonist nicht zu kommen scheint – selbst so ein einfaches Möbelstück wie ein Bett – wird ohne ihn weiter bestehen. Eine Persönlichkeit zerfällt, ein Ich löst sich auf, ein Mensch verschwindet, die «chemische Bindung und Lösung» als Metapher des menschlichen Lebens tritt in Kraft, und die Welt scheint davon nichts bemerkt zu haben. Dem geistigen Absterben folgt die Auflösung des Ich als Tod des Ego. Die Frage, ob der Ego-Tod den Beginn eines neuen, wahren Lebens bzw. eines unverfälschten Seins des Protagonisten bedeutet, steht offen. Bekannt wird nur, dass er nach einiger Zeit zum Tod des Körpers führt. Am Ende ihrer Geschichten werden auch Rosalie in *Ruhm* (die übrigens laut Muge Arslan und Ulfet Dag ihren Namen der ebenso krebskranken Protagonistin von Thomas Manns Erzählung *Die Betrogene* verdankt³⁸⁹) und sogar ihr Erfinder Leo Richter in *Leo Richters Porträt*, jede auf ihre Weise, aufgelöst – Rosalie als literarische Figur, die mit dem Ende ihrer Geschichte verschwindet: „[...] so wie eben jetzt, da ich diese Geschichte endgültig verlasse, Rosalies Dasein erlischt. Von einem Moment zum nächsten. Ohne Todeskampf, Schmerz oder Übergang. Eben noch ein seltsam angezogenes Mädchen, wirr vor Staunen, jetzt nur mehr eine Kräuselung in der Luft, ein noch Sekunden sich haltender Ton, eine verblassende Erinnerung in meinem Gedächtnis

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Vgl.: Muge Arslan, Ulfet Dag: *Postmodern Reflections in the Work "Ruhm" by Daniel Kehlmann*. In: „Academic Journal of Interdisciplinary Studies“, Nr. 8(2)/2013, S. 326–332, hier S. 331

und in Ihrem, während Sie diesen Absatz lesen“³⁹⁰ und Leo Richter im Schlaf: „Er hörte sich noch etwas murmeln, aber er verstand es nicht mehr, denn nun hatte sein schon im Tageslicht nicht eben fest umrissenes Ich sich aufgelöst. In Dunkelheit und Schlaf. Leo Richter hatte endlich aufgehört zu sein.“³⁹¹ Zu ihrem erlöschenden Dasein lassen sich Kehlmanns Bemerkungen zu *Jacques und sein Herr* von Milan Kundera zitieren:

Gefühle kommen in der modernen Fassung erst am Ende zum Zuge, wenn in einer fast Beckettischen Wendung Jacques und der Herr zu erkennen scheinen, daß sie erfundene Figuren und aufeinander angewiesen sind, daß nichts an ihnen wirklich ist und daß mit dem Fallen des Vorhangs auch ihre Geschichte zu Ende sein wird.³⁹²

In der Erzählung *Pyr* werden die Einflüsse der Literatur Franz Kafkas auf den jungen Schriftsteller Daniel Kehlmann sichtbar.³⁹³ Gleich im ersten Satz bekennt der Ich-Erzähler und zugleich Hauptprotagonist der Erzählung: „Ich bin verleumdet worden“,³⁹⁴ was an die Bekenntnis des Erzählers von *Prozess* über Josef K. erinnert: „Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“³⁹⁵ Der Ich-Erzähler in dem Text Kehlmanns, der das Vertrauen des Lesers dadurch gewinnt, dass er sehr genau mit der Etymologie des Wortes «Feuer» arbeitet und sich die Aufgabe stellt, Vorurteile gegen einen Brandstifter abzubauen, gibt sich schon wieder als unzuverlässig zu erkennen, indem er sich direkt an den Leser wendet: „Sie meinen, Sie kennen mich? Sie haben nicht die leiseste Ahnung!“³⁹⁶ Auch er bleibt namenlos und berichtet: „Natürlich geht es nicht um mich persönlich. Sie wissen meinen Namen nicht und werden ihn – das verspreche ich – auch nicht erfahren.“³⁹⁷ Im weiteren Laufe der Geschichte passiert es ihm manchmal, von oben herab zu erzählen, was ihn zu keiner sympathischen Figur macht: „Ich spreche mit Ihnen (nein: bloß zu Ihnen, Sie können mir nicht antworten, gottlob) als Vertreter einer kleinen, erlesenen Gruppe“³⁹⁸ – und nämlich der Brandstifter. An manchen Stellen klingt seine Erzählung nach einer Verschwörungstheorie oder einer Geschichte von einem Geheimagenten: „Wir kennen einander nicht, wir leben in aufgezwungener Einsamkeit;

³⁹⁰ Daniel Kehlmann: *Rosalie geht sterben*. In: Ders.: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 51–77, hier S. 76–77.

³⁹¹ Daniel Kehlmann: *Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczyński*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 39–40.

³⁹² Daniel Kehlmann: *Vorwärts, das ist irgendwo. Milan Kundera: „Jacques und sein Herr“*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 113–116, hier S. 115.

³⁹³ Vgl.: Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 36–44, hier S. 41.

³⁹⁴ Daniel Kehlmann: *Pyr*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 69–84, hier S. 69.

³⁹⁵ Franz Kafka: *Der Prozeß. Roman*, S. 7.

³⁹⁶ Daniel Kehlmann: *Pyr*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 69–84, hier S. 69.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Ebd.

es gibt nichts, das uns zueinander führt; selbst wenn zwei von uns einander treffen, erfahren sie das Entscheidende nicht.“³⁹⁹ Er erzählt ziemlich pathetisch und wirkt wie ein Wichtigtuer, scheint sich aber dessen bewusst zu sein, denn er wendet sich an den Leser mit der Bitte: „Verzeihen Sie mein Pathos.“⁴⁰⁰ Gleich danach fängt er mit der Erklärung des Wortes «Pathos» an – es ist nämlich „das griechische Wort für: *Leiden*“⁴⁰¹ – wodurch er sich selbst als Leidender entlarvt. Als ob das nicht genug wäre, fügt er dazu noch in Klammern hinzu: „(Eben noch erschien mir das bedeutend, aber jetzt bin ich mir nicht mehr ganz sicher. Der Gedanke ist mir entglitten, aus den Händen gerutscht. Wird mir wieder einfallen.)“⁴⁰², was seine erzählerische Inkompetenz bzw. Unsicherheit offenlegt. Genauso wie die anderen Protagonisten des Bandes macht er sich Gedanken zur Natur der vergehenden Zeit und bemerkt: „Wie diese kleinen Zeiteinheiten [d. h. Sekunden] angefüllt sind mit Leere, mit tikkender Leere“,⁴⁰³ trotzdem aber verspricht er dem Leser „die Zeit des Bekenntnisses“⁴⁰⁴ – auch wenn diese, wie man aus seiner Aussage ableiten kann, «mit Leere angefüllt» sein werde. Er behauptet, ein Mensch wie die meisten zu sein, zwar Tabletten zu nehmen, die ihn „aus kleiner Dunkelheit in die größere [führen]“⁴⁰⁵, aber nicht geistig umnachtet zu sein. Er möchte vielmehr ein ausgeglichenes Leben führen. Obwohl er seinen Beruf als Elektriker nicht mag, spricht er von kaputten Haushaltsgeräten als von „stumme[n] Sklaven“⁴⁰⁶, die nur er, als „der Elektriker“⁴⁰⁷, in einer „auf Fernseher, Radios, Satellitenantennen“⁴⁰⁸ spezialisierten Firma tätig, „aus feindseligem Schlaf wecken“⁴⁰⁹ könne, als hätte er dieselben magischen Fähigkeiten wie Beerholm gehabt. Dabei ist er mit seinem Familienleben enttäuscht, da er „eine häßliche Frau und zwei bestürzend dumme Kinder“⁴¹⁰ habe, was übrigens vermuten lässt, dass er Vater der gelangweilten Geschwister aus der Geschichte *Töten* ist. So wird es klar, dass die innerhalb eines Erzählbandes gesammelten Geschichten – wie viel später diejenigen in Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm*, in dem übrigens Ebling in *Stimmen* ähnliche Arbeit ausübt und in ähnlich zerrütteten Familienverhältnissen wie der Erzähler in *Pyr* lebt – formell und inhaltlich miteinander

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Ebd., S. 69–70.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 70.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 71.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Ebd., S. 70.

verbunden sind. Die Ähnlichkeit mit *Ruhm* lässt sich außerdem in einer metafikionalen bzw. metanarrativen Reflexion des Ich-Erzählers erkennen:

Ich bin verleumdet worden. Wir sind verleumdet worden. Doch da ich (wer sagte das noch...?) das einzige mir bekannte Beispiel für eine Regel bin, die sich nicht angeben lässt, – kann ich bloß von mir sprechen. [...] Ich bin nicht bloß anonym, sondern geborgen im Anschein der Fiktion. Irgendein Autor wird das hier unter seinem Namen veröffentlichen; es kann nicht ausbleiben, daß man mich für seine Erfindung hält. Eine wenig glaubhafte, leicht überzogene Erfindung. Da ich spreche, verliere ich mich in der Vortäuschung meiner Nichtexistenz; Sie hören mich, als hörten Sie niemanden, als wären da Worte, doch kein Sprecher. Ihre Ignoranz schützt mich.⁴¹¹

Im Roman *Ruhm* als einem Buch, welches – mit Kehlmanns Worten – im Grunde vom Ineinander von Lebenswirklichkeit und Erfindung handle, bis in der letzten Geschichte eine wirkliche Fusion stattfinde, denn Elisabeth sei dort eingesperrt in einer erfundenen Geschichte und könne nicht mehr raus, und Leo Richter als Autor verschwinde aus der Geschichte und lasse sie allein zurück⁴¹² – wird selbst jene die Figuren der Erzählung schützende Ignoranz des Lesers dekonstruiert. Mit dem Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit, von Autor und Erfindung beschäftigen sich außerdem – wie Kehlmann selber bemerkt – J. M. Coetzees Romane *Der Meister von Petersburg*, *Mrs. Barton*, *Mr. Cruso* und *Mr. Foe* und *Elisabeth Costello*. In dem Roman *Zeitlupe* fließe die realistische Erzählung mit der Reflexion über das Erzählen an sich.⁴¹³ Indem sein Erzähler in *Pyr* mithilfe von einer narrativen Metalepse über sich selbst als Autor der Geschichte spricht, verdeutlicht er – und erinnert den Leser an – seine eigene Position im Text, damit nicht zuletzt auch an die Existenz des Schriftstellers Daniel Kehlmann als des (angeblichen) Autors des Textes, was wiederum schlussfolgern lässt, dass Daniel Kehlmann in *Pyr* ähnlich wie später in *Leo Richters Porträt* ganz bewusst gegen die These vom Tod des Autors schreibt und auf das Spiel mit dessen Abwesenheit und Anwesenheit im Text setzt und dabei auf dieselben Mechanismen greift, die Michel Foucault in seinem Aufsatz *Was ist ein Autor?* nennt:

Es ist bekannt, daß in einem Roman, der so aussieht wie der Bericht eines Erzählers, das Personalpronomen in der ersten Person, das Präsens Indikativ, die Zeichen für die Ortsbestimmung nie genau auf einen Schriftsteller verweisen, weder auf den Augenblick, in dem er schreibt, noch auf die Schreibgeste, sondern auf ein *alter ego*, dessen Distanz zum Schriftsteller verschieden groß sein und im selben Werk auch variieren kann. Es wäre also ebenso falsch, wollte man den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder auch beim fiktionalen Sprecher suchen; die Funktion Autor vollzieht sich gerade in diesem Bruch – in dieser Trennung und dieser Distanz.⁴¹⁴

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Genre-Hasardspiele*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 138–142, hier S. 139.

⁴¹³ Daniel Kehlmann: *Der alte Mann und das Buch. J. M. Coetzee: „Tagebuch eines schlimmen Jahres“*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 28–34, hier S. 29–30.

⁴¹⁴ Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, S. 233–247, hier S. 241.

Wie die Toten, die nicht mehr da sind, sind auch die Buchfiguren körperlich abwesend – sie werden während der Lektüre wie die Verstorbenen in Erinnerung wiederbelebt, sonst gibt es sie nicht. Sowohl in der Literatur als auch in nicht literarischen Geistergeschichten dient die Stimme der Vortäuschung einer Nichtexistenz: Sie bedeutet Worte ohne einen Sprecher, die dort wahrnehmbar werden, wo niemand spricht – wo also beim Leser die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit eingesetzt wird. Der fiktionale Text lässt sich als solcher erkennen, als der Erzähler an einer weiteren Stelle bemerkt:

Ich weiß noch nicht genau, wo das hier erscheinen wird, in welcher miserablen Zeitschrift, in was für einer Sammlung ärmlicher Novellen, oder wo immer. Ich weiß auch noch nicht, welcher Autor ausreichend bestechlich oder leicht einzuschüchtern ist, um seinen Namen dafür herzugeben [...].⁴¹⁵

Es stellt sich nun heraus, dass der bestechliche und eingeschüchterte Schriftsteller, von dem der (scheinbar) autonome Erzähler spricht, Daniel Kehlmann heißt. Gegen kleinbürgerliche Gesellschaft, zu der mit aller Wahrscheinlichkeit auch der bestechliche Autor gehört und deren Mitglieder „an stinkende Strände und faulige Meere“⁴¹⁶ verreisen, demonstriert der Erzähler, indem er seine Abdrücke auf ihren Teppichen hinterlasse⁴¹⁷, was zu erkennen gibt, dass er doch, als Vertreter derselben sozialen Schicht, etwas frustriert ist. Kontrollanrufe sowie Inspizierung von Briefkästen und Mülltonnen gehören zu seinen Ritualen: Wenn er ein Haus in Brand zu setzen plant, untersucht er genau „alle sicheren Zeichen der Abwesenheit“⁴¹⁸ seines Besitzers. Mit großem Enthusiasmus erzählt er dann von nacheinander folgenden Etappen des Hausbrandes – vor allem von „feste[n], zum letzten Mal festen Gegenstände[n]. So nahe an ihrer Zerstörung, daß sie vor [s]einen Augen schon zu Erinnerung werden. [...] So fest, so kühl, so real scheinbar. Und doch näher am Traum“⁴¹⁹, was einerseits von der Belanglosigkeit der Zeit und der Materie, andererseits von ihrer Vergänglichkeit zeugt. Er kommt an die gewählte Brandstelle üblicherweise gegen drei Uhr, als die Straßen totenstill seien⁴²⁰, wie in einer Geisterstadt. Die Flammen schildert er wiederum wie Lebewesen, die sich ihren Platz bewusst aussuchen: „Die Flammen nähern sich, finden zueinander. Vereinigen sich. Ein paar Sekunden lang zögert das Feuer noch, wartet ab, bleibt auf der Stelle ... Dann macht er sich auf den Weg“⁴²¹ – sie werden ihm offenbar sympathischer als Menschen. Das Spiel der Gegensätze wird bei der Beschreibung des Wechselverhältnisses von Wärme und Kälte bei dem Brand

⁴¹⁵ Daniel Kehlmann: *Pyr*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 69–84, hier S. 80.

⁴¹⁶ Ebd., S. 72.

⁴¹⁷ Vgl.: Ebd., S. 71.

⁴¹⁸ Ebd., S. 72.

⁴¹⁹ Ebd., S. 72–73.

⁴²⁰ Vgl.: Ebd.

⁴²¹ Ebd., S. 73.

fortgesetzt: Zuerst schlagen dem Erzähler „Wellen aus flimmernder, funkentragender Nachtluft“⁴²² entgegen, dann fühlt er, wie die Luft um ihn kühler wird. Dann hört er auch „eine Sirene jaulen“⁴²³ – vielleicht als Nachhall dieser aus der Geschichte *Töten*. Seine Begeisterung betont der Erzähler mit drei sinnverwandten Adjektiven: „Ich lege mich hin, schließe die Augen und bin ein paar Stunden völlig, vollkommen, absolut zufrieden.“⁴²⁴ Er gibt vor, Häuser nur zweimal im Jahr anzustecken – vorsichtshalber, um von der Polizei nicht erwischt zu werden; ansonsten hält er sich nicht für einen Kriminellen, sondern für einen leidenschaftlichen Pyromanen: „Nein, ich bin nicht maßlos. Ich muß es nicht tun. Ich tue es freiwillig und zum Vergnügen.“⁴²⁵ Dass Pyromanie eine psychische Störung ist, fällt ihm nicht einmal ein, was zeigt, dass Daniel Kehlmanns Erzähler vor den Augen des Lesers genau die Entwicklung macht, von der Sigmund Freud in seiner Schrift *Psychopathische Personen auf der Bühne* spricht:

Denn der Kranke Neurotiker ist für uns ein Mensch, in dessen Konflikt wir keine Einsicht gewinnen können, wenn er ihn fertig mitbringt. Umgekehrt, wenn wir diesen Konflikt kennen, vergessen wir, daß er ein Kranker ist, so wie er bei Kenntnis desselben aufhört, selbst krank zu sein. Aufgabe des Dichters wäre es, uns in dieselbe Krankheit zu versetzen, was am besten geschieht, wenn wir die Entwicklung mit ihm mitmachen.⁴²⁶

Der Leser verfolgt den Ablauf der Ereignisse aus der Perspektive eines geistesgestörten Menschen, dessen krankhafte Verhaltensweise immer rational begründet oder wenigstens im Zwielicht dargestellt wird, und zwar dadurch, dass der Erzähler sich direkt an den Leser wendet, um mit diesem eine Nähe aufzubauen und dadurch sein Verständnis zu wecken:

Keine falschen Schlüsse, ja? Ich hatte eine angenehme Kindheit, niemand tat mir weh, meine Eltern liebten, meine Geschwister fürchteten mich. Auch ich habe Freud gelesen, und mit Interesse; auch ich kenne Worte wie Psychose und Paraphilie. Unterschätzen Sie mich nicht, ich sagte schon, ich habe studiert. Vielleicht nur an der Volkshochschule, aber mit Hingabe. Nein, ich erkläre deutlich: Pyromanie ist keine Krankheit. Das genau ist sie, die Verleumdung, die Lüge, der wir ausgesetzt sind. Es gab Kulturen, und vielleicht waren es die besten, die das Feuer angebetet haben.⁴²⁷

Interessanterweise wird im Text selbst Bezug auf Sigmund Freud genommen, was auf ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein des Erzählers hindeutet, als könnte dieses ihn vor einer Störung schützen. Selbst wenn er von einem von sich verantworteten Totschlag erzählt, verweist der Erzähler auf seine Ehrlichkeit mit dem Leser und versucht davon zu profitieren, um die eigene Überzeugungskraft zu stärken:

⁴²² Ebd., S. 74.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Sigmund Freud: *Psychopathische Personen auf der Bühne*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 161–168, hier S. 167.

⁴²⁷ Daniel Kehlmann: *Pyr*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 69–84, hier S. 76.

Ich bin nicht grausam. Ich habe nicht den Wunsch, jemandem weh zu tun. Vor zwei Jahren habe ich in einem Haus eine Großmutter übersehen, vierundneunzig, in lautlos senilem Schlaf. Ich erfuhr erst am nächsten Tag aus den Nachrichten, daß sie dagewesen war, in irgendeinem nun verkohlten Zimmer. Doch: Ich kann Fehler eingestehen.⁴²⁸

Die Mühe des Erzählers, den Leser auf seine Seite zu ziehen, scheitert aber, als er sich zur Gewalt hinsichtlich seiner neugierigen Tochter bekennt sowie dazu, dass er aus niedrigen Beweggründen zu Verbrennungen eines jungen Schauspielers geführt hat. Die Vorwürfe, durch sein untypisches Hobby ein fremdes Eigentum beschädigt zu haben, weist er mit dem Geständnis zurück, dass er sein eigenes Haus anzuzünden vorhabe: „Ich träume davon, in zwanzig oder mehr Fassungen [...], ich werde erleben, wie die Hitze die kitschigen Kulissen meines Alltags, meines Gefängnisses frißt“,⁴²⁹ sowie mit der Auslegung seiner Philosophie:

Wer ein Ding anzündet, macht es nicht kaputt, er erlöst es. Feuer ist nicht Tod, es ist Apotheose. Alles Dasein ist feuergeboren: Nicht bloß deshalb, weil keine Zelle überleben kann, wenn nicht irgendwo in ihr eine unaufhörliche Verbrennung stattfindet. Das geheime Innere allen Lebens ist Feuer; es ist der Stoff, aus dem – wenn Sie den Ausdruck erlauben – die Seelen bestehen. [...] Materie, jeder Volksschüler lernt das, ist eine Form von Energie. Von gebundener, festgehaltener, zum Stillsitzen gezwungener Energie. Aber sie will frei sein. [...] Jede Form strebt ihrer Auflösung zu.⁴³⁰

Das Feuer wird vom Erzähler als Apotheose, als Anfang jedes Daseins und Befreiung vom Tod durch einen sanften Prozess der Auflösung gefeiert. Von Shakespeares Drama *Der Sturm* begeistert, nimmt Daniel Kehlmann mit Interesse Kenntnis von Ariels schönstem Lied, „eine[r] Hymne auf die Verwandlung, die jedem Menschen nach dem Tod bevorsteht – und zwar nicht etwa der unsterblichen Seele, sondern dem sterblichen Körper, der wieder ins Transformationsspiel der Natur eingeht“,⁴³¹ einem Spiel, das in seiner Erzählung das Feuer bewirkt und mit dem Beerholm nach dem Tod seiner Adoptivmutter nicht einmal einverstanden werden könnte. Shakespeare selber war so sehr der Idee des neuen Lebens nach dem Tod infolge des «Transformationsspiels der Natur» ergeben, dass er auf seinem Grab eine Inschrift anfertigen ließ, die besagt, dass jeder, der seinen Körper nicht in Frieden ruhen lassen werde, mit einem Flucht belegt sein sollte. Im Essay *Shakespeare und das Talent* notiert Kehlmann dazu:

Er wollte in Ruhe gelassen werden, während seine Überreste sich, wie es die poetische Naturkunde seiner Zeit, halb noch Magie und halb schon Wissenschaft, nahelegte, zu Korallen wandelten und zu Halbedelsteinen, die dennoch nicht ein Hundertstel so reich und seltsam sein würden wie auch nur das schwächste seiner Stücke.⁴³²

⁴²⁸ Ebd., S. 77.

⁴²⁹ Ebd., S. 80.

⁴³⁰ Ebd., S. 79.

⁴³¹ Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98, hier S. 87.

⁴³² Daniel Kehlmann: *Shakespeare und das Talent*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 112–121, hier S. 120.

Durch das «Transformationsspiel der Natur» glaubte Shakespeare jenen Tod überwinden zu können, gegen den er als Autor zu seinen Lebzeiten mehrere Theaterstücke geschrieben hatte. Im Spannungsfeld zwischen Magie und Wissenschaft bewegen sich auch die Texte Kehlmanns. In seinem neuesten Roman *Tyll* wird in Anspielung auf die Dracontologie als Lehre, die sich mit Drachen beschäftigt und die zur Zeit, in der die Geschichte spielt, ein seriöser Wissenszweig war, über einen von ihnen Folgendes erzählt:

Im selben Jahr starb in der Holsteinischen Ebene der letzte Drache des Nordens. Er war siebzehntausend Jahre alt, und er war es müde, sich zu verstecken. [...] Er schloss seine vier Augen und brummte noch leise, als er spürte, dass ein Spatz sich auf seine Nase setzte. Es war ihm alles recht, denn er hatte so viel gesehen, aber was mit einem wie ihm nach dem Tod geschehen würde, wusste er noch immer nicht. Seufzend schlief er ein. Sein Leben hatte lang gedauert. Nun war es Zeit, sich zu verwandeln.⁴³³

Indem es berichtet wird, dass der Tod als eine Verwandlung unbekannter Art dem Drachen gegenübersteht, wird es von diesem gleichzeitig abgelenkt. Die von Beerholm praktizierte «Kunst der Ablenkung» wird vom Ich-Erzähler in der Erzählung *Pyr* zum Ausdruck gebracht, indem er den Leser einen kulturanthropologischen Standpunkt einnehmen und über die kulturelle, biologische und physische Bedeutung des Feuers im Leben des einzelnen nachdenken lässt. An einer anderen Stelle bemerkt er wiederum aus der Sicht der Geografie: „Unter der Erde, tief unten, aber doch nicht so besonders tief, war ein flüssiger Kern aus rotem, zu Feuer geschmolzenem Gestein.“⁴³⁴ Die Suche nach einem universellen, einheitlichen Wissen vom Feuer endet aber mit einer seltsamen Verwirrung, die den Leser zur Geschichte *Auflösung* zurückkehren lässt. Bei alledem manifestiert der Erzähler die Macht der Worte, die er selber missbraucht:

Merken Sie, wie jeder dieser Namen vollgesogen ist mit etwas? Mit Macht? Mit Gefahr? Worte sind nicht zufällig, o nein. *Fyrr, pahhur* – spüren Sie es? Sie spüren es. Sagen Sie es laut, konzentrieren Sie sich. Und langsam bekommen Sie eine Ahnung davon, was das ist: das Feuer.⁴³⁵

Ferner verdient der Umstand Aufmerksamkeit, dass der Erzähler die Definition des Feuers als einer „Oxydation unter Flammenbildung“⁴³⁶ als «blass» bezeichnet, was illustriert, dass seine Herangehensweise lieber mit geisteswissenschaftlichen als naturwissenschaftlichen Methoden operiert: Auch wenn er sich gerne auf die Etymologie des Wortes «Feuer» beruft und die Philosophie des Feuers zurechtzimmert, lehnt er eine naturwissenschaftliche Erklärung des Verbrennungsprozesses ab. So wie das Feuer immateriell ist und gleichzeitig große Folgen für die Materie hat, beginnt die Pyromanie des Ich-Erzählers mit Träumen – „fiebrigen,

⁴³³ Daniel Kehlmann: *Tyll. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2017, S. 392–393.

⁴³⁴ Daniel Kehlmann: *Pyr*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 69–84, hier S. 83.

⁴³⁵ Ebd., S. 75.

⁴³⁶ Ebd.

flackernden, verschwitzten Träumen von Feuer“,⁴³⁷ die nichts Reales sind und trotzdem, wie das Böse in der Erzählung *Töten*, zur Wirklichkeit werden. Beim Schreiben – denn der Erzähler gibt konsequent vor, selbst der Autor der Geschichte *Pyr* zu sein – kommt ihm in Erinnerung, wie er zum ersten Mal in seinem Leben einen Brand und damit seine Zukunft gesehen hat, und zwar genau am Mittag: „Plötzlich, während ich schreibe, erinnere ich mich.“⁴³⁸ Dabei behauptet er, dass das Feuer ihn selber gefunden habe,⁴³⁹ was seine Einzelverantwortung für die verursachten Brände infrage stellt; er suggeriert auch, dass ein Brand eher Kunst als Verbrechen sei: „Ein Brand wird nicht einfach angezündet, sondern gelegt.“⁴⁴⁰ Andererseits ist ihm offensichtlich klar, dass sein Verhalten von der gesellschaftlich akzeptierten Norm abweicht und sich gegen die Regeln des sozialen Zusammenlebens richtet: „Ich wußte, daß die Gesellschaft mich nicht dulden durfte (denn täten alle, was ich tue, so stünden keine Häuser mehr; aber es tun nicht alle, ich tue es).“⁴⁴¹ Die unterschiedlichsten Standpunkte des Erzählers verhindern einerseits die Stellung einer klaren Diagnose seines psychischen Zustands, was außerdem die Komplexität der psychischen Erkrankung bzw. Störung zur Geltung bringt, andererseits ist die Vermutung auszusprechen, dass es dem Autor Daniel Kehlmann gar nicht um eine moralische Bewertung des Protagonisten und seiner Taten geht, sondern vielmehr um eine neue Sehweise und damit Legitimation einer ungewöhnlichen Narration. Zu dieser gehören nicht nur ein unzuverlässiger Ich-Erzähler – der wegen seiner Ansichten nicht recht bei Verstand zu sein scheint, überdies unsympathisch und besserwisserisch wirkt, sodass der Leser sich mit ihm kaum identifizieren kann – sondern auch direkte Ansprache des Erzählers an den Leser, die als ein weiterer erzählerischer Trick gegen Ende der Geschichte noch einmal angewendet und an sich metanarrativ aufgegriffen wird: „Und Sie? Ja, schauen Sie nicht weg, ich meine Sie! Das ist keine literarische Formel, keine große Geste der Pluralanrede. Habe ich Sie nicht schon ein wenig, ohne daß Sie es gemerkt haben, zum Feuer bekehrt? Lächeln Sie nicht so arrogant, natürlich habe ich.“⁴⁴² Das Feuer ist für den Erzähler allgegenwärtig wie Gott: Er gibt auch zu, um Proselyten zu werben,⁴⁴³ und beobachtet am Ende „eine kleine Wolke aus Helligkeit. Sie verstummt, formt sich zur Flamme. Zu jener Gestalt, die kein anderes Ding in der Welt hat“.⁴⁴⁴

⁴³⁷ Ebd., S. 76.

⁴³⁸ Ebd., S. 82.

⁴³⁹ Vgl.: Ebd., S. 77.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 78.

⁴⁴¹ Ebd., S. 77.

⁴⁴² Ebd., S. 81.

⁴⁴³ Vgl.: Ebd.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 84.

1.5. Wohin sollte man vor sich selbst flüchten?

In der Erzählung *Kritik* wird die Geschichte des Fernsehmoderators und Schauspielers Wagenbach erzählt, der genauso wie später Leo Richter in *Leo Richters Porträt* und *Ruhm* unter Flugangst leidet. Während einer am Mittag unternommenen Flugreise erlebt er die Welt als undeutlich – wie in einem Traum: „Der Himmel schien zu strahlen, die Sonne brannte im Westen, das Land lag grün und undeutlich, wie unter einem Schleier, in der Tiefe. [...] Die Helligkeit beunruhigte ihn.“⁴⁴⁵ Auf der knapp einstündigen Flugreise setzt sich zu diesem ein anonymen Mann, der ihn ununterbrochen verspottet und beleidigt. Der Mann verdreht den Titel seiner Show und kritisiert seine Auftritte in den Filmen *Wer hat Angst vor Virginia Woolf*, *Wallenstein* und *Nathan der Weise*:

«Also wenn Sie es wissen wollen», sagte der Mann, «in *Virginia Woolf* fand ich Sie sehr oberflächlich. Sie konnten mit der Rolle kaum etwas anfangen, oder? Ein paarmal sind Sie übrigens richtig gegangen, das hat man gemerkt! Und Ihre Gestik – wozu das Gefuchtel? Entschuldigen Sie! [...] Meine Frau fand das auch. [...] Vor zwei Monaten in *Wallenstein*. Mein Gott, Sie haben einen Clown aus ihm gemacht, wissen Sie das? Wie sind Sie auf diese Idee gekommen? [...] Unbegabt wie ein Stein! [...] und sogar zu blöd, um seinen Text zu lernen! Früher habe ich abgeschaltet, wenn Sie im Fernsehen waren, jetzt schalte ich extra ein! Es ist so komisch! So *komisch!*»⁴⁴⁶

An einer Stelle wird die Stimme des Unbekannten so externalisiert, als hätte sie ihm nicht mehr gehört: „«Dilettantisch», sagte die Stimme neben ihm [Wagenbach]. Er zuckte zusammen. «Dilettantisch», wiederholte die Stimme.“⁴⁴⁷ Wagenbach vermutet zuerst, dass der Mann ein Bewunderer von ihm sei, der einfach ein Autogramm wolle, aber dieser ist es und will es nicht: „«Wissen Sie», sagte der Mann, «ich bin kein Anhänger.» [...] «Eigentlich sammle ich Autogramme», sagte der Mann, «ich habe ein ganzes Album. Aber nein ... nein danke. Nicht Ihres.»“⁴⁴⁸ Während Wagenbach selbst ziemlich eitel und selbstbezogen wirkt, kann man die Haltung seines Mitpassagers als bössartige Höflichkeit bezeichnen. Eine weitere Vorwurfsreihe beginnt dieser mit der Feststellung: „Bitte entschuldigen Sie! Ich wollte Sie nicht stören“,⁴⁴⁹ sodass Wagenbach Hohn und Spott unter dem Mantel der Freundlichkeit erntet. Zwar versichert sein Gesprächspartner, dass er ihn nicht kränken wolle, aber gleich danach macht er es doch. Dabei wird Wagenbach immer wieder von Angst überfallen: „Die Motoren hatten ihre Tonlage verändert; für einen Augenblick stieg ein schwindelerregender Anfall von Angst in ihm auf; er atmete tief durch, es wurde besser. [...] Er fühlte sich eingeschlossen in warme Dunkelheit.“⁴⁵⁰

⁴⁴⁵ Daniel Kehlmann: *Kritik*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 85–93, hier S. 85.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 86–87 und 91.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 87.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 86.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 88.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 87.

Die «warme Dunkelheit» bildet einen augenfälligen Kontrast zur Helligkeit, die ihn am Anfang des Flugs beunruhigt. Die Vorwürfe des Nachbarn, dass Wagenbachs Auftritt in *Wallenstein* dilettantisch gewesen sei, werden wiederum dem Umstand gegenübergestellt, dass dieser für seine Rolle lange geprobt habe und viel gelobt worden sei.⁴⁵¹ Wagenbach ist im Moment auf sich selbst konzentriert, und zwar aus dem Grund, dass er sich, von Panik ergriffen, zusammenzunehmen versucht:

Er wollte keinen Streit mit diesem Menschen, er wollte einfach den Flug überstehen. Seine Angst war stärker geworden. Ihm war schwindlig. [...] Er sah seine beiden Schuhspitzen und zwischen ihnen den Boden des Flugzeugs. Plötzlich wurde ihm klar, daß darunter nichts war. Nichts. Ein Anfall von Panik ließ ihn aufstöhnen. Er rieb sich die Schläfen.⁴⁵²

Wagenbachs Mitpassagier bemerkt, dass es ihm nicht besonders gut geht. Er wird mal freundlich, um dann mit neuen Beleidigungen anzufangen. Der Umstand, dass er den Namen der Fernsehsendung Wagenbachs verwechselt – statt «Musikstunde» sagt er «Musikzeit» oder «Melodiestunde»⁴⁵³ – weist auf sein eigenes Problem hin. Er zeigt eine zu der Situation nicht mehr passende Gereiztheit, ist mal hilfsbereit und höflich, mal sehr unangenehm, und versucht seine Angst an Wagenbach abzureagieren: „Einmal fand ich Sie sogar gut. Ziemlich gut. Für Ihre Verhältnisse. Das war in *Nathan der Weise*, vor fünf Jahren, als Sie den Tempelherrn gespielt haben. Das war eine Rolle, die nicht einmal ... Soll ich Ihnen mit dem Gurt helfen? ... nicht einmal Sie verderben konnten.“⁴⁵⁴ Gegen Ende der Geschichte beschließt der Mann sich bei Wagenbach noch einmal zu entschuldigen, was beim Leser das Gefühl des Grotesken an der dargestellten Situation steigert: „Bitte entschuldigen Sie! Ich habe mich unmöglich benommen!“⁴⁵⁵ Im Laufe der Erzählung wird die Erzählperspektive verschoben, sodass es immer deutlicher wird, dass nicht nur der am Anfang als ängstlich und gereizt dargestellte Wagenbach, sondern auch sein Mitpassagier von Flugangst geplagt wird. Gegen Ende gesteht der zweite von ihnen ganz offen: „«Wissen Sie, [...] es ist die Angst. Die Flugangst. Sie ist fürchterlich. Ich weiß überhaupt nicht, was ich tun soll, ich ... Und da mache ich eben manchmal ... Verstehen Sie?»“⁴⁵⁶ Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass an verschiedenen Stellen des Textes Signale eingesetzt werden, welche die Aufregung der beiden Männer illustrieren. So zum Beispiel macht der Unbekannte dem Fernsehstar bewusst:

⁴⁵¹ Vgl.: Ebd.

⁴⁵² Ebd., S. 88.

⁴⁵³ Vgl.: Ebd., S. 86 und 89.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 90.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 91.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 92.

«Wissen Sie, in der letzten Folge von *Melodiestunde* ... »

«*Musikstunde*.»

« ... von *Musikstunde* sahen Sie auch schon etwas krank aus. Meine Frau sagte, ihm wird doch nichts fehlen, und ich sagte, keine Angst, dem nicht, aber jetzt, wo ich Sie aus der Nähe sehe, mache ich mir doch Sorgen!» [...]

Wagenbach rieb sich die Augen. Jetzt fiel ihm das Atmen schwer. Er öffnete den Mund, aber seine Stimme gehorchte ihm nicht.⁴⁵⁷

Vertieft in fiebrigen Gedanken ist Wagenbach noch nervöser und empfindlicher als die Lage es eigentlich erfordert. Seine psychische Störung, die sich auch in körperlichen Funktionsstörungen äußert und vermutlich durch unverarbeitete Erlebnisse entstanden ist, ist wenigstens als eine leichte Neurose zu klassifizieren. Als sein Nachbar später zu ihm aufsieht, heißt es auch in Bezug auf diesen: „Sein Schnurrbart glänzte feucht. Seine Haare sahen zerwühlt aus, seine Augen waren schwarz und rund.“⁴⁵⁸ Dass es in der Geschichte keine eindeutig positiven oder eindeutig negativen Figuren gibt, wird dem Leser klar, als Wagenbach, dem eine Tasse Kaffee im Landeanflug verweigert wird, sich an die Stewardess mit den Worten: „Wissen Sie [...] wer ich bin?“⁴⁵⁹ wendet, wodurch er sich selbst als Wichtigtuere entpuppt. Als die Maschine zur Landung ansetzt, denkt er sich, dass sie gleich abstürzen und er selber sterben werde: „Die Stewardess ging sehr schnell vorbei. Zu schnell. Etwas schien nicht in Ordnung zu sein. [...] Die Motoren brüllten. War das der Absturz? [...] Dann spürte er einen Schlag von unten, gegen den Boden der Maschine, und ihm war, als wäre alles vorbei, alles, für immer.“⁴⁶⁰ Was sich an dieser Stelle in Wagenbachs Kopf abspielt, ist höchstwahrscheinlich die Imagination des eigenen Todes – möglicherweise als eine wiederkehrende Zwangsvorstellung – durch eine Projektion von Erinnerungen. Die Situation beginnt erst dann komisch zu wirken, wenn man liest, dass die Stewardess die Landung als „sanft wie im Lehrbuch“⁴⁶¹ bezeichnet. So liefert Daniel Kehlmann nicht nur eine Erzählung darüber, dass man mit Kritik richtig umgehen soll, sondern vielmehr psychologische Porträts zweier hypersensiblen und ängstlichen Persönlichkeiten.

Als Wagenbach nach dem Flug ins Taxi einsteigt, unterdrückt er „den Wunsch, sich umzudrehen,“⁴⁶² was auf Unterdrückung bzw. Verdrängung seiner Gefühle und Instinkte hindeutet. Wie tiefgreifend jene Veränderung ist, welche die zufällige Begegnung mit dem Unbekannten für Wagenbach mit sich bringt, wird deutlich am Ende der Geschichte, als dem

⁴⁵⁷ Ebd., S. 89.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 91.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 89.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 90–91.

⁴⁶¹ Ebd., S. 91.

⁴⁶² Ebd., S. 92.

verunsicherten Schauspieler es erst beim zweiten Mal gelingt, ein Taxi anzuhalten, und als er dann am Reiseziel angekommen, seinen Agenten anruft, um ihn seine Termine absagen zu lassen. Selbst wenn der Flug als Auslöser seiner Angst schon vorbei ist, wendet sich Wagenbach ab, als er sieht, dass ein anderes Taxi außer dem seinen vor dem Hotel hält, was sich dadurch begründen lässt, dass er sich fürchtet, seinen Begleiter aus dem Flugzeug noch einmal treffen zu müssen – als wäre dieser ihm absichtlich nachgereist. Dies lässt wiederum annehmen, dass seine Verhaltensweise neben Flugangst und Angst vor dem Tod noch von anderen Ängsten motiviert ist, zum Beispiel von der Verfolgungsangst. Wenn man von einer ähnlichen Gemütslage der beiden Protagonisten in *Kritik* ausgeht und auf den traumhaften Ausgang der Geschichte zurückblickt, kann man sogar die These wagen, dass der namenlose Gesprächspartner Wagenbachs Markus Mehring heißt und somit schon die ersten Erzählungen Daniel Kehlmanns – wie die im Roman *Ruhm*, wenn auch nicht so dicht – miteinander verknüpft sind. Die Flugangst, welche eigentlich Angst um das eigene Leben heißt, die existenzielle Verunsicherung, welche durch die Kritik eines anderen gesteigert wird, und das Unwirklichkeitsgefühl, welches mit dem Ankommen an einen anderen, neuen, fremden Ort einhergeht, führen bei Wagenbach zu einer Ich-Verfremdung, die an sich als eine Form des Nicht-Daseins bzw. Nicht-bei-sich-Seins des Ich verstanden werden kann.

Die Stimmen von einer anderen Seite, denen Kehlmann übrigens eine der *Ruhm*-Geschichten widmet,⁴⁶³ sind in seinem Werk nicht nur die Stimmen der von ängstlichen Menschen, in Stresssituationen geäußerten und angenommenen Kritik. Sie können auch Stimmen im Kopf und in Visionen des Einzelnen sein – vor allem, wenn dieser sich dem Tod nähert. Nicht nur in Situationen der anhaltenden, sondern auch in denen der vorübergehenden geistigen Abwesenheit beginnt die **Stimme des Anderen** zu sprechen. *Fastenzeit* ist eine Erzählung von einem übergewichtigen Mann namens Bertold, dessen Ehrgeiz „ihn immer wieder dazu gebracht hatte, überflüssige Herausforderungen anzunehmen und sich hastig erfundenen Wettbewerben zu stellen, die außer ihm selbst keine Teilnehmer hatten.“⁴⁶⁴ Als dieser erfährt, dass er etwa fünfzehn Kilo abnehmen muss, lehnt er einen einjährigen Diätplan ab und beginnt auf eigene Faust, eine Abmagerungskur zu machen. Nicht zuletzt thematisiert die Erzählung eine Vertrauens- und Autoritätskrise, denn der Protagonist wird von seinem Arzt, Dr. Mohr über ausgewogene Ernährung belehrt, trotzdem missachtet er die Anweisungen mit der Feststellung: „Das weiß ich alles.“⁴⁶⁵ Gleich danach, als Bertold die Arztpraxis verlässt, wird

⁴⁶³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Stimmen*. In: Ders.: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, S. 7–23.

⁴⁶⁴ Daniel Kehlmann: *Fastenzeit*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 95–110, hier S. 95.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 96.

er einer Verführung ausgesetzt: Auf der Straße fällt ihm immer wieder Wurst auf, er beschließt sich aber dagegen zu wehren und wirft zu Hause die meisten Produkte aus dem Kühlschrank in den Müll. Seitdem trinkt er nur Milch, Wasser und Kaffee. Trotz seiner Entschiedenheit lässt sich schon am ersten Abend seine wachsende Frustration merken:

Auf dem Anrufbeantworter waren zwei Nachrichten: Dora, die dieses Wochenende wieder keine Zeit hatte, leider, und sein Bruder, der in einem Monat zu Besuch kommen würde und sich schon darauf freute; Bertold freute sich nicht. Er schaltete den Fernseher ein und strich langsam Butter auf ein Knäckebrot. Er biß hinein, das Brot zerbrach, er sammelte die Bruchstücke auf und warf sie in den Abfalleimer. Der Film war schlecht. Gegen zehn ging er schlafen.⁴⁶⁶

Das Erlebnis der Enttäuschung durch erzwungenen Verzicht und versagte Befriedigung beeinflusst sowohl den Körper als auch die Psyche Bertolds. Auch wenn er gleich am ersten Tag ein Kilo verliert, wird er morgenfrüh vom großen Hunger geweckt, den er als „eine schmerzende Leere in seinem Inneren“⁴⁶⁷ erlebt, was illustriert, dass die Leere im Inneren eines Menschen auch so alltägliche Gründe haben kann wie der Hunger. Am nächsten Tag entsprechen selbst die Wetterverhältnisse seiner Gemütslage, was der Leser aus der Geschichte *Bankraub* kennt: „Die Nachtluft war kalt, saubergewaschen vom Regen. Um halb zehn ging er ins Bett; sein Bauch schmerzte, Hunger pochte, bohrte in seinen Eingeweiden.“⁴⁶⁸ Eine Schlaftablette reicht ihm, um sich in „traumlose Dunkelheit“⁴⁶⁹ zu vertiefen. Der nächste Tag beginnt mit schönem Wetter, was eine Ambivalenz in der Darstellung der Natur einleitet: „Er öffnete die Augen und sah, daß die Sonne in langen, dünnen Strahlen hereinschien; einer davon hatte sein Gesicht berührt.“⁴⁷⁰ Weil Bertold schon etwas schwach ist, wird ihm schwindlig: „Er stand auf, aber plötzlich kippte der Fußboden, das Zimmer drehte sich unter ihm weg, er schlug der Länge nach aufs Bett, die Matratze ächzte.“⁴⁷¹ Nicht viel später erreicht er den Zustand einer geistigen Stumpfheit:

Er wollte den Fernseher einschalten, aber dann, ohne besonderen Grund, tat er es nicht. Ein oder zwei Stunden saß er da und sah die Wand an: Lichtflecken, manche rund, manche oval, bewegten sich über die Tapete, vereinten sich, trennten sich, die Stille rauschte in seinen Ohren.⁴⁷²

Gleich danach erlebt er wiederum einen Zustand, der eine gefühllose Handlung zwar ausschließt, aber von Stimmungsschwankungen und einer Störung des Zeitgefühls zeugt: „Schließlich ging er zu Bett. Eine Weile starrte er zur schwarzen Zimmerdecke hinauf; dann,

⁴⁶⁶ Ebd., S. 97.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 97–98.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 98.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Ebd.

plötzlich, begann er zu weinen. [...] Das Weinen hatte wohl seinen Hunger erstickt, denn auf einmal bemerkte er, daß es Tag war.“⁴⁷³ Als er dann, wahrscheinlich am dritten Tag seiner unvernünftigen, selbstverordneten Diät, aufwacht, wird seine seelische und körperliche Verfassung schon wieder von Gegensätzen gekennzeichnet, mit denen das Wetter erneut mitspielt: „Er fühlte sich schwach, trotzdem war es eigenartig leicht, sich zu bewegen. Es war bewölkt, aber merkwürdig hell: die Luft schien gläsern.“⁴⁷⁴ Sein Vorgesetzter Wöllner merkt, dass Bertold blass und dünner als üblich aussehe, doch Bertold selbst scheint, dass er außergewöhnlich geschickt und leistungsfähig wie nie zuvor sei – und außerdem in der Lage, die richtige Uhrzeit zu nennen, ohne auf die Uhr zu gucken.⁴⁷⁵ Zwar werden der Hunger und das Schwindelgefühl für ihn spürbar, aber er glaubt, sich daran gewöhnt zu haben. In der Luft riecht er neue Gerüche und die Welt kommt ihm als ein besserer Ort vor:

Ein schwacher Wind wehte, voll mit Gerüchen, mehr davon als je zuvor. Bertold wartete nicht auf die Straßenbahn, sondern ging zu Fuß; der Asphalt fühlte sich hart und angenehm an, die Menschen glitten vorbei, aber jeder von ihnen war einzigartig und interessant, ausgeführt bis ins kleinste Detail, eine verschwenderische Sorgfalt.⁴⁷⁶

Die «verschwenderische Sorgfalt» der Welt wird in Daniel Kehlmanns Werk nicht so oft wie ihre Unzulänglichkeit gepriesen; Beerholm sprach von «ihrer Vielfalt und Verschlungenheit mit ihrem ungeheuren Inventar an Menschen, Tieren, Hunden, Versicherungsagenten, Krokodilen, Blumen, Ozeanen, Sonnen, Planeten und Galaxien»⁴⁷⁷. In der grotesken Szene bei Schmolders, einem befreundeten Ehepaar, sitzt Bertold am Tisch, isst aber nichts und redet sich dabei mit ärztlicher Anweisung heraus. Als hätte er eine höhere Erkenntnisstufe erreicht, fällt ihm auf, dass Herr Schmolder entweder krank sei oder es bald werde,⁴⁷⁸ und tatsächlich einige Seiten weiter stellt sich heraus, dass dieser in wenigen Tagen gestorben ist. Als Bertold nachher mit dem Taxi nach Hause fährt, erlebt er die Stadt so lebendig, als hätte jemand die leblosen Gegenstände zum Leben geweckt:

Noch im Taxi war ihm schlecht. Die Straße sah schief aus; geneigt in die eine, dann in die andere Richtung; Leuchtschilder legten sich übereinander zu einem Nebel von Buchstaben, Laternenmasten krümmten sich, Hausfassaden richteten sich auf und versanken; Wellen strömten über den Asphalt der Gehsteige; und der Himmel erschien schwarz und sehr nahe.⁴⁷⁹

Seine Offenbarung lässt keinen Platz für Angst, Verunsicherung oder Unwirklichkeitsgefühl mehr. Bertold findet sich plötzlich in seiner Existenz verstärkt, sodass diverse Haushaltsgeräte

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 98–99.

⁴⁷⁵ Vgl.: Ebd., S. 99.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 100.

⁴⁷⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 40.

⁴⁷⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Fastenzeit*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 95–110, hier S. 101.

⁴⁷⁹ Ebd.

ihm „wie vollgesogen mit Licht“⁴⁸⁰ vorkommen. Das Enttäuschende lässt nach, als wäre er schon auf der anderen Seite – frei und tot. Er nimmt durchschnittlich ein Kilo pro Woche ab und wird dadurch derart selbstbewusst, dass er ohne zu zögern, Schluss mit seiner Freundin Dora macht, was im Text als eine friedliche und erleuchtende Erfahrung dargestellt wird:

Eine Zeitlang stand er regungslos und versuchte, sich traurig zu fühlen. Aber es gelang nicht. Helligkeit durchfloß das Zimmer. Eine Taube landete auf dem Fensterbrett, warf einen dümmlichen Blick herein, breitete die Flügel aus, ließ sich fallen, war verschwunden. Und da bemerkte er, daß er zum erstenmal seit Freitag nicht hungrig war.⁴⁸¹

Von der Freude ergriffen, läuft Bertold auf die Straße hinaus, wo die unbelebte Welt schon wieder in Bewegung gesetzt und er selber zum Nabel der Welt bzw. Zentrum des Universums wird: „Er lief die Treppe hinunter, die stufen bewegten sich ihm sachte entgegen, die gesamte Treppe vollführte eine langsame, schraubende Kreisbewegung. Die Menschen in der Straßenbahn machten ihm Platz, und sofort wurde vor ihm ein Sitzplatz frei [...]“⁴⁸² In seinem Fall geht es aber nicht um ein von Geistern besessenes Haus, sondern eine körperliche Schwäche, was man daran erkennen kann, dass andere auf der Straße problemlos merken, dass er schlecht aussehe.⁴⁸³ In der Arbeit unterliegt er noch mal einer optischen Täuschung, für die seine strenge und unvernünftige Diät eine Grundlage bildet:

Der Monitor zeigte ein Bild, zusammengesetzt aus Rechtecken und Buchstaben, aber es dehnte sich, als wollte es über die Ränder des Bildschirms hinausfließen. Bertold blinzelte, und es wich zurück, schrumpfte zu normaler Größe. Bertolds Finger legten sich auf die Tasten und begannen zu tippen. Zahlenreihen verschoben sich, Wörter tauchten auf und verschwanden. Was tue ich eigentlich, dachte er.⁴⁸⁴

Als hätte Wöllner seine Gedanken lesen können, fragt dieser gleich danach, was Bertold da tue, denn er hört ihn mit sich selbst sprechen.⁴⁸⁵ Als Wöllner den Raum verlässt, hat Bertold weitere Schwierigkeiten, sich vor dem Computer zu konzentrieren:

Zahlen, Reihen von Zahlen, das war (mit etwas Mühe fiel es ihm ein) die Kalkulation für das nächste Quartal. Aber etwas daran stimmte nicht, das Ganze – oder eigentlich: das Verhältnis von irgendetwas zu irgendetwas anderem – war aus dem Gleichgewicht gekommen, in eine spürbare Unordnung. [...] Aber nun hatte der Bildschirm etwas Feindseliges. In jenen Zahlen war nicht nur etwas Falsches, sondern auf einmal schienen sie auch von ihm selbst, von Bertold, zu erzählen.⁴⁸⁶

Die hinter den Reihen von Zahlen versteckte Unordnung der Welt, welche Kehlmanns Protagonisten existenziell zutiefst beunruhigt und in ihnen Unwirklichkeitsgefühle auslöst,

⁴⁸⁰ Ebd., S. 102.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Vgl.: Ebd., S. 102.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 102–103.

⁴⁸⁵ Vgl.: Ebd., S. 103.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 103–104.

wird im nächsten Roman Daniel Kehlmanns der Physiker David Mahler erkennen, schon in *Fastenzeit* erweist sich aber Bertolds Eindruck, dass die Zahlen «von ihm selbst erzählen», aus der Perspektive des Lesers als richtig: Er ist nämlich krank. Die Prozesse des Außer-sich-Gerats und Unwirklich-Werdens des Protagonisten werden durch eine Vervielfältigung seines Spiegelbildes im Aufzug und dann durch Nebel und verschwimmende Farben draußen hervorgehoben:

Sie öffneten sich, er trat hinein, Spiegel vervielfältigten seine Gestalt ins Unendliche, die Türen schlossen sich, die Türen öffneten sich, er stand auf der Straße.

Der Lärm erzeugte etwas, das ihm wie ein dünner Nebel vorkam; die Autos ließen beim Vorbeifahren verschwimmende Farbspuren hinter sich.⁴⁸⁷

Erst zu Hause merkt Bertold, dass er sich an seinen Heimweg vom Büro kaum noch erinnert, als wäre dieser „getilgt aus seinem Gedächtnis oder aus der Wirklichkeit“.⁴⁸⁸ Aus dem Fenster seiner Wohnung beobachtet er einen Hubschrauber und eine Taube⁴⁸⁹ – ein vom Menschen konstruiertes technisches Gerät und ein Lebewesen als Element der Natur – die schon in *Beerholms Vorstellung* als Anzeichen des kommenden Unglücks gelten. Bevor Bertold zum ersten Mal ohnmächtig wird, wird er passiv und willenlos: „Das Zimmer schwankte ein wenig, aber an das Schwindelgefühl war er inzwischen gewöhnt, es war Bestandteil der Welt geworden, nicht mehr etwas, das bloß zu ihm gehörte. Nun, dachte er, ich könnte doch hierbleiben. Sitzen. Einfach sitzen. Nur sitzen.“⁴⁹⁰ Wie lange er ohne Bewusstsein liegt, bleibt unklar – vor allem, weil der Zustand der Machtlosigkeit am Abend kommt und bis zum nächsten Morgen dauert. In der Dunkelheit hört Bertold Stimmen sprechen, in der Helligkeit scheint die Erdanziehung auf ihn stärker zu wirken:

Als es dunkel war, schaltete Bertold das Licht nicht ein; die Schwärze war weich und tat seinen Augen gut. Das Telefon läutete, machte eine Pause, läutete wieder.

Es blieb nicht lange dunkel. Runde, farbige Lichter tauchten auf, tanzten durch das flackernde Zimmer und erloschen. Stimmen sagten etwas, manche von ihnen klagten atemlos und aufgeregt, aber leider waren sie nicht zu verstehen; es war eine Sprache, die er kannte, die er aber aus irgendeinem Grund nicht übersetzen konnte. Noch nicht. All das ließ nach, und dann kam die Sonne wieder. [...] Bertold stand nur noch selten auf, die Schwerkraft hatte zugenommen. Doch alles würde nun klar werden. Nur einen Moment noch, daß wußte er, dann würde er es durchschauen.⁴⁹¹

Die «Sprache, die er kannte, die er aber aus irgendeinem Grund nicht übersetzen konnte»⁴⁹² kommt, wie man annehmen kann, aus dem Jenseits und wird desto verständlicher, je näher der Protagonist auf der Schwelle des Todes steht. Dann werden die Stimmen eindringlicher, doch

⁴⁸⁷ Ebd., S. 104.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Vgl.: Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 105.

⁴⁹¹ Ebd., S. 105 und 107.

⁴⁹² Vgl.: Ebd., S. 105.

leiser, und der Stundenzeiger der Wanduhr schneller.⁴⁹³ Die Zeit wird merkwürdigerweise kondensiert: „Der Mond wurde zur Sonne, die Sonne zum Mond [...]. Morgen und Abend waren einander bereits sehr nahe gerückt; die Nächte waren kurz und ihre Dunkelheit fast vollkommen.“⁴⁹⁴ Im Geiste des Solipsismus merkt Bertold, dass sie sogar ganz zu überlisten sei, und zwar, wenn man den Stundenzeiger nicht mehr betrachte.⁴⁹⁵ Andererseits scheint es, dass es für ihn noch eine Hoffnung auf Genesung gibt: „Die Stimmen waren nicht wiedergekehrt, und auch die Lichterscheinungen waren selten geworden.“⁴⁹⁶ Ein anderes Mal wagt er sogar den beerholmschen Versuch, eine blaue Vase mit seiner Willensstärke zu beleben, was man als eine vom Hunger verursachte optische Täuschung deuten kann:

Sie hatte einen, noch einen Ruck und dann einen Sprung gemacht und war gefallen und mit einem halb vom Teppich erstickten Klirren in Stücke zerbrochen. Bertold hatte sich auf die Scherben konzentriert, aber sie vollführten bloß kleine, zuckende Bewegungen, sie setzten sich nicht mehr zusammen. Es war ein unangenehmer, fast ein ekelhafter Anblick gewesen, und er hatte es bald aufgegeben.⁴⁹⁷

Genauso wie Beerholm, der in einem Schaufenster eine Puppe belebt zu haben glaubt, wird Bertold von den Ergebnissen seines Versuchs mit Abscheu erfüllt, da er tief in seinem Inneren offensichtlich davon überzeugt ist, dass unbelebte Materie unbelebt gehört. Durch eine Tür in seiner Wohnung, an die er sich nicht mehr erinnern kann, obwohl sie immer da war, tritt ins Zimmer ein unbekannter Mann:

Die Tür öffnete sich, und ein Mann trat ein. Es war nicht die Tür zum Flur, sondern eine andere, die Bertold noch nie bemerkt hatte, aber als sie jetzt aufging, wußte er, daß sie immer dagewesen war. Der Mann trug einen grauen Anzug und einen Hut, und in der Hand hielt er einen Regenschirm. [...] Bertold machte einen Schritt auf ihn, auf die offene Tür zu; er versuchte einen Blick hineinzuworfen, aber dort drinnen war es dunkel, und hier war es hell, so daß er nichts erkennen konnte. Noch einen Schritt.

Na, nun kommen Sie schon, sagte der Mann.

Noch einen Schritt. Aber da legte sich eine Hand auf seine Schulter, und neben ihm tauchte ein Gesicht mit einer Uniformkappe auf, und seine Beine knickten ein, und er fiel, und dann schlug der Teppich gegen seine Stirn. Er sah noch, von unten, wie der Mann im grauen Anzug seinen Schirm zuklappte, die Achseln zuckte und sich umwandte – dann fühlte er sich, noch einmal, fallen. Und fallen. Und fallen, weiter und immer tiefer, und diesmal gab es keinen Fußboden, der ihn auffing ...⁴⁹⁸

Der mehrstufige Vorgang des Fallens wird in späteren Texten Daniel Kehlmanns – wie es sich noch im Erzählband *Unter der Sonne* zeigt – als Erfahrung eines Traums im Traum oder einer Spiegelung in der Spiegelung vorkommen. Die Tür, die als ein temporärer Übergang zu einer anderen Welt im Jenseits bzw. zu einem Zwischenreich erscheint, wird dort noch ihren Platz finden – genauso wie der kafkaesk-groteske Mann im grauen Anzug, der in *Fastenzeit* als

⁴⁹³ Vgl.: Ebd., S. 106.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 106–107.

⁴⁹⁵ Vgl.: Ebd., S. 106.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 106–107.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 107–108.

Todesbote auftritt und mit seinem Regenschirm alles um sich herum nass macht. Der Mann mit einer Uniformkappe ist hingegen, wie sich im Laufe der Lektüre herausstellt, ein Polizist, der in Bertolds Wohnung kommt, nachdem dieser von Wöllner als vermisst gemeldet worden sei.⁴⁹⁹ Bertolds Zustand erweist sich als ein Zusammenbruch, nach dem er ins Krankenhaus gebracht werden muss.⁵⁰⁰ Im Krankenhaus teilt Doktor Mohr ihm mit, dass er ein Idiot sei, der außerdem die Wette verloren hat, denn er habe nur elf statt fünfzehn Kilo abgenommen.⁵⁰¹ Das Gespräch wirft die Frage auf, ob der Wettstreit mit sich selbst nicht als eine Form der Ich-Zersplitterung zu begreifen ist. Während des Gesprächs bemerkt Bertold, dass hinter dem Arzt ein Wandspiegel hängt und betrachtet darin zum ersten Mal interessiert sein eigenes Spiegelbild – oder womöglich das Bild seines imaginierten Rivalen und Doppelgängers – als wollte er sich dieses eine Mal mit seinem Selbst konfrontieren. Trotzdem bleibt die Schilderung der Welt bis zum Ende der Geschichte die Schilderung aus der Sicht eines Wahnsinnigen: Nicht nur, weil der Teppich bezeichnenderweise gegen Bertolds Stirn und nicht Bertold auf den Fußboden schlägt, sondern vielmehr, weil der Protagonist geistesgestört genug bleibt, um zu glauben, dass es sich doch gelohnt habe, auch wenn er seine Gesundheit einer tödlichen Gefahr ausgesetzt, seine Freundin – an die Trennung von dieser kann er sich, wohlgemerkt, nicht mehr erinnern – und wahrscheinlich auch seine Stellung verloren hat.⁵⁰² Die Entfremdung des Einzelnen von sich selbst und von anderen Menschen, die an verschiedenen Ebenen verläuft und durch die Motive der psychischen Krankheit (zu der die vom Hunger verursachten Gedächtnisstörungen und Zwangsvorstellungen gehören), der Spiegelung und des Doppelgängers in traumartigen Textpassagen illustriert wird, kann natürlich als eine Form der Abwesenheit interpretiert werden. In den Mittelpunkt des Interesses rückt aber vielmehr das Repertoire der künstlerischen Ausdrucksmittel zur Wiedergabe des «Nicht-ganz-bei-sich-sein»-Zustands, die Kehlmann bereits in einem seiner ersten literarischen Texte zur Schau stellt.

Die letzte Erzählung, *Schnee*, handelt von einem Betriebsleiter, der sich nach einer langen Sitzung in seiner Firma, in der er das Zeitgefühl verliert, im heftigen Schneegestöber auf dem Weg nach Hause verirrt. Als er bemerkt, dass er mit seinen Mitarbeitern schon sechs Stunden im Konferenzraum sitzt, werden „seine Kopfschmerzen [mit einem Schlag] heftiger und zugleich auch seine Müdigkeit“.⁵⁰³ Die Welt draußen sieht inzwischen friedlich wie in einem Märchen aus:

⁴⁹⁹ Vgl.: Ebd., S. 108.

⁵⁰⁰ Vgl.: Ebd.

⁵⁰¹ Ebd.

⁵⁰² Vgl.: Ebd., S. 109–110.

⁵⁰³ Daniel Kehlmann: *Schnee*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 111–124, hier S. 112.

Heute Morgen waren plötzlich dicke weiße Flocken aus dem Himmel geschwebt. Sehr langsam und lautlos. Ohne jede Ankündigung im Wetterbericht. Jedes Jahr ist es wieder so: Der Himmel ist hell und überraschend nahe, und auf die Welt – den Rasen, das Dach des Nachbarhauses, die Hundehütte, die Bäume – legt sich ein weißes Lichtkleid. Die Geräusche hören auf, und alles ist für kurze Zeit leuchtend und sauber und schön. Aber es dauert nicht lange.⁵⁰⁴

Wie im letzten Satz des oben zitierten Textabschnitts hervorgehoben wird, haben die «weißen Flocken», der «helle und überraschend nahe Himmel», die schneebedeckten «Dächer des Nachbarhauses und der Hundehütte», auf denen das «weiße Lichtkleid» liegt, aufgehörende Geräusche, Helligkeit, Sauberkeit und Schönheit ausschließlich einen temporären Charakter. Das kommende Unglück wird bald von ganzer Reihe kleiner, beunruhigender Ereignisse vorausgedeutet – zum ersten Mal, als Lessing in der Versammlung ein von Frau Dr. Köhler gezeichnetes Strichmännchen ohne Füße betrachtet, welches ihm Angst mache.⁵⁰⁵ Die Zeichnung steht gleichzeitig für ein krankhaftes Bild, das die Unaufmerksamkeit, Ermüdung, Überlastung, Schmerzen und Krankheit des Protagonisten zusammengenommen ergeben:

Es gelang ihm nicht mehr, Bergers Worten zu folgen; sie wollten sich nicht zu Sätzen fügen, trennten sich von jedem Sinn ab, schwirrten als Geräusche durch den Raum. Die Schmerzen in seinem Kopf bewegten sich langsam von der einen Seite zur anderen, ein sanftes Schwindelgefühl floß durch seine Gedanken. Er tastete nach dem Döschen mit seinen Blutdrucktabletten.⁵⁰⁶

An derselben Stelle fällt Lessing sogar ein, dass er nicht im wirklichen Leben, sondern vor einer künstlich aufgebauten Kulisse agiert:

Für einen Moment kam ihm die irritierende Idee, daß all die Tafeln und Diagramme und der Computer und die Telefone Attrappen sein konnten, Teile einer geschickt aufgebauten Dekoration, und daß alle hier es wußten. Er sah sie an, einen nach dem anderen. Aber ihr könnt aufhören! Ich habe es entdeckt ...⁵⁰⁷

Die Textpassage erinnert an den US-amerikanischen Film *The Truman Show*, der seine Weltpremiere zwar auch 1998, aber etwas später als Kehlmanns Erzählung hatte. Im weiteren Laufe der Geschichte wird das für die frühe Schreibweise Daniel Kehlmanns charakteristische Spiel der Gegensätze deutlich. Einerseits heißt es in Bezug auf Lessing: „Er war wohl einfach überlastet“,⁵⁰⁸ andererseits beschließt dieser ganz ähnlich wie Bertold in *Fastenzeit*: „Zum Teufel, er würde so lange durchhalten wie jeder von ihnen und notfalls noch eine Stunde länger!“⁵⁰⁹ Der von einer Krisensituation ausgelösten Kampfbereitschaft Lessings folgen weitere Situationen, von denen man nicht mehr weiß, ob sie unheimlich sind oder aus seiner Gereiztheit, einem Aufmerksamkeitsdefizit oder bloß einer schlechten Beleuchtung

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Vgl.: Ebd., S. 113.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Ebd.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 114.

⁵⁰⁹ Ebd.

resultieren: Im Konferenzraum beobachtet Lessing einen Bleistift, der „mit einem leisen, hölzernen Geräusch auf die Tischkante zu[rollte] und stürzte, von niemandem aufgehalten, lautlos ab. Lessing sah ihn nicht auf dem Teppich ankommen; kein Aufprall war zu hören. Er rieb sich die Augen. [...] Die Lampen flackerten [...].“⁵¹⁰ Gleich danach ist ein seltsames Geräusch zu hören, als hätte der Aufprall des gefallenen Bleistiftes seinen Nachhall in der Welt draußen gefunden: „Plötzlich kam von draußen ein dumpfer, metallischer Knall. Lessing wandte sich zum Fenster, aber die anderen schienen nichts bemerkt zu haben.“⁵¹¹ Als Lessing sein Büro endlich verlässt und sich mit dem Auto auf den Weg nach Hause begibt, wird das friedliche Wintermärchen zu einem winterlichen Chaos:

Draußen war alles weiß. Die Straße, der Himmel und die Luft. Schnee stürzte aus der Höhe, und Schnee stieg von der Erde auf; wo man hinsah, rasten, wirbelten, hüpfen Flocken. [...] Und hier stockte alles. Lichter: gelbe und rote und rotierende Lichter, die links und rechts für Augenblicke Mauern, Türen, Fenster, Hydranten aus der Dunkelheit rissen. In der Ferne heulten Sirenen. Autos standen quer, versperrten den Gehsteig, steckten in Schneewehen; fünfzig Meter weiter, beleuchtet von flackerndem Rotlicht, waren drei Fahrzeuge ineinander verkeilt. Ein Polizist mit einer nutzlosen Kelle in der Hand irrte vorbei; Menschen in schneeverklebten Jacken standen herum. Für einen Augenblick nahm ein Kind Gestalt an, lief über die Straße und löste sich in Dunkelheit auf.⁵¹²

Die rotierenden Lichter, Sirenen und die Dunkelheit um die Karambolage herum steigern die im Laufe der Geschichte zunehmende Spannung. Um seine Villa in der Vorstadt erreichen zu können, wählt Lessing einen Umweg, auf dem er zunächst eine schmale Straße und dann einen Platz mit einem Brunnen zu erkennen glaubt. Der einzige Mensch in Sichtweite ist ein Fußgänger in Mantel und Hut, der Lessing zuwinke und ihm etwas rufe, was dieser leider nicht verstehen kann.⁵¹³ Da Lessing keinen guten Orientierungssinn hat, in seinem Auto kein Stadtplan zu finden ist, und viele Hauptverkehrsstraßen inzwischen unbefahrbar sind, verfährt er sich bald und landet in einer unbekanntem, unter dem Schnee kaum erkennbaren Gegend, wo „weder das Plakat mit der Aufschrift *Trink doch Bier* noch die Kapelle mit dem schwankenden Drahtkreuz auf dem Dach, noch diese Garageneinfahrt“⁵¹⁴ ihm bekannt vorkommen. Während das Plakat dem Leser bereits aus *Beerholms Vorstellung* vertraut ist, kann die «Kapelle mit dem schwankenden Drahtkreuz» auf das Thema des Todes verweisen, mit dem sich eine säkularisierte Gesellschaft nicht mehr beschäftigt. Dass Lessing kurz vor dem Tod steht, signalisiert die Beschreibung seiner Autofahrt, bei der die Wirkung einer äußeren Kraft mitberücksichtigt wird, die sowohl als eine physikalische Kraft als auch eine höhere,

⁵¹⁰ Ebd.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Ebd., S. 115–116.

⁵¹³ Vgl.: Ebd., S. 116.

⁵¹⁴ Ebd., S. 117.

übernatürliche, Lessing in den Tod führende – vielleicht mit dem Todestrieb identische – Kraft gedeutet werden kann: „Eine Zeitlang kam er ganz gut voran. Eine vertraute Straße ging in die nächste über, keine Hindernisse versperrten den Weg, und seine Villa kam langsam näher. In den Kurven fühlte er, wie eine stumme Kraft ihn von der Fahrbahn zerren wollte, aber das Auto widerstand ihr.“⁵¹⁵ Im weiteren Laufe der Szene wirkt die Kraft auf den Wagen mit einer noch größeren Intensität:

Plötzlich hatte er das Gefühl, daß etwas nicht in Ordnung war; – und dann hörte er auch schon das Geräusch der Räder, die durchdrehten. Er riß am Schalthebel und trat aufs Gaspedal; eine ungeheure Kraft schoß brummend in den Motor, Schnee spritzte auf, und dann, mit einem Satz, hatte sich der Wagen befreit. Ein Laternenmast glitt heran; Lessing kurbelte das Lenkrad herum, die Lenkstange schien in etwas Nachgiebiges, Gummihaftes verwandelt, der Mast beschrieb eine Kurve, entfernte sich, kam näher und prallte gegen die rechte Hintertür. Lessing atmete schwer. Aber er war zu müde, um wütend zu sein. [...] Ein fallender Zweig traf die Windschutzscheibe, Lessing erschrak. Genau in diesem Moment neigte die Straße sich unter ihm und legte sich in eine zuvor unsichtbare Kurve. Lessing tat genau das Falsche: Er trat auf die Bremse. Lautlos hob sich der Horizont und wirbelte – einmal, zweimal – um seinen Kopf. Häuser, Bäume und Straße zerfielen in vorbeischnellende Schatten. Dann, mit einem Ruck, kam alles zum Stehen. Die dunklen Flächen begannen hastig, sich wieder zu Gegenständen zu ordnen.⁵¹⁶

In der Schilderung der Umstände direkt davor und gleich danach, als die «ungeheure Kraft» den Wagen umkippt, wird eine veränderte Perspektive verwendet, die unbelebte Gegenstände erneut lebendig werden lässt: «die Straße neigt sich» und «legt sich in eine zuvor unsichtbare Kurve», «der Horizont hebt sich und wirbelt». Um zu sagen, dass die «vorbeischnellenden Schatten» der Häuser, Bäume und Straße auch eine geplante Wendung – und nämlich ein Hinweis auf das Schattenreich – ist, wäre vielleicht ein interpretatorischer Missbrauch. Zwar bleibt es in der Schweben, aber im Text wird genauso wie in *Beerholms Vorstellung* deutlich, dass die Wirklichkeit vom Standpunkt der Figur – und nicht zuletzt auch des Lesers – abhängig ist. Einerseits lenkt die Feststellung, dass Lessing «zu müde» gewesen sei, die Aufmerksamkeit des Lesers davon ab, dass der Protagonist bereits einen schweren Unfall erlitten hat, andererseits deutet das «Geräusch der Räder», wie andere Geräusche in Kehlmanns Texten, ein Unglück voraus. So lässt sich annehmen, dass Lessing in dem Unfall – der übrigens im Gegensatz zu dem in der Geschichte *Töten* nicht im Sommer, sondern im Winter passiert – verunglückt. Gemeinsam haben die beiden Unfälle, dass sie nicht von den Betroffenen selbst, sondern von einer anderen Person (*Töten*) bzw. Kraft (*Schnee*) verursacht worden sind.

Die Gegend, in die Lessing im Schneegestöber gelangt, erinnert zwar an die, in der er wohne, vielleicht liege sie sogar in der Nähe, ihm falle aber auf, dass er schon lange niemanden gesehen habe – keinen Menschen und kein Fahrzeug.⁵¹⁷ Bei der Darstellung der winterlichen Landschaft

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Ebd., S. 117–118.

⁵¹⁷ Vgl.: Ebd., S. 118.

in jenem entlegenen, menschenleeren – wenn auch nicht gottverlassenen – Stadtviertel lassen sich einerseits „die hellen Fenster, die Alle aus Straßenlaternen und [...] kleine, scharf umgrenzte Bereiche von Helligkeit“⁵¹⁸ merken, die andererseits mit gebeugten Bäumen und dem jede Grenze verwischenden Nebel kontrastieren:

Der Schnee fiel nicht mehr in Flocken, sondern war zu einem leuchtend weißen, wehenden Nebel geworden, zu einer Substanz, die tosend die Luft und den Himmel füllte. Die Bäume standen gebeugt, preßten ihre Äste an sich und sahen aus wie ängstliche Skelette. [...] der Wind war eisig und tat weh. Es war ganz offensichtlich: Es ging nicht. Er würde es hier nicht herausbekommen.⁵¹⁹

Die Szenerie ruft in Erinnerung des Lesers Goethes Ballade *Erlkönig*, die von einem schlafähnlichen, halluzinatorischen, dem Tod vorangehenden Zustand handelt. Ein Verweis auf die Bäume als «ängstliche Skelette» situiert den Text Kehlmanns im Vorstellungskreis des Jenseits, dem gleichzeitig eine Schilderung der lebhaften Reaktionen des Körpers von Lessing widerspricht: „Eine Zeitlang hörte er nur seinen Atem und die schnellen Schläge seines Herzens. Dann sah er seine Hände: Sie lagen auf seinem Schoß und zitterten. Aber die Müdigkeit hatte ihn losgelassen.“⁵²⁰ Die Frage, ob Lessing an der Stelle immer noch am Leben, bereits tot oder vielmehr eine lebende Leiche ist, die sich mit seinem Tod noch nicht abgefunden hat, bleibt offen. Genauso wie Beerholm kommt Lessing auf die Idee, in der Notlage telefonisch Hilfe zu holen, allerdings fehlen ihm magische Fähigkeiten, um dies in der Einöde zu tun:

Er hatte vor, eine Telefonzelle zu suchen und ein Taxi zu rufen. Und wenn er keines bekam, dann notfalls die Polizei, die Ambulanz oder die Feuerwehr, schlimmstenfalls einen Hubschrauber; er würde so lange telefonieren, bis er jemanden fand, der fähig war, ihn nach Hause zu schaffen. Aber es war keine Zelle zu sehen.⁵²¹

Gleich danach wird der Leser in derselben Weise wie in der Erzählung *Töten* auf unveränderte, äußere Umstände der Situation aufmerksam gemacht: „Nichts änderte sich: die Straße, die Häuser, die Bäume, der Wind.“⁵²² Der Unveränderlichkeit der Landschaft entspricht Lessings Müdigkeit, die mit voller Kraft in Erscheinung tritt, als dieser sich vergegenwärtigt, dass er nicht mehr weiß, wo er sich befindet und wie spät es eigentlich ist:

Einmal entdeckte er ein Straßenschild, aber der Name darauf war ihm unbekannt. Wie spät war es? Auch das war nicht zu bestimmen; es war zu dunkel, um das Zifferblatt seiner Uhr zu erkennen, und zu hell für das schwache Glimmen der Leuchtzeiger. Er fühlte sich unendlich müde.⁵²³

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Ebd., S. 118–119.

⁵²⁰ Ebd., S. 118.

⁵²¹ Ebd., S. 119.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Ebd.

Die folgenden Überlegungen lassen sich von der These tragen, dass jene jenseits der Zeit und außerhalb des Raums liegende Unendlichkeit als Ewigkeit zu identifizieren ist. Der Übergang ins Zwischenreich bzw. ins Jenseits findet in einem Transitraum statt: In der Einöde stößt Lessing auf eine Straßenbahnlinie, die trotz des heftigen Schneefalls verkehrt. Die Straßenbahn ist vermutlich für die Entstehung des «dumpfen, metallischen Knalls» verantwortlich, den der Protagonist noch im Büro gehört hat. Als Lessing die Straßenbahn besteigt, ist er bemerkenswert ganz allein im Waggon:

Die Fenster waren beschlagen mit milchiger Dunkelheit; Lessing wischte ein paar Zentimeter frei: Schneeflocken wehten gegen das Glas, und dahinter fegte etwas Schwarzes, Flatterndes durch den Schein einer Laterne – ein Vogel vielleicht, oder auch ein Fetzen Stoff oder Papier. Welche Linie war das? Wohin fuhr sie? Egal; wohin auch immer, einmal würde sie an einen Ort kommen, wo es Menschen gab. Und ein Telefon. Er setzte sich und schloß die Augen.⁵²⁴

Auch wenn Lessing keine Ahnung hat, mit welcher Linie und wohin er fährt, hofft er, dass er schließlich einen Ort erreicht, an dem es andere Menschen gibt. Während der Straßenbahnfahrt wird das Innere des Protagonisten immer deutlicher von den außen herrschenden Wetterverhältnissen bestimmt. Bald beginnt er auch Stimmen zu hören, die in *Fastenzeit* bedeuten, dass Bertold als Hauptfigur der Erzählung an den Tod herankommt:

Durch den schwarzen Raum in seinem Kopf wehten leuchtende Flocken; der dünne Faden eines Blitzes zog langsam über den Horizont, verästelte sich und erlosch in einem matten Funkeln. Einmal war ihm, als ob er Stimmen hörte, dumpf und kaum verständlich, aber er achtete nicht auf sie, und sie hörten bald auf.⁵²⁵

Dann hält die Straßenbahn unerwarteterweise in der Mitte von Nirgendwo und Lessing scheint sich wieder vergegenwärtigt zu haben, dass es für ihn keinen Weg der Rückkehr in das bisherige Leben gibt:

Er wischte über das Fenster, aber es war nichts zu sehen, außer der Nacht, dem Schnee. Es war kalt; er schlug die Hände in den dicken Handschuhen zusammen und ging zum Ende des Waggons. Dort dreht er sich um und ging zum anderen Ende des Waggons. Wie im Gefängnis, dachte er und versuchte zu lächeln.⁵²⁶

Unbedacht steigt Lessing bei dieser Gelegenheit aus der Straßenbahn aus – „ins Freie“⁵²⁷ – und zwar direkt bevor sie sich wieder in Bewegung setzt. Vergeblich versucht er, sie einzuholen:

Und als er nicht vorwärts kam, erkannte er plötzlich das Gefühl aus Hunderten Träumen wieder: Man läuft und läuft, und der Verfolger naht, und das Ziel entfernt sich, und obwohl man alle Kräfte aufbietet, ist man zu langsam und kann nicht schneller werden. Denn das Gewicht des Körpers ist ins Ungeheure gewachsen, die Erde zieht einen fester an sich, die Luft scheint schwerer zu wiegen und der Boden eine klebrige Masse zu sein. Ist es das,

⁵²⁴ Ebd., S. 120.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Ebd., S. 121.

⁵²⁷ Ebd.

fragte er, während er sich gegen den Wind stemmte und sein eigenes Keuchen hörte, ist es wirklich bloß das? Wenn ich will, wann immer ich will – hört es auf ...?⁵²⁸

Hinter dem jedem Leser bekannten «Gefühl aus Hunderten Träumen» verbirgt sich die für Daniel Kehlmanns Schreibweise bezeichnende Vorstellung vom Leben und Sterben als Traum. Der sterbende Lessing hat offensichtlich den traumhaften Eindruck, dass das Gewicht seines Körpers «ins Ungeheure wächst», die Erde ihn «fester an sich zieht», die Luft «schwerer zu wiegen» und der Boden «eine klebrige Masse zu sein scheint», und er kapituliert freiwillig davor:

Ungläubig lächelnd ließ er sich fallen. Und fiel. Die Welt um ihn wich zurück; er fühlte, wie der Augenblick sich dehnte und die Wirklichkeit sich in eine andere Wirklichkeit schob. Und dann nahm etwas Weiches und Weißes ihn auf und umhüllte ihn, und er wußte, daß er jetzt sicher war.⁵²⁹

Der Fall in die Schneewehen zeichnet sich durch Zurückweichen der Welt, Ausdehnung der Zeit und mehrstufige Konstruktion der Wirklichkeit aus, die sich in eine andere Wirklichkeit schiebt. Markus Gasser erläutert, dass das Ende der Erzählung *Schnee* von einer Stelle in *The Doubtful Asphodel* inspiriert worden sei – einem fiktiven Text, der in Vladimir Nabokovs metafiktionalem Roman *The Real Life of Sebastian Knight* vorkommt.⁵³⁰ So gesehen heißt der Tod, dass einem die Welt unwirklich wird. In komplexe psychologische und kognitive Prozesse involviert, kann Lessing sich von einer Bindung an diesseitige Wirklichkeit nicht so schnell befreien. Die dem Protagonisten bisher bekannte Welt tritt in den Hintergrund, die neue – noch unvertraute – bietet ihm keinen Rückhalt. Er unternimmt den Versuch, aufzustehen bzw. wiederzukehren, und müht sich mit dem Schnee bis zur Erschöpfung: „Er versuchte aufzustehen, aber das war nicht leicht; er lag ausgestreckt in der kalten, festen Masse, die ihn nicht loslassen wollte. Als er sich dann doch aufgerichtet hatte, verlor er das Gleichgewicht, taumelte zurück und stürzte von neuem.“⁵³¹ Als es ihm doch gelingt, aufzustehen, richtet er sich auf die Häuser zu, deren Umrisse er in der Ferne erkannt zu haben glaubt, da, wie er schlussfolgert, eine Straßenbahn sich wohl von der Stadt nicht entferne.⁵³² Es ist immer noch vollkommen dunkel, der Schnee reicht bis zu seinen Knien, er hat Schwierigkeiten, weiterzugehen – die Häuser verschwinden und dann tauchen wieder auf – er verliert die Orientierung, und leidet unter Schmerzen, was vermuten lässt, dass er sich – genauso wie Beerholm – mühsam an die Grenze des Todes annähert.⁵³³ In dem Moment denkt er an seine

⁵²⁸ Ebd., S. 121–122.

⁵²⁹ Ebd., S. 122.

⁵³⁰ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 134, Anmerkung 3.

⁵³¹ Daniel Kehlmann: *Schnee*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 111–124, hier S. 122.

⁵³² Vgl.: Ebd.

⁵³³ Vgl.: Ebd., S. 123 und Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 246.

Mitarbeiter und Familienmitglieder, die ihm nur noch als erfundene, abstrakte, absurde und überflüssige Wesen erscheinen:

Plötzlich fielen ihm Mühlheim ein und Hansen und Frau Dr. Köhler, und er schüttelte den Kopf über die Idee, daß er noch vor kurzem bei ihnen gesessen haben sollte, über Zahlen und Kalkulationen und Prognosen ... Nein, sie selbst waren absurd; sie waren eine unglaubliche Erfindung; er hatte sie nie gesehen; es gab sie nicht; es gab nichts außer dem Chaos dieser Nacht. Selbst der Gedanke an seine Familie, seine Frau und die drei Kinder, hatte etwas Abstraktes, Überflüssiges. Und er schob ihn zur Seite.⁵³⁴

Innerhalb von wenigen Seiten der Erzählung – genauer gesagt 13 – ändert sich die Perspektive der Hauptfigur radikal: Was für Lessing einst Traum war, wird zur Wirklichkeit, und was Wirklichkeit, wird zum Traum. Der Vorgang lässt an Markus Gassers Bemerkung zurückdenken, dass die Toten diese Welt als eigene Erfindung sehen und sie dabei bereuen. Noch einmal wird Lessing von Müdigkeit übermannt. Dann fällt ihm ein Mann auf, in dem man vielleicht den früher getroffenen Fußgänger in Mantel und Hut wiedererkennen kann, da er Lessing wieder zuwinke, als wollte er ihm heimliche Zeichen geben: „Warum hatte der Mann ihm zugewinkt? Jetzt wurde der Schnee wieder tiefer. / Und auf einmal verstand er. Er mußte nicht weiter. Es war vorbei.“⁵³⁵ Den Mann kann man als einen Boten des Todes identifizieren, der Lessing auf die andere Seite helfen sollte. Auch wenn Lessing mit ihm nicht einmal in Berührung kommt, gibt er bald auf, weiterzugehen, denn er beginnt allmählich zu verstehen, dass er am Ende seiner Kräfte ist:

Er blieb stehen, legte den Kopf in den Nacken und starrte in das Flimmern über ihm. Das Flimmern und das unendliche, schwarze Gewölbe. Während seine Beine einknickten, streifte ihn sein vergangenes Leben wie ein vorbeiziehender Ton, wie der Schatten einer Erinnerung; als der Schnee ihn auffing, wußte er schon nichts mehr davon. Mit seiner letzten Kraft rollte er sich auf den Rücken. Dann sah er hinauf, hörte zu, wie sein Herz in einen seltsamen Rhythmus fiel, und spürte, wie die Kühle sich auf seine Wimpern und seine Lippen legte. Hinter dem Sturm verbarg sich eine große Ruhe. Lessing lächelte und schloß die Augen. Er war noch nie so glücklich gewesen.⁵³⁶

Das Flimmern – ähnlich wie das in den Geschichten *Töten* und *Pyr* – signalisiert, dass Lessing den Kontakt mit Wirklichkeit verliert. «Das unendliche, schwarze Gewölbe» ist ein Bild der Unendlichkeit. Lessings «vergangenes Leben» geht an ihm vorbei als «Schatten einer Erinnerung», die mit Schnee bedeckt wird und nicht mehr zurückgewonnen werden kann. Der Sturm markiert eine Grenze, hinter der «eine große Ruhe» herrscht. Der Verweis auf die Kühle und das «in einen seltsamen Rhythmus fallende Herz» des Protagonisten lassen annehmen, dass er von dieser Welt durch Erfrieren scheidet. Dies scheint im Kontext der Untersuchungen Michael Theunissens zum Problem der Zeit im Lichte der negativen Theologie besonders

⁵³⁴ Daniel Kehlmann: *Schnee*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 111–124, hier S. 123.

⁵³⁵ Ebd.

⁵³⁶ Ebd., S. 123–124.

interessant zu sein. Wie Theunissen in Anlehnung an die Psychiater Franz Fischer, Ludwig Binswanger, Wolfgang Blankenburg, Heinz Edgar Lehmann und nicht zuletzt den Schriftsteller Samuel Beckett erläutert, lasse sich die Wahrnehmung der Zeit als einer stillstehenden bzw. erstarrten – die Lessing mehrmals zuteilwird – in einen Zusammenhang mit psychischen Erkrankungen stellen, da Schizophrene und Melancholiker die Erfahrung des Zeitstillstands bzw. Vermischung der Zeitdimensionen öfters machen:

Die „stillstehende Zeit“ symbolisiert das „Gefühl, selbst still zu stehen“. Sie steht aber still, sofern in ihr, wie in jeder Wiederkehr des Gleichen nichts Neues geschieht oder „alles beim alten bleibt“: „eine langweilige, ausgedehnte Zeit ohne Ende“. In ihr kann gar nichts Neues geschehen, weil die einzelnen Phasen des zeitlichen Prozesses, etwa eines Tagesablaufs, ineinander verschwimmen: „... es gibt keine Stunde, keinen Mittag, keine Nacht“. Die Zeit ist, wie einer einmal bemerkt, als wolle er die Wahrheit über die traditionelle Metaphysik aussprechen, eine „gefrorene Ewigkeit“. Gerade daß sie, was auch andere Schizophrene beteuern, Ewigkeit ist, die Schein-Ewigkeit des endlos sich Reproduzierenden, macht ihren Schrecken aus. Die „gefrorene Ewigkeit“, die an Adornos „negative“ erinnert, ist eine „fremde“ oder „falsche Zeit“, Produkt des „Erstarrens der Zeit“. In das Leiden an ihr ist damit zugleich die Sehnsucht nach der „richtigen Zeit“ eingebaut. Aber richtig wäre nur das Ende des Gefühls der Endlosigkeit, der „schlechten« Endlosigkeit der Zeit“, dies, daß man nicht unaufhörlich denken muß: „Es kommt immer wieder“. Wenn es noch im Äußersten dieser Krankheit Hoffnung gibt, dann die, welche die Figuren des Bekettschen Endspiels anfangs hegen: daß „man endlich ein Ende kommen sieht“, „daß es aufhört, daß endlich Etwas zu Ende kommt“.⁵³⁷

In Daniel Kehlmanns Erzählung *Schnee* steht die «stillstehende Zeit» für die innere Situation des an der Schwelle des Todes still stehenden Protagonisten, für den die Zeit zu fließen aufhört, sodass er immer vom neuen der Wiederkehr des Gleichen ausgesetzt wird – angefangen mit der Monotonie und Wiederholbarkeit des Büroalltags, durch die Eintönigkeit der Landschaft auf seinem Heimweg, bis hin zu den wiederkehrenden Erinnerungen und der an ihn in Wellen schlagenden Müdigkeit und Kälte. Die ersten Sekunden, Minuten oder sogar Stunden nach dem Tod – es lässt sich nicht feststellen, weil die Zeit aus der Sicht der Hauptfigur entweder ganz still steht oder sich ins Unendliche ausdehnt – bleibt für Lessing alles beim alten. Während Binswanger die Erfahrung der Zeit «Erstarren der Zeit» nennt, spricht Fischer von der «gefrorenen Ewigkeit»,⁵³⁸ und der Leser kann beobachten, wie die beiden Begriffe aus dem Bereich der Psychiatrie in die Literatur eindringen. Die «gefrorene Ewigkeit» ist für Lessing «Schein-Ewigkeit des endlos sich Reproduzierenden»; die Straße als allegorische Darstellung seines Lebens ist glatt; den Transitraum, in dem die Straße liegt, kann er weder mit einem Verkehrsmittel noch zu Fuß verlassen. Die Wirklichkeit lässt sich nicht einholen, weil sie «sich in eine andere verschiebt»; sie lässt sich nur bedingt in Worte festhalten, scharfe Kontraste reichen nicht, um ihren Charakter wiedergeben zu können, wodurch die Beschreibung an sich ambivalent wird; im Schnee und Nebel bleiben ihre Grenzen unbestimmbar. Die «gefrorene Ewigkeit» funktioniert bei Kehlmann als – mit den Worten Adornos – «negative Ewigkeit», als

⁵³⁷ Michael Theunissen: *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt am Main 1991, S. 49.

⁵³⁸ Vgl.: Ebd., S. 71, Anmerkungen 55 und 59.

«fremde» und «falsche» Zeit, in der «nichts zu Ende kommt». Wäre etwas zu Ende gekommen, hätte es sich nicht wiederholen müssen; der Protagonist hätte nicht an der «Endlosigkeit der Zeit» leiden müssen – er könnte sie als die «richtige» Zeit erleben und «ein Ende kommen sehen». Deswegen überrascht es den Leser nicht, dass Lessing als die einzige Figur in dem an Todesmotiven reichen Werk Daniel Kehlmanns erscheint, die glücklich ist, wenn sie stirbt. Falls die Macht des Todes in der Erzählung *Schnee* gebrochen wird, dann passiert es dadurch, dass dieser als eine friedliche Erfahrung, eine notwendige Ergänzung bzw. Ende-Setzung, und keine Tragödie geschildert wird – anders als bei David Mahler in *Mahlers Zeit*, bei dem der Prozess ganz umgekehrt verläuft, für den die irdische «Schein-Ewigkeit des endlos sich Reproduzierenden» auf die Existenz einer objektiven Ewigkeit verweist.

Wenn Freud meint: „Je besser ein Mensch in der Umwelt orientiert ist, desto weniger leicht wird er von den Dingen oder Vorfällen in ihr den Eindruck der Unheimlichkeit empfangen“,⁵³⁹ dann soll darauf hingewiesen werden, dass Kehlmann die Protagonisten seiner Erzählungen dem grauen Alltag entfliehen lässt und sie in ein neues Umfeld schickt, indem sie als anständige Beamte falsch überwiesenes Geld abheben und damit ins Ausland flüchten (*Bankraub*), als gelangweilte Jugendliche Tiere und Menschen morden (*Töten*), als gescheiterte Literaturwissenschaftler ihre Lieblingsschriftsteller aufzusuchen versuchen (*Unter der Sonne*), als Zuständige für Konferenzaufnahmen der Monotonie des Lebens so sehr nachgeben, dass sie in Anstalten für psychisch Kranke gebracht werden, wo sie schließlich aus der Welt scheiden (*Auflösung*), als angesehene Handwerker mit ihrem durchschnittlichen Leben brechen, indem sie aus Leidenschaft Häuser in Brand setzen (*Pyr*), als beim Fernsehen tätige Schauspieler und Moderatoren Flüge unternehmen, auf denen sie einerseits mit eigener Flugangst kämpfen und andererseits von ebenso unter Flugangst leidenden Mitpassagieren beleidigt werden (*Kritik*), als disziplinierte Büromitarbeiter fast zu Tode verhungern, während sie eine unvernünftig strenge Diät machen (*Fastenzeit*) oder als einflussreiche Geschäftsleute auf dem Weg von der Arbeit nach Hause in einem Schneegestöber verschwinden (*Schnee*). Die instabile Identität der Figuren, die sich in denjenigen Situationen offenbart, in denen sie in einem neuen Umfeld mit den von ihnen das ganze Leben lang konsequent verdrängten Inhalten konfrontiert werden oder in denen ihre einfachen Überzeugungen unangemessen große Resonanz finden, weckt den Eindruck des Unheimlichen, genauso wie Freud es diagnostiziert: „Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn *verdrängte* infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder

⁵³⁹ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274, hier S. 244–245.

belebt werden oder wenn *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“⁵⁴⁰ In Hinblick auf ihre instabile Beschaffenheit charakterisiert Markus Gasser die Protagonisten der Kurzgeschichten Kehlmanns als „von Geburt an halbe Schatten – Grenzgänger zwischen der diesseitigen Welt und dem Jenseits“.⁵⁴¹ Gleichzeitig kann man sagen, dass sie eine der wichtigsten Voraussetzungen der Dichtkunst Kehlmanns verkörpern, welche Arthur Beerholm in folgenden Worten zusammenfasst:

Ich habe diese Welt nie anders vorgefunden als gehüllt in mein Bewußtsein; wie also kann ich gehen, ohne sie mitzunehmen? Und gesetzt selbst, daß sie alle, Berge, Häuser, Sonne (und ich bezweifle es) durch und für andere Wesen fortbestehen, – es werden andere sein, nicht diese Berge, diese Häuser, diese Sonne. Alles, was sich hier vor mir ausbreitet, wird mit mir verschwinden. So wie es allerorten dunkel wird, wenn ich meine Augen schließe.⁵⁴²

Teils von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*, teils von *Bekenntnissen* des heiligen Augustinus inspiriert – mit ihrer großen Frage, wohin man vor sich selbst flüchten sollte⁵⁴³ – werden Kehlmanns Figuren von da an das Gefühl haben, erfunden zu sein und nicht daheim, sie werden es versuchen, sich mit einem temporären Charakter ihrer Existenz auseinanderzusetzen, und dessen bewusst zu sein, dass die Wirklichkeit ein Konstrukt ist, welches sie aus ihrem Willen und ihrer Vorstellung von der Welt entwickeln und welches mit dem Ende ihrer Existenz ein Ende gesetzt wird.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 271.

⁵⁴¹ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 10.

⁵⁴² Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 248–249.

⁵⁴³ Vgl.: Maximilian Hörberg (Hrsg.): *Bekenntnisse des Aurelius Augustinus*, übers. von Ferdinand Lachmann, München 2009, S. 53.

«Der Hades, mein Lieber, beginnt hinter der nächsten Straßenecke.»

2. Die Heterotopie⁵⁴⁴

In dem vierten Text Daniel Kehlmanns, der 2001 erschienenen Novelle *Der fernste Ort*, wird der Fall eines ertrinkenden Versicherungsangestellten namens Julian erzählt. Von Goethes Gedicht *Der König in Thule*, das er einmal in der Schule lernen musste – das Gedicht handelt bezeichnenderweise vom Tod am Meer – und von der Idee des «Ultima Thule», des abgelegensten und noch unerforschten Teils der Welt fasziniert, kauft der Protagonist eine alte Seekarte, die er dann in seinem Zimmer aufhängt und die wie folgt charakterisiert wird: „schwarze Tinte auf weißem Grund, die Küstenlinie eines Kontinents, nautische Daten in einer Notation, die er nicht verstand, und ein sehr fein gezeichneter Schlangenkopf, der mit spitzen Ohren aus dem Wasser lugte.“⁵⁴⁵ Julian fühlt sich in seinem Leben nicht daheim, ist an keinen konkreten Ort gebunden, lässt sich eher von dem einen zu dem anderen treiben – mit der Hoffnung, dass er endlich denjenigen erreicht, der auf der Karte abgebildet ist. „Verschwinden und niemals wiederkehren wie dieser Mann voriges Jahr“,⁵⁴⁶ fällt ihm während eines Symposiums in Italien auf, als er, vor einer gefährlichen Meeresströmung gewarnt, trotzdem schwimmen geht. Beim flüchtigen Hinsehen ist keineswegs eindeutig festzustellen, ob der Held im Wasser stirbt oder den Unfall überlebt und ob der fernste Ort, nach dem er sich sehnt – der auf Karten, wie seine Deutschlehrerin in der Schule einst erklärt hat, mit der Notiz „hic sunt dragones, hier wohnen Drachen“,⁵⁴⁷ markiert wurde – mit den Drachen und Schlangen nicht bloß als ein Ort des Fantasierens, sondern vielmehr ein Ort des Bösen zu dechiffrieren wäre. So wird der Leser in einen Moment der Unschlüssigkeit bzw. der Ungewissheit versetzt, der – wie früher vermerkt – laut Tzvetan Todorov über die Einordnung eines Textes ins Genre der fantastischen Literatur entscheidet. Die Unschlüssigkeit wird übrigens auch von außerliterarischen Faktoren gesteigert, zu denen der Umstand gehört, dass Daniel Kehlmann

⁵⁴⁴ Einen großen Teil des Kapitels bildet eine wesentlich überarbeitete und erweiterte Fassung eines während der Arbeit an dieser Dissertation verfassten und veröffentlichten Artikels ihrer Autorin, vgl.: Małgorzata Marciniak: *Selbstgewählte Ortlosigkeit. Zum literaturästhetischen Konzept des Raumes im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Anna Gajdis, Monika Mańczyk-Krygiel (Hrsg.): *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*, Bern 2016, S. 209–223.

⁵⁴⁵ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, Frankfurt am Main 2004, S. 69.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 21.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 30.

mit seinem Lektor Thorsten Ahrend beschlossen hat, eine „widerrealistische Wendung“⁵⁴⁸ der Novelle zu maskieren und im Werbetext für das Buch zu schreiben, dass Julian den Schwimmunfall nutze, um seinen Tod vorzutäuschen und sich von seinem bisherigen, enttäuschenden Leben als Versicherungsangestellter davonzumachen.⁵⁴⁹ Fünf Jahre später hat der Autor in seinen Göttinger Poetikvorlesungen *Diese sehr ernsten Scherze* offengelegt, dass es sich um einen Toten handelt, was von der Literaturkritik übersehen wurde, da diese zu seiner Enttäuschung die Novelle als eine realistisch erzählte Literatur gelesen habe.⁵⁵⁰

2.1. Spiegelung und Traum als mögliche Parallelwelten

Zuallererst fällt auf, dass *Dem fernsten Ort* das Motto aus Vladimir Nabokovs Erzählung *Einzelheiten eines Sonnenuntergangs* – „Er atmete nicht mehr, er war abgereist – wohin, in welche anderen Träume weiß niemand“⁵⁵¹ – vorangestellt ist, d. h. aus einem Text, dessen Stärke in einer Unklarheit hinsichtlich des Todes der Hauptfigur liegt. Nabokovs Protagonist, Mark Standfuss – dessen sprechender Name tragische Konsequenzen eines Ausstiegs aus der Straßenbahn ankündigt – erleidet ein ähnliches Schicksal wie Julian. *Ultima Thule* heißt außerdem – wie Markus Gasser nach seinen Gesprächen mit Daniel Kehlmann erläutert – „das erste Kapitel eines von Nabokov um 1940 aufgegebenen Romans, der zusammen mit einem ebenfalls verworfenen zweiten, *Solus Rex*, dann in *Fahles Feuer* und das Königreich Zembla Eingang fand“.⁵⁵² Dies ist dem Leser insofern wichtig, als das Prinzip des *Fahlen Feuers* die Spiegelung sei,⁵⁵³ mit der Kehlmann in seinem Text nicht nur auf der Wasseroberfläche spielt. Schon auf der ersten Seite der Novelle wird von einer sich im Wasser spiegelnden Landschaft mit See und Berg berichtet,⁵⁵⁴ die dem Leser aus den letzten Szenen von *Mahlers Zeit* bekannt ist und die an sich ein verkehrtes Bild darstellt, weil sie von unten, durch die Wasseroberfläche gesehen wird. Im Zentrum des *Fahlen Feuers* steht ein Gedicht vom fiktionalen Dichter und Literaturwissenschaftler – Kehlmann und Nabokov verbinden selbst diese zwei Professionen –

⁵⁴⁸ Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 143.

⁵⁴⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 2.

⁵⁵⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 142–144.

⁵⁵¹ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 7.

⁵⁵² Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, Göttingen 2010, S. 133.

⁵⁵³ Vgl.: Beatrix Hesse: «*The moon's an arrant thief*». *Self-Reflexivity in Nabokovs „Pale Fire“*. In: Werner Huber, Martin Middeke, Hubert Zapf (Hrsg.): *Self-Reflexivity in Literature*, Würzburg 2005, S. 113–123, hier S. 116.

⁵⁵⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 16, 18 und 21.

John Shade, unter demselben Titel wie der Roman, *Pale Fire*, der wiederum folgender Stelle aus Shakespeares Drama *Timon of Athens* zu entnehmen ist: „The sun’s a thief, and with his great attraction / Robs the vast sea. The moon’s an arrant thief, / And her pale fire she snatches from the sun.“⁵⁵⁵ Während Shakespeare auf die **Spiegelung als Grundprinzip des Universums** verweist, liegt dem Werk Nabokovs – und später auch dem Kehlmanns – das Prinzip der täuschenden Spiegelung zugrunde. Bemerkenswert steht dabei ein Missverständnis des Textes im Vordergrund, das sowohl bei Nabokov als auch bei Kehlmann aus einer mehrfachen Spiegelung resultiert.⁵⁵⁶ Auf ein ähnliches Missverständnis in James Joyces Novelle *The Dead* verweist in seinem Gespräch mit Daniel Kehlmann der britische Schriftsteller Ian McEwan, dessen Roman *Saturday* ein Tribute für Joyces Novelle sein sollte, als die beiden Schriftsteller über konstitutive Eigenschaften des Schreibens von Joyce nachdenken und diese zu identifizieren versuchen.⁵⁵⁷ Schon in dem allerersten Satz seiner Novelle warnt Kehlmann den Leser, genauso wie es in *Beerholms Vorstellung* der Fall war: „Seien Sie vorsichtig!“⁵⁵⁸ hier hat man mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun, dem man nicht unbedingt glauben muss. Zum Schauplatz der Novelle werden Meerestiefen, in die, wie in ein zu schnell aufgebautes Gerüst, Lichtstrahlen als „Speere aus Licht“⁵⁵⁹ fallen, was den Leser an mehrere Beobachtungen des Lichts von Arthur Beerholm erinnert. Im Laufe der Geschichte wird Julians Agonie subtil durch das Erscheinen einer Schlingpflanze und eines weggeworfenen Kühlschranks angedeutet, die bereits in einer der ersten Szenen im Wasser vorkommen und in der letzten, an einer ganz unerwarteten Stelle, wieder Erwähnung finden.⁵⁶⁰ Seine Sachen lässt Julian sorgfältig zusammengefaltet auf dem Strand liegen,⁵⁶¹ was den Leser an die Tätigkeit eines der Wächter in der Schlusszene mit dem Ausziehen von Josef K. bei Franz Kafka zurückdenken lässt: „Dann legte er die Sachen sorgfältig zusammen, wie Dinge, die man noch gebrauchen wird, wenn auch nicht in allernächster Zeit.“⁵⁶² Die ganze Novelle lang ist der Held bestrebt, sich zu überzeugen, ob er seinen Sinnen noch vertrauen kann. Zu Anfang bemerkt er, dass sich sein verletzter Fuß, da, wo er Blut erwartet, nicht rot färbt, aber

⁵⁵⁵ William Shakespeare: *Timon of Athens*, zit. nach: Beatrix Hesse: «*The Moon’s an arrant thief*». *Self-Reflexivity in Nabokovs „Pale Fire“*. In: Werner Huber, Martin Middeke, Hubert Zapf (Hrsg.): *Self-Reflexivity in Literature*, S. 113–123, hier S. 113.

⁵⁵⁶ Vgl.: Ebd., S. 114 und 116.

⁵⁵⁷ Vgl.: *Gespräch zwischen Ian McEwan und Daniel Kehlmann* auf dem YouTube-Kanal der Berliner Festspiele, <https://www.youtube.com/watch?v=JAERgN5eE14>, Zeitabschnitt 08:06–10:53 (07.11.2016).

⁵⁵⁸ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 9.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 17.

⁵⁶⁰ Vgl.: Ebd., S. 18–19 und 144–145.

⁵⁶¹ Vgl.: Ebd., S. 14 und 22.

⁵⁶² Franz Kafka: *Der Prozeß. Roman*, Frankfurt am Main 1998, S. 234.

ihm wird doch wärmer, wenn er läuft, und auch wenn er sich dabei vom Nebel umhüllt fühlt, kann er noch das Gleichgewicht halten:

Seine linke Fußsohle tat weh, er mußte in eine Glasscherbe getreten sein, aber als er stehenblieb und sie befühlte, war da kein Blut. Er lief weiter. Von der Bewegung wurde ihm wärmer; er kniff die Augen zusammen und wandte seine ganze Konzentration auf, um sich nicht zu verirren: Er lief durch einen Nebel, wie er ihm nur im Fieber begegnet war oder an dem einen Schultag, als jemand, er wußte bis heute nicht wer, seine Brille versteckt hatte; instinktiv streckte er die Hände vor – aber er stürzte nicht, und etwas in ihm fand den Weg.⁵⁶³

Ob der Nebel ein Produkt seiner Fantasie, seiner Erinnerung, seiner schlechten Augen oder seiner Müdigkeit ist – vielleicht auch eine unerwartete Naturerscheinung oder gar eine auratische Erscheinung des Jenseits, das man von Schauergeschichten und Gruselfilmen so gut kennt – bleibt offen. Zu diesem Zeitpunkt kann Julian noch „den harten Boden unter seinen Füßen“⁵⁶⁴ spüren, aber sein Körper scheint ihm trotzdem „schwereelos“.⁵⁶⁵ Dann komme „es ihm unnatürlich vor, daß er noch Gewicht [habe]“⁵⁶⁶ und als er beinahe von einem Auto überfahren wird, stellt er fest, dass „sein Puls [...] nicht schneller geworden [ist]“.⁵⁶⁷ Am Ende scheint „der Boden unter seinen Füßen [...] nachgiebig“,⁵⁶⁸ trotzdem beschlagen weiterhin die Spiegel und Scheiben von seinem Atem. Indem die Technologie den Übergangsritus zur Dauererscheinung mache, lasse sie auch die Entregelung der Sinne zum Dauerzustand werden,⁵⁶⁹ erläutert Paul Virilio in seiner *Ästhetik des Verschwindens*, und in Kehlmanns Novelle wird diese Erfahrung dem Sterbestatistiker Julian offensichtlich zuteil. Dass er immer noch am Leben ist, prüft Julian, indem er sein Spiegelbild beobachtet. Nun wird ihm die Sache bald zu kompliziert, weil er auf seinem Weg auf so viele Spiegelungen stößt, dass er nicht mehr einschätzen kann, welche die richtigen und welche die falschen sind. Laut Michel Foucault ist der Spiegel selbst «eine Art Misch- oder Mittlerfahrung» zwischen Utopie und **Heterotopie**, zwischen einem perfektionierten, «unwirklichen Raum» und einem wirklichen Ort, der an sich eine «Gegenplatzierung» oder eine «realisierte Utopie», durch die ein «wirklicher Platz» repräsentiert wird, darstellt:

Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz,

⁵⁶³ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 22.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 26.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 27.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 110.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 131.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 140.

⁵⁶⁹ Vgl.: Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, übers. von Marianne Karbe u. Gustav Roßler, Berlin 1986, S. 9–10.

wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.⁵⁷⁰

Jene vom Spiegel geschaffene Virtualität des Daseins lässt sich auch in der Tradition der Gnosis verorten, in welcher der Mensch – als ein im Traum Versunkener – erst durch das Aufwachen die Wahrheit von seiner Bestimmung herausfinden kann und wo der Spiegel als Werk des Demiurgen gelte, welches das Bild seiner missratenen Schöpfung vervielfache.⁵⁷¹ Im Traum kann der Mensch mit sich selbst eins sein und seine Persönlichkeit als unzersplittert erleben, dann auch seine Erfahrung auf die äußere Welt spiegelartig projizieren. Dabei ist der **Traum an sich heterotopisch**: Für den Träumenden gelten das Raum-Zeit-Kontinuum und das Kausalitätsprinzip als aufgehoben, er ist gleichzeitig «hier» und «woanders». Daniel Kehlmann verwendet die beiden Motive, um den Schauplatz seiner Novelle zwischen Utopie und Heterotopie, zwischen Diesseits und Jenseits, der realen, schönen, von Julian auf seiner Dienstreise besuchten italienischen Küste und dem von ihm imaginierten, idealen Sehnsuchtsort seines Todes und des Eins-mit-sich-selbst-seins zu platzieren, der lange Zeit außer seine Reichweite verschoben wird. Als Julian unter die Wasseroberfläche gezogen wird, berichtet der Erzähler: „Er bewegte sich durch ein Labyrinth von Spiegeln, zu vielen davon, und aus jedem blickte sein Bild“.⁵⁷² Im nächsten Schritt wird der Protagonist von seinem Spiegelbild im Hotelflur angesehen: „Aus dem Wandspiegel betrachtete ihn ein junger Mann. Julian hob seine Hand, der junge Mann tat das gleiche, und aus irgendeinem Grund beruhigte ihn das.“⁵⁷³ Es beruhigt den Helden aus dem Grund, dass sein Spiegelbild seinem Befehl folgt und dasselbe wie er tut – daran merkt er, dass er mit sich selbst noch eins ist. Leicht zu übersehen bleibt aber, dass sich sein Spiegelbild gleich danach abwendet und den Raum verlässt, bevor er selber es tut:

Und plötzlich hatte es das Gefühl, daß sie die Plätze getauscht hatten, daß er das Abbild des anderen und nicht dieser seines war, in einer geometrisch umgefalteten Welt, seinem Flur dort drüben täuschend nachgebildet. Der andere trat einen Schritt zurück, wandte sich ab und ging langsam zur Tür; Julian sah ihm nach, das Glas beschlug von seinem Atem. Er sah ihn die Tür öffnen und hinausgehen, und dann war er allein und starrte dorthin und begriff nur allmählich, daß er selbst es gewesen sein mußte, der gegangen war, er selbst.⁵⁷⁴

⁵⁷⁰ Michel Foucault: *Andere Räume*, übers. von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1998, S. 34–46, hier S. 39.

⁵⁷¹ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 52.

⁵⁷² Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 19.

⁵⁷³ Ebd., S. 68.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 70–71.

Auf die Szene verweist Kehlmann in einem Interview: „von da an ist es eigentlich das Spiegelbild und nicht mehr er, der die Geschichte erlebt“.⁵⁷⁵ Gegen Ende der Novelle kann Julian sein Spiegelbild noch in der Fensterscheibe einer Lokomotive anstarren, es ist aber „blaß“⁵⁷⁶ und seine Augen, die er „nicht gut erkennen“⁵⁷⁷ kann, erscheinen darin pupillenlos. Die Spiegelung wird an der anderen Seite der Fensterscheibe vervielfältigt, sodass Julian sein Spiegelbild als einen Teil des „Geisterbild[es] des Waggons“⁵⁷⁸ beobachtet. Er weiß nicht mehr so richtig, auf welcher Seite er sich befindet. Da bereut er, dass er es immer vermieden habe, die drei Abhandlungen Veterings – eines vielseitigen Denkers, über den er promoviert hatte – zu den Gesetzen der Optik zu lesen, denn diese könnten ihm sagen, wann er mit einer optischen Täuschung zu tun hat. Kurz bevor Julian den Zug besteigt, berichtet der Erzähler von einem in einer Sendung mit einem Priester diskutierenden „kleine[n] Junge[n] mit runden Brillen, der sich zurücklehnte, die Beine übereinanderschlug und eine Zigarette zwischen Daumen und Zeigefinger hielt“,⁵⁷⁹ dessen Großaufnahme auf dem Bildschirm eines Fernsehens in dem Restaurant gezeigt wird, wo Julian gerade sitzt. „In seinen Brillengläsern spiegelten sich die Scheinwerfer und machten seine Augen unsichtbar“,⁵⁸⁰ lautet die Beschreibung des Jungen, Julian scheint ihn aber nicht bemerkt zu haben. Das Grotteske an der Gestalt des Jungen, wie Joachim Rickes in seiner Arbeit zu Teufelsfiguren bei Daniel Kehlmann erläutert, lasse die Relevanz der Szene und die Notwendigkeit einer genaueren Lektüre erkennen.⁵⁸¹ Beim näheren Hinsehen wird man nämlich gewahr, dass Julian auf den Jungen selbst in einem Zug aufgestoßen ist, bevor er zu seinem Vater ins Krankenhaus gefahren ist. In der Szene hieß es: „[...] ihm gegenüber saß ein Junge von etwa zehn Jahren und betrachtete ihn ernst und neugierig. Zwei runde Brillengläser vergrößerten seine Augen“.⁵⁸² Der Junge wollte damals wissen, ob es ihm gut gehe und wohin er jetzt fahre, er hat auch seine Absicht, den Vater zu besuchen, als „gut“, sogar als „sehr gut“⁵⁸³ beurteilt. Höchstwahrscheinlich derselbe Junge erscheint David Mahler, um ihm den Rat zu erteilen, das, was er vorhat, lieber nicht zu

⁵⁷⁵ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Helmut Gollner: *Erzählen ist im Idealfall ich-los*. In: Helmut Gollner (Hrsg.): *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*, S. 29–38, hier S. 37.

⁵⁷⁶ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 135.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 136.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 130.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 131.

⁵⁸¹ Vgl.: Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ›Teufels‹ bei Daniel Kehlmann*. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«, S. 11–14.

⁵⁸² Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 114.

⁵⁸³ Ebd.

machen,⁵⁸⁴ weswegen er in die Reihe derjenigen Gestalten gezählt wird, die Mahler davon abhalten sollen, seine im Schlaf gemachte Entdeckung der Welt der Wissenschaft mitzuteilen.⁵⁸⁵ Wenn man bedenkt, dass Mahler die Gewissheit über die Richtigkeit seiner Theorie von der Möglichkeit der Aufhebung des zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik und dadurch der Abschaffung des Todes in dem Moment gewinnt, als er eine zerbrochene Laterne sieht, muss betont werden, dass Julian sich seiner Sterblichkeit bewusst wird, indem er das Spiegelbild einer Laterne beobachtet: „Im Brunnen neben ihm schwebte das Spiegelbild einer Laterne. Und plötzlich wußte er, daß er sterben würde.“⁵⁸⁶ Obwohl Rickes bemerkt, dass der Junge in *Mahlers Zeit* im Laufe der Erzählung groß wird und dem Hauptprotagonisten noch nach Jahren in einem Kongress begegnet – bei dem man ihn übrigens an gelblichen Zähnen, einer Zahnlücke ganz vorne und einem schmalen Schatten wiedererkennen könne⁵⁸⁷ – wird Eric in Kehlmanns *F* mit großer Wahrscheinlichkeit denselben Jungen treffen, diesmal mit einer Schirmkappe, schon wieder zehn Jahre alt und in Begleitung eines Mädchens.⁵⁸⁸ Die Kinder werden von Eric unter anderem wissen wollen, wie alt er sei und ob er bald sterbe, und schon wieder das dürfen, was den Kindern normalerweise nicht erlaubt wird: Schule schwänzen und mit Fremden reden. In den Szenen mit den altklugen Kindern in Kehlmanns Werk spiegeln sich vermutlich die Einflüsse J. D. Salingers, zu dessen Roman *Der Fänger im Roggen* Kehlmann folgende Erkenntnis macht:

In diesem Roman hat jeder Erwachsene unrecht und jedes Kind recht, und wie so oft bei Salinger, diesem mystischen Autor, der die Mystik ernst genug nahm, um das Publizieren aufzugeben, konzentriert die Weisheit der Welt sich im Geist eines kleinen Mädchens, Holdens Schwester Phoebe.⁵⁸⁹

In Hinblick auf die «Mystik» und «Weisheit der Welt» werden die Kinder bei Kehlmann zu Todesboten gemacht. Eine besondere Hervorhebung im Kontext der Kinder und des Todes verdient auch, dass Julian in dem Zug noch einen anderen Jungen trifft, als diesem ein dicker Mann eine Fahrkarte kauft. Nun wird ihm nicht klar, dass er im Moment seinem jüngeren, von Zuhause geflüchteten Selbst begegnet, also seiner eigenen Spiegelung.⁵⁹⁰ So wirft Julian – genauso wie der Protagonist von Borges' Kurzgeschichte *Der Andere* – einen Blick in die

⁵⁸⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit. Roman*, Frankfurt am Main 2001, S. 49.

⁵⁸⁵ Vgl.: Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ›Teufels‹ bei Daniel Kehlmann. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«*, S. 23–24.

⁵⁸⁶ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 41.

⁵⁸⁷ Vgl.: Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ›Teufels‹ bei Daniel Kehlmann. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«*, S. 23–24. Zu entsprechenden Stellen in *Mahlers Zeit* siehe: Daniel Kehlmann: *Mahers Zeit. Roman*, S. 49 und 141.

⁵⁸⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2013, S. 202–206.

⁵⁸⁹ Daniel Kehlmann: *Holden, die Enten, die Kinder. J. D. Salinger: Der Fänger im Roggen*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 83–86, hier S. 84.

⁵⁹⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 136 und 37.

Zukunft, der zugleich einer in die Vergangenheit sei.⁵⁹¹ Vorweg ist zu konstatieren, dass auch Kurt Gödel in Kehlmanns Theaterstück *Geister in Princeton* auf sein jüngeres Selbst stößt und dazu noch für das Leben die Metapher einer Eisenbahnfahrt entwickelt, weswegen man Markus Gasser zustimmen darf, wenn er meint, dass das Universum sich für Julian in drei Fragen fassen lasse: „Wie lang ist die Eisenbahn, die andere «ein Leben» nennen, wo fährt sie hin, und wie springt man ab?“⁵⁹²

„Ihm war, als ginge er durch einen Traum“,⁵⁹³ liest man, als Julian angeblich durch den Sand an das sonst in der Novelle für ihn unerreichbare Ufer kommt. An drei weiteren Stellen beschließt er, dass das, was gerade geschieht, ein Traum sein müsse.⁵⁹⁴ Gemeint sind ein tödlicher Zugunfall, dessen Zeuge Julian nach der Flucht vom Zuhause wird, ein Liebesakt Julians mit seiner Arbeitskollegin, die ihm schon seit längerer Zeit gefällt, und eine seltsame Begegnung mit zwei Männern in schwarzen Anzügen, die direkt vor dem Schluss der Novelle erfolgt. Uniformierte Männer wie Polizisten oder Schaffner empfindet der Protagonist von Kindesbeinen an als Wächter, was seinem Bruder Paul auffällt: „Weiß du noch, daß du früher, wenn du etwas verloren hattest, immer behauptet hast, zwei schwarzgekleidete Männer hätten dich ausgeraubt? Groß und gut angezogen und sehr höflich. Niemand hat dir das je geglaubt. Aber du hattest vor nichts so viel Angst, wie vor ihnen.“⁵⁹⁵ Julian findet sich schließlich in einer Situation wieder, in der er seine dunkle Fantasie ausleben kann und trifft einmal die zwei absurd höflichen, schwarz gekleideten Männer, die er sich als Kind so oft in seinen Gedanken ausgemalt hat:

Als er wieder auf den Gang trat, standen zwei Männer vor ihm. Sie waren groß und schwarz gekleidet und trugen die gleichen roten Krawatten.

»Gibst du uns Geld?« fragte der eine von ihnen.

Julian nickte, griff in seine Tasche und zog ein paar Geldscheine heraus. Seine Kehle war zugeschnürt. Er fragte sich, ob das wirklich geschah, oder ob er noch auf seinem Platz saß und alles nur träumte.

»Nein«, sagte der andere mit hoher Stimme, »alles bitte. Das ist nötig. Ja?«

»Ja«, sagte Julian, beinahe erleichtert, denn das schien ihm der Beweis, daß es nicht wahr sein konnte. Er holte die restlichen Scheine hervor, alle, und legte sie in die Hand, die sich ihm entgegenstreckte.

»Und der Paß?«

Julian nickte und gab ihm den Paß.

»Danke sehr!« Der Mann hatte breite und sehr weiße Zähne und ein rundes Muttermal auf der Stirn. Bedächtig streckte er den Paß ein. Der andere strich sich über die zu einem Zopf gebundenen Haare, lächelte und sagte auch »Danke!« Es klang so freundlich, daß Julian völlig überrascht war, als plötzlich eine Faust auf ihn zu schnellte.⁵⁹⁶

⁵⁹¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Von Rätseln erzählen*. In: „Literaturen Special. Short Stories präsentiert von Daniel Kehlmann“, Nr. 1/2008, S. 4–5, hier S. 4. Zu Borges' Erzählung siehe: Jorge Luis Borges: *Der Andere*. In: „Literaturen Special. Short Stories präsentiert von Daniel Kehlmann“, Nr. 1/2008, S. 44–49.

⁵⁹² Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 48.

⁵⁹³ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 20.

⁵⁹⁴ Vgl.: Ebd., S. 39, 98 und 139.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 106–107. Zu weiteren Szenen, in denen uniformierte Männer wie Polizisten oder Schaffner vorkommen, siehe: S. 37–45, 114 und 136–140.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 138–139.

Mit ihrer Gewalttätigkeit, die sich unter dem Mantel der grotesken Höflichkeit verbirgt erinnern die Uniformierten – die einen Kurzauftritt auch in *Beerholms Vorstellung* haben – schon wieder an die Figuren Franz Kafkas und erscheinen Julian als Beweis, dass das, was gerade geschieht, «nicht wahr sein konnte». Ob die Situation tatsächlich passiert oder ob Julian sich in einem Traumzustand befindet, ob er nach einer langen Wanderung schon müde ist, oder auch als Toter allmählich verschwindet, weswegen sein Bewusstsein sich auflöst, ist nicht eindeutig. Eine Weile erwägt er sogar, sich selbst an eine Kontrollinstanz zu wenden und die Polizei zu rufen, er gibt es jedoch mit der Erkenntnis auf: „Aber nein, das konnte er nicht. Es gab ihn nicht mehr, niemand würde ihm helfen.“⁵⁹⁷ Dass Julian die in der Novelle erzählten Ereignisse träumt, wird während seines Besuchs beim Vater im Krankenhaus erkennbar. Direkt nach der Szene, in welcher der Protagonist seinem Vater ausrichtet, dass er gehe, wird es aus seinem Leben so erzählt, als wäre es ein Teil des Traums: „Die Wirklichkeit wurde unscharf; er ballte die Fäuste, noch nicht, er wollte noch nicht, daß es aufhörte, jetzt noch nicht!“⁵⁹⁸ Die einzigen Worte, die der Vater an den Sohn richtet, lauten: „Nicht jetzt. Ja? [...] Noch nicht!“⁵⁹⁹ und erinnern an die Bitte Jan van Rodes an Beerholm: „Nicht aufwachen, bitte nicht! Mir zuliebe. Ich möchte noch bleiben!“⁶⁰⁰ Wer der beiden träumt – der, wie man etwa dreißig Seiten weiter erfährt, „vor fünf oder sechs Jahren“⁶⁰¹ gestorbene Vater oder der ihn besuchende Sohn – bleibt offen. Einerseits kann der Eindruck der Unwirklichkeit in Julians Fall an der Stelle von einer flimmernden, defekten Leuchtröhre kommen, zu der er im Krankenhaus etwas zu lang schaut, sodass ihr Flackern sein Bewusstsein ganz fülle,⁶⁰² andererseits lässt er sich in Hinsicht auf Daniel Kehlmanns Überlegungen zu Shakespeare als ein Zusammentreffen zweier Welten – der Lebenden und der Geister – deuten:

Und so gibt es Puck, Titania und Oberon, und es gibt sie zugleich nicht – wie ja auch Hamlet den Geist seines Vaters treffen und kurz darauf darüber nachsinnen kann, dass niemand aus dem Reich des Todes wiederkehrt. Dies Flirren zwischen Realität und Fiktion bildet sich in Theseus' Monolog noch einmal ab: Die Nachtgeister sind da und zugleich nicht, sie sind fühlbare Wirklichkeit und doch bloße Einbildung der Verrückten und der Dichter.⁶⁰³

Selbst wenn eine in einer weiteren Szene auftretende Prostituierte Julian nicht zu bemerken scheint, ist es fraglich, ob sie ihn – als Toten – nicht mehr sieht, oder an ihm als Mann einfach kein Interesse zeigt: „Er näherte sich, sie warf einen Blick in seine Richtung, aber sie schien

⁵⁹⁷ Ebd., S. 141.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 118.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 150.

⁶⁰¹ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 144.

⁶⁰² Vgl.: Ebd., S. 118.

⁶⁰³ Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98, hier S. 91–92.

durch ihn zu sehen, als wäre er unsichtbar.“⁶⁰⁴ Gleich danach kann er sie wiederum nicht mehr erblicken, als wäre sie plötzlich verschwunden oder vielmehr nie da gewesen: „Beim Vorbeigehen roch er ihr Parfum, ein Aroma billiger Chemie, und als ihm auffiel, wie das Licht auf ihren Haaren spielte, begehrte er sie so stark, daß ihm der Atem stockte. Er drehte sich um, aber sie war schon nicht mehr da; der Bürgersteig war leer.“⁶⁰⁵ Als Julian seine Hand in einem Restaurant aufhebt, um zu bestellen, reagiert die Kellnerin kaum, auch sein Arbeitskollege Mahlhorn verhält sich so, als hätte er ihn nicht bemerkt.⁶⁰⁶ Nicht einmal die Leute auf dem Bahnhof lassen an sich merken, dass sie seine Anwesenheit zur Kenntnis nehmen: „Seine Schritte kamen ihm sehr laut vor. Aber niemand, nicht der Betrunkene in der Ecke, nicht der Mann mit den drei Reisetaschen, von denen eine ständig zu Boden fiel, nicht die Frau mit dem schwarzen Pelzmantel, drehte den Kopf, als er vorbeiging.“⁶⁰⁷ Sogar der Schaffner, der im Abteil die Fahrkarten kontrolliert, geht an ihm vorbei, ohne nach der seinen gefragt zu haben.⁶⁰⁸ So gesehen wäre Julian vielleicht als ein großer Abwesender in eigenem Traum zu betrachten, doch die Hypothese ist durch folgende Äußerung des Erzählers zu widerlegen:

Er versuchte, sich auszumalen, daß er nicht mehr da wäre, nirgendwo, an keinem Ort; und er begriff, daß er sich eben das nicht ausmalen konnte, daß er in seiner Vorstellung immer anwesend sein mußte, auf irgendeine Art, und sei es versteckt oder verwandelt in ein Gespenst.⁶⁰⁹

Wie die „gutgeübte Phantasie“⁶¹⁰ Arthur Beerholms findet die Fantasie Julians damit ihre Grenze, dass er sich eine Welt ohne sich selbst nicht vorstellen kann - ähnlich wie Beerholm könne er nicht gehen, ohne sie mitzunehmen. Als seine Mutter stirbt, überlegt er sich zwar: „[...] wo eben noch ein Mensch war, ist schon Sekunden später nur eine Unschärfe, ein Zittern in der Luft, nichts mehr“,⁶¹¹ aber gleichzeitig merkt der Leser, dass Julians Abschied von dieser Welt kein sofortiger ist. Nach der Fehlgeburt seines Kindes bemüht sich der Protagonist zwar „den Tod dieses fremden Wesens vorzustellen, [...] wenn es nur, dachte er, keinen Schmerz dabei empfand, wenn es ein Stadium des Daseins gäbe, das zu früh wäre für Schmerz, aber er wußte, das gab es nicht.“⁶¹² Auch wenn Julian Beerholms Überzeugung teilt, dass diese Welt von der anderen durch eine Mauer aus Schmerz getrennt sei und offensichtlich Angst vor Schmerz hat, müsste er davon überrascht sein, dass es einem nicht weh tut, zu sterben.

⁶⁰⁴ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 127.

⁶⁰⁵ Ebd.

⁶⁰⁶ Vgl.: Ebd., S. 128 und 130.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 132.

⁶⁰⁸ Vgl.: Ebd., S. 136.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 41.

⁶¹⁰ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 245.

⁶¹¹ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 88.

⁶¹² Ebd., S. 79.

2.2. Die Räume der Imagination

Einen Schlüssel zur Deutung der Novellenhandlung liefert erst ein Auszug aus dem Brief Jerouen Veterings – der ähnlich wie Beerholm es zu tun vermag, mit ausgebreiteten Armen aus einem Fenster im obersten Stockwerk seines Hauses sprang, nachdem er, wohlgemerkt, „eine Rede von unwirklicher Schönheit gehalten [hatte]“,⁶¹³ um zu beweisen, „daß die fesselnde Kraft der Schwere keine Gewalt [...] über den Geist eines freien Menschen [habe]“⁶¹⁴ – an den nicht fiktiven französischen Philosophen, Theologen, Logiker und Mathematiker Antoine Arnauld. Der Brief steht genau „im arithmetischen Herzen des Buches“,⁶¹⁵ d. h. in der Mitte der spiegelgleich konstruierten Novelle. Da in Kehlmanns Werk mathematische bzw. logische Rätsel öfters mit Fragen philosophischer und theologischer Natur verbunden sind,⁶¹⁶ soll es nicht wundern, dass der Schriftsteller den angeblich im 18. Jahrhundert tätigen Gelehrten darin die Meinung aussprechen lässt, dass der Mensch seinen eigenen Tod versäume. Naheliegend ist die Vermutung, dass Kehlmann den Gedanken, in literarische Texte schreibende Protagonisten zu schicken – Schriftsteller, Dozenten oder Journalisten – deren fiktive Werke nicht nur mit dem Titel genannt werden, sondern auch stellenweise in Details ausgeführt, beides von ausschlaggebender Bedeutung für die Handlung des gesamten Textes, von Nabokov übernommen hat. Wenn Beatrix Hesse bemerkt: „*Pale Fire* develops referential mania, both as a theme and as an effect on the reader, on a larger scale [than Nabokovs story *Signs and Symbols*]“,⁶¹⁷ dann kann man sagen, dass auch Kehlmann *Den Fernsten Ort* im Netz der Spiegelungen in Form von **Intertextualität**, **Selbstreferenzialität** und einer beabsichtigten **Verwirrung des Lesers** situiert. In der Selbstreferenzialität der von ihm erdichteten Geschichte ist übrigens eine weitere Variation des Spiegel-Motivs zu erkennen. Der besagte Auszug wird in der Novelle in Kursivschrift gedruckt und handelt davon, dass der Mensch – bevor er endlich begreift, dass er nicht mehr lebt – eine Zeit lang durch die vertraute Gegend herumirrt:

⁶¹³ Ebd., S. 84. Zu den Ähnlichkeiten der Rede und des Fenstersturzes Veterings mit dem Fernsehturmsprung und dessen Beschreibung bei Beerholm siehe: Leonhard Herrmann: *Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen*. In: Franziska Bomski, Stefan Suhr (Hrsg.): *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*, S. 169–184, hier S. 178.

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 57.

⁶¹⁶ Vgl.: René Dausner: *Daniel Kehlmann und die Theologie. Keine zufällige Beziehung*. In: „Herder Korrespondenz. Monatshefte für Gesellschaft und Religion“, Jg. 63/2009, Heft 4, S. 211–215 und Salmann, Elmar: „*Ruhm*“ und „*Lob*“ – und „*Daniel Kehlmanns Geheimnis*“. In: „Erbe und Auftrag – Benediktinische Zeitschrift“, Schwerpunkt *Elastische Tradition*, Jg. 89/2013, Heft 1, S. 66–67.

⁶¹⁷ Beatrix Hesse: «*The moon's an arrant thief*». *Self-Reflexivity in Nabokovs „Pale Fire“*. In: Werner Huber, Martin Middeke, Hubert Zapf (Hrsg.): *Self-Reflexivity in Literature*, S. 113–123, hier S. 114.

Darf ich gestehen, daß ich mir den entscheidenden Augenblick manchmal als die Entdeckung ausmale, daß die Welt, die einen Menschen fest zu umgeben scheint, bereits seit einer Weile die Emanation seines Bewußtseins ist, daß er sein Sterben gewissermaßen versäumt hat? Der Hades, mein Lieber, beginnt hinter der nächsten Straßenecke. Nicht die trübe Parabel von dem Maler, der in seinem Bild verschwindet, im Gegenteil: Ein Wanderer, der langsam und ohne Ungeduld seinen Weg durch eine winterliche Landschaft sucht. Doch während er geht, fühlt er die Luft um sich zu Ölfarbe gerinnen, und er sieht die Berge und den Himmel und vielleicht die Küstenlinie eines fernen Meeres in ein Gemälde erstarren, von dem er selbst nur ein leicht zu übersehender Teil ist, und plötzlich begreift er, und damit erst hat sein Weg sich geschlossen.⁶¹⁸

In dem hier zugrunde gelegten Zitat werden texttheoretische und poetologische Implikationen der Novelle sichtbar. Wenn man den Text synoptisch liest, auf der intradiegetischen Ebene Veterings Brief als eine allegorische Binnengeschichte behandelt, und auf der diegetischen Ebene, im eigentlichen Text der Novelle, nach einer zu ihm parallelen Stelle sucht, wird einem klar, dass die beiden im engen Zusammenhang zueinander stehen sowie dass der Text der Novelle sich aus dem Text des Briefes heraus interpretieren lässt. Dass Julian im Wasser mit dem Tod hantiert und in diesem Kampf verliert, lässt sich außerdem erschließen, wenn man eine ähnliche Stelle aus *Der Vermessung der Welt* unter die Lupe nimmt, an welcher der kleine Alexander von Humboldt davon überzeugt ist, dass er gerade unter der Eisdecke auf einem gefrorenen See stirbt:

Einen Moment lang sah er eine erstarrte Landschaft: zitternde Halme, darüber Gewächse, durchsichtig wie Schleier, einen einzelnen Fisch, eben noch da, jetzt schon weg, wie eine Täuschung. Er machte Schwimmbewegungen, stieg auf, prallte wieder gegen das Eis. Ihm wurde klar, daß er nur noch Sekunden zu leben hatte.⁶¹⁹

Humboldt spricht hier von derselben «erstarrten Landschaft», in der Julian verschwindet, und die Beschreibung des Sterbeprozesses lässt sich in Julians Fall sowohl wörtlich, in Hinblick auf die Wasserpflanzen im Meer, als auch metaphorisch, in Bezug auf seine Wanderung im Schnee, verstehen. Da Kehlmann in seinen Vorlesungen zu Figuren in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* notiert: „Courasche allerdings hält nie für utopische Spekulationen, Tagträume und allegorische Binnengeschichten inne, und da sie nicht gebildet ist, muss sie uns auch nicht wie Simplicius regelmäßig ihre Lesefrüchte mitteilen“,⁶²⁰ kann man schlussfolgern, dass die «Lesefrüchte» sowie die «utopischen Spekulationen, Tagträume und allegorischen Binnengeschichten» ihm als Autor in eigenen Texten nicht nur poetologisch wichtig sind. In dem oben zitierten Textauszug aus *Dem fernsten Ort* stellt Kehlmann seine Poetologie zur Schau und diese – wie sich leicht bemerken lässt, wenn auch keine Beweise für die Möglichkeit gegenseitiger Inspiration vorliegen – sieht ähnlich aus wie die Uwe Timms in dem im selben

⁶¹⁸ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 77.

⁶¹⁹ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 24–25.

⁶²⁰ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 128.

Jahr erschienenen Roman *Rot*, dessen Protagonist ebenfalls einen tödlichen Unfall erleidet, „zwar noch nicht tot, wohl aber schon totgeweiht [ist], und [...] in einer seltsamen Zerdehnung der Zeit gerade eben den Moment seines Todes durchlebt“.⁶²¹ Mit dem Verweis auf die Welt, «die einen Menschen fest zu umgeben scheint» und «seit einer Weile die Emanation seines Bewußtseins ist», sowie der Ablehnung der chinesischen Legende vom Maler, der in seinem Werk verschwindet⁶²² zugunsten des Gemäldes, in dem die Welt mit dem «die Berge und den Himmel und vielleicht die Küstenlinie eines fernen Meeres» sehenden Menschen unbeweglich wird, wird in der Novelle signalisiert, dass der Hauptprotagonist auf das Nahe bzw. Vertraute verzichtet, um sich ins Ferne zu begeben oder genauer ausgedrückt, dass ihm das Nahe fern ist und das Ferne erstaunlich nah. So findet man in Kehlmanns Werk jenen „Pendelschlag zwischen Ferne und Nähe, zwischen Distanz und rückhaltloser Unmittelbarkeit“,⁶²³ den er selbst bei Thomas Mann bewundert. Am Ende des ersten Kapitels liest man: „am liebsten wäre er immer so weiter gelaufen. Egal wohin. Nur immer weiter“;⁶²⁴ von seinem späteren Gespräch mit Paul erfährt man, dass Julian weder nach Lateinamerika, noch in eine Wüste, noch auf eine Insel wolle, sondern „nach Osten wohl. Nordosten“,⁶²⁵ weil man dort angeblich am leichtesten verschwinde. Markus Gasser bemerkt, dass Kehlmann das Wort «hinaus» in der ganzen Novelle genau fünf Mal verwendet, genauso oft wie die Wendung «ins Freie».⁶²⁶ Die zehnfache Hervorhebung der Freiheit kann auf ihre äußerste Form verweisen. Von Spinozas *Ethik* versteht Julian nur, „daß alles eines war, aber irgendwie dann wieder nicht, und daß es Freiheit nicht gab, oder eigentlich doch, denn sie bestand eben darin, zu begreifen, dass sie nicht da war“.⁶²⁷ Jene Freiheit, die «nicht da» ist, liegt «im Freien», außerhalb dieser Welt. So irrt der Protagonist am Ende der Novelle, genauso wie Vetering es mochte, durch eine winterliche Landschaft, hat einen lichten Moment, in dem es ihm kurz bewusst wird, dass er ertrinkt, und gleich danach

⁶²¹ Oliver Jahraus: *Mnemosyne und Prosopopöia. Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt *Uwe Timm*, Jg. 11/2012, S. 14–34, hier S. 16–17.

⁶²² Zu der Legende vom chinesischen Maler siehe: Dieter Wellershoff: *Das Verschwinden im Bild. Über Blendwerke und Fiktionen*. In: Ders.: *Das Verschwinden im Bild. Essays*, Köln 1980, S. 235: „Es gibt eine Legende über einen chinesischen Maler, der sein Leben lang versuchte, die Landschaft vor seinem Fenster zu malen, aber nie mit seinen Werken zufrieden war. Sie erregten allgemeine Bewunderung. Er galt inzwischen als der größte Maler seiner Zunft. Aber er selbst fand, daß seine Bilder den Gegenstand nicht erreichten. Schließlich aber gelang ihm doch ein Bild, das seinen Ansprüchen genügte. Er zeigte es seinen Freunden, die alle übereinstimmten, daß dies ein vollkommenes Werk sei. Darauf soll der Maler sein Malwerkzeug weggelegt haben und vor den Augen seiner Freunde in sein Bild hineingegangen und darin verschwunden sein.“

⁶²³ Daniel Kehlmann: *Dionysos und der Buchhalter. Über Thomas Mann*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 87–99, hier S. 96.

⁶²⁴ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 27.

⁶²⁵ Ebd., S. 106.

⁶²⁶ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 141.

⁶²⁷ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 51.

erreicht eine kleine, ortsungebundene Bahnstation mit einem unlesbaren Schild, in die gleich ein Zug einfahren sollte. In der Schlusszene beschäftigt sich Daniel Kehlmann mit der äußersten Form der befreienden Ortsungebundenheit und nämlich mit dem Tod, der als der fernste aller Orte fungiert. Die Bahnstation erscheint als ein Transit- und Übergangsraum und in Hinblick darauf, dass Julian für andere Fahrgäste, bis auf einen Mann, der ihm berichtet, dass der Zug gleich kommen werde, unsichtbar bleibt, ein Nicht-Ort im Sinne von Marc Augé:

Der Raum des Nicht-Ortes befreit den, der ihn betritt, von seinen gewohnten Bestimmungen. Er ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt. Vielleicht gehen ihm noch die Sorgen vom Vortag oder die von morgen durch den Kopf, doch seine augenblickliche Umgebung entfernt ihn vorläufig davon. Als Objekt einer süßen Besessenheit, der er sich mit mehr oder weniger Talent, mit mehr oder weniger Überzeugung hingibt wie jeder Besessene, genießt er eine Weile die passiven Freuden der Anonymität und die aktiven Freuden des Rollenspiels.

Letztlich findet er sich hier mit einem Bild seiner selbst konfrontiert, allerdings mit einem ziemlich fremdartigen Bild. Das einzige Gesicht, das er sieht, die einzige Stimme, die Gestalt annimmt in dem schweigsamen Dialog, der sich zwischen ihm und der Landschaft mit den an ihn wie an die anderen gerichteten Texten entwickelt, sind seine eigenen – Gesicht und Stimme einer Einsamkeit, die umso verwirrender ist, als sie an die Einsamkeit von Millionen anderen gemahnt. Der Passagier der Nicht-Orte findet seine Identität nur an der Grenzkontrolle, der Zahlstelle oder der Kasse des Supermarkts. Als Wartender gehorcht er denselben Codes wie die anderen, nimmt dieselben Botschaften auf, reagiert auf dieselben Aufforderungen. Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.⁶²⁸

Ein direkter Nachweis, dass Daniel Kehlmann in seiner Novelle auf Marc Augés Konzeption von Orten und Nicht-Orten zurückgreift, liegt nicht vor, trotzdem kann man wohl zu Recht behaupten, dass eine besondere Stellung der Landschaft sowohl bei Augé als auch bei Kehlmann deutlich wird. Auf einer Etappe seiner Wanderung durch die schneebedeckte Landschaft merkt der Protagonist immer häufiger kleine Anzeichen davon, dass «seine augenblickliche Umgebung» eigentlich ein Zwischenraum an der Grenze zwischen Leben und Tod bildet, der ihn «von seinen gewohnten Bestimmungen [des Lebens] befreit». Von der italienischen Küste landet er plötzlich in einer Gegend, die eher an Sibirien erinnert oder jedenfalls an Humboldts Russlandreise, in deren Verlauf dieser erwägt, wie es wohl wäre, „[e]ins [zu] werden mit der Weite, endgültig [zu] verschwinden in Landschaften, von denen man als Kind geträumt habe, ein Bild [zu] betreten, davon[zugehen] und nie heim[zurück]kehren“.⁶²⁹ Mit Visionen dieses Zwischenraumes beschäftigten sich genauso gern Homer und Vergil wie Aurelianus Augustinus, Shakespeare und Swedenborg, dessen Gedankenwelt sich in Veterings Schriften widerspiegelt.⁶³⁰ Zwar benimmt sich Julian immer noch, als ob er ein gewöhnlicher Reisender wäre, aber er führt keine auf einem Bahnhof sonst

⁶²⁸ Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1994, S. 120–121.

⁶²⁹ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 289.

⁶³⁰ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 54–59, insbesondere S. 55 und 57.

gepflegten Rituale mehr durch. Die verlassene und heruntergekommene Station ist an sich auch kein Ort, der die Möglichkeit schaffen würde, diese zu vollziehen. Ferner «genießt» der Held «die passiven Freuden der Anonymität und die aktiven Freuden des Rollenspiels», die ihm die Begegnungen mit seinem Chef Wöllner und mit seinem Bruder Paul bereiten, und wird schließlich mit dem fremdartigen «Bild seiner selbst» konfrontiert: «Die einzige Stimme, die Gestalt annimmt in dem schweigsamen Dialog», ist nämlich «die Stimme seiner Einsamkeit», denn das Ganze spielt sich nur in seinem Kopf ab und in der Stimme bleibe – mit den Worten Christian L. Hart Nibbrigs – ein Rest des Körpers.⁶³¹ Der Ertrinkende bekommt zwar „Fragen in einer Sprache“ zu hören, „die ihm bekannt vorkam, aus der er aber nicht übersetzen konnte“.⁶³² Wie Bertold in *Fastenzeit* und David in *Mahlers Zeit* kann er das Wesen der Sache bzw. den Kern der Aussage nur intuitiv erfassen, weil die Sprache aus dem Zwischenreich für seinen Verstand zu flüchtig bleibt. Genauso einsam wie er sind in der Todesstunde alle anderen. Der laut dem Verweis auf Veterings Schrift von Julian zum Begleiter gewählte Paul erweist sich für seinen Bruder nicht bloß als Helfer, sondern vielmehr als ein **bösartiger Doppelgänger**. Sein Name verdankt er dem Apostel Paulus, auf den sich Markion zur Beglaubigung seiner *Antithesen* – von denen Kehlmann seine Idee der dunklen, im Dienste des Demiurgen stehenden Wächter in *Mahlers Zeit* ableitet – berufen habe.⁶³³ Denselben Namen trägt übrigens ein Helfer Arthur Beerholms. Paul verkörpert all das, was Julian in seinem Leben nicht war, was er aber vielleicht sein möchte. Als erfolgreicher Programmierer ist er bei der Softwareentwicklungsfirma Infotoy tätig, die gerade an einem neuen Produkt arbeitet – dem Computerspiel *World of Godcraft*, das seinen Namen vermutlich dem realen Spiel *World of Warcraft* verdankt, aber eine ganz andere Handlung hat. Von dem Spiel, das Markus Gasser als „brüderliche Demiurgenssoftware“⁶³⁴ bezeichnet, berichtet Paul in folgenden Worten:

Im Moment zum Beispiel arbeiten wir an einem, indem wir mittels künstlicher Intelligenz eine Raumschiffbesatzung vortäuschen, von der der Spieler langsam, nach und nach, gegen seinen Willen entdeckt, daß sie wesentlich schlechter ist, als er gedacht hat, daß sie seine Befehle falsch ausführt, aus Versehen oder mit Absicht, und eine Weile meint er noch, daß er einen Fehler gemacht hat oder daß wir einen Fehler gemacht haben. Aber dann wird ihm klar, und auf diesen Moment ist das ganze ausgerichtet, daß er von Feinden umgeben ist, daß alle ihn belogen haben, von Anfang an. Daß er nicht gewinnen kann.⁶³⁵

Die Beschreibung des *World of Godcraft* ergänzt die Reflexion Veterings, indem sie vor Julian eine Vision der Hölle auf Erden ausbreitet: «Der Hades beginnt hinter der nächsten Straßenecke» und ist viel näher, als man denkt. Julian täuscht sich, «nach und nach, gegen

⁶³¹ Vgl.: Christian L. Hart Nibbrig: *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*, Weilerswist 2001, S. 13.

⁶³² Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 19.

⁶³³ Vgl.: Ebd., S. 39–59, insbesondere S. 54.

⁶³⁴ Ebd., S. 48.

⁶³⁵ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 104.

seinen Willen» entdeckt er, dass sein Begleiter «wesentlich schlechter ist, als er gedacht hat», wie David Mahler ist er «von Feinden umgeben» und «auf diesen Moment ist das ganze ausgerichtet». Paul offenbart ihm zwar, dass das Spiel wie ein Symbol sei, wofür aber, will er nicht verraten.⁶³⁶ Während Julian sich noch am Ende der Novelle „für einen Moment, aus Gewohnheit noch“⁶³⁷ wundert, dass er nicht mehr friere, scheint Paul menschliche Verhaltensweise noch zu seinen Lebzeiten verlernt zu haben und zu agieren, als hätte er „sich zuvor erst daran erinnern müssen, wie menschliche Reaktionen aussahen und daß es manchmal nötig war, sie in sich wachzurufen. Oder sie wenigstens zu imitieren.“⁶³⁸ Markus Gasser notiert, dass man sich in seiner Anwesenheit ständig überlege, ob man nicht bereits mit einem Toten spreche,⁶³⁹ was die Perspektive auf eine weitere Lesart eröffnet, nach der auch Paul als Toter – wenigstens in Hinblick auf sein inneres Leben – betrachtet werden kann. „Wieso bist du hier?“⁶⁴⁰ möchte Julian gerne von seinem von Kindesbeinen an beneideten Bruder wissen, der ihm im Leben – wenn auch als Widersacher – besonders wichtig war, und dieser erwidert: „Du weiß genau, daß ich es nicht wirklich bin. Oder hast du es noch immer nicht verstanden?“⁶⁴¹ Selbstverständlich könnte Paul selbst eine Emanation des absterbenden Bewusstseins von Julian sein, das sich ihn als eine Begleitperson im Sinne Veterings wählt, um an die Grenzen des Lebens nicht alleine geführt werden zu müssen, doch gleichzeitig wird er im Text so dargestellt, dass man nicht bezweifeln kann, dass er selbst ein Toter oder gar ein Versandter des Schattenreiches ist. Gespenstisch erscheinen die beiden Brüder wie das eine Metapher des diesseitigen Lebens bildende gnostische Spiel *World of Godcraft*, zu dem Julian noch eine Frage hat: Ob sich so etwas verkaufe?⁶⁴² Da könnte ihm vielleicht Vetering zu Hilfe kommen, hätte er nur sein Manuskript *Das Universalprinzip des Handels* kurz vor dem Tode nicht vernichtet. In Pauls Schatten kommt sich Julian selber als ein Geist vor. Einmal suggeriert er ihm sogar: „Ich hätte ein Gespenst sein können“,⁶⁴³ worauf Paul entgegnet: „Vielleicht bist du eines.“⁶⁴⁴ Gleich danach mahnt er Paul in Anspielung auf jene Kontrollinstanz, die ihn als Wächter zu ihm geschickt haben sollte: „Du solltest doch nachsehen, ob ich hier bin!“⁶⁴⁵ und dieser antwortet: „Ich sage, daß ich ein Gespenst gesehen habe.“⁶⁴⁶ Nach dem Tod seines

⁶³⁶ Vgl.: Ebd., S. 58.

⁶³⁷ Ebd., S. 148.

⁶³⁸ Ebd., S. 48.

⁶³⁹ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 48.

⁶⁴⁰ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 132.

⁶⁴¹ Ebd.

⁶⁴² Vgl.: Ebd., S. 104.

⁶⁴³ Ebd., S. 105.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 106.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 107.

⁶⁴⁶ Ebd.

Kindes ist Julian erleichtert, „daß alles an ihm vorbeigegangen war wie ein Spuk“⁶⁴⁷ und gegen Ende der Novelle beschließt er, dessen Mutter anzurufen – dann heißt es wörtlich: „Sein Anruf war der eines Geistes gewesen, eines der sinnlosen Zeichen, die gestorbene durch die eben noch und bald schon nicht mehr durchlässige Grenze schickten. Er war tot, und nur das zählte.“⁶⁴⁸ Die Idee des Telefonierens kommt ihm, als er über die Darstellung der Toten im Film nachdenkt: „Aber war es nicht genau das, was sie in allen Geschichten taten? Sie machten Anrufe, zerrissen Papier, übten ihre Kinderwillkür an den Lebenden und verschwanden danach für immer.“⁶⁴⁹ Das filmische Denken, das auch in der Szene der Besorgung eines falschen Passes zum Ausdruck kommt,⁶⁵⁰ ist doch Daniel Kehlmann, dem Sohn eines Regisseurs, gut vertraut.

Einem aufmerksamen Leser kann nicht entgehen, dass, während Julian im agonalen Traum seinen Bruder trifft, in einem Nachtlokal den gefälschten Pass von seinem Chef überreicht bekommt und im Krankenhaus seinen vor Jahren verstorbenen Vater besucht, die Figur der Nacht als des absolut Anderen eingesetzt wird.⁶⁵¹ Darüber hinaus gelten sowohl das Nachtlokal als auch das Krankenhaus als von der Umgebung sonst isolierte Übergangsräume – der eine zwischen Pflicht und Unterhaltung bzw. Tages- und Nachtordnung, der andere zwischen Gesundheit und Krankheit, manchmal sogar Leben und Tod – bei deren Besuch, wie Michel Foucault konstatiert, man bestimmte Rituale absolvieren müsse.⁶⁵² Bei der Lektüre muss man an Foucault denken, der das Wesen der Heterotopien wie folgt auffasst:

Sie stellen alle anderen Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: entweder wie in den Freudenhäusern, von denen Aragon sprach, indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.⁶⁵³

Eine besondere Aufmerksamkeit im Kontext der Unzulänglichkeit der dargestellten Welt im Werk Kehlmanns verdient, dass Foucault an einer anderen Stelle von demselben «anderen wirklichen Raum» spricht, der wörtlich „so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie

⁶⁴⁷ Ebd., S. 80.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 111.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 112–113.

⁶⁵⁰ Vgl.: Ebd., S. 119–126.

⁶⁵¹ Zur Nacht als der «Figur des absolut Anderen» bei Maurice Blanchot siehe: Gerhard Poppenberg: *Ins Ungebundene. Über Literatur nach Blanchot*, Tübingen 1993, S. 58.

⁶⁵² Vgl.: Michel Foucault: *Die Heterotopien*, übers. von Michael Bischoff. In: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, S. 7–22, hier S. 18.

⁶⁵³ Ebd., S. 19–20.

der unsrige ungeordnet, mißraten und wirr ist.“⁶⁵⁴ Wenn man bedenkt, dass Kehlmanns Protagonist von einem zufälligen Taxifahrer in genau den Nachtclub gebracht wird, wo sein Vorgesetzter Wöllner – der auch der Vorgesetzte Bertolds in Kehlmanns Erzählung *Fastenzeit* ist – ihm problemlos einen gefälschten Pass besorgen kann, lässt sich eruieren, dass in diesem Text eine Illusion geschaffen wird, welche die gesamte Realität des Erzählten als Illusion demaskiert: Julian stirbt und ist sich dessen noch nicht ganz bewusst. Das abgedunkelte Büro Wöllners, „dessen wirkliche Ausmaße man nicht abschätzen konnte, weil seine hinteren Bereiche sich im Schatten verloren“,⁶⁵⁵ wie Julian schon bei der ersten Begegnung mit seinem „intelligent[en] und böse[n]“⁶⁵⁶ Chef bemerkt, macht auf den Helden in der Szene mit dem Pass einen unheimlichen Eindruck: „Hinter dem Schreibtisch zeichnete sich ein zweiter Tisch ab, für eine Sekunde glaubte Julian, daß dort noch jemand saß, dann begriff er, daß es wieder nur ein Spiegel war.“⁶⁵⁷ Der Raum, der an sich vermutlich eine Spiegelung sei, spiegelt sich nochmals in Julians Projektion wider. Wenn der Protagonist vom Nachtlokal ins Krankenhaus fährt, um dort seinen verstorbenen Vater zu sprechen, wird auf der Erzählebene wiederum real ein anderer realer Raum geschaffen, der im Vergleich zu der Unordnung des Nachtlokals eine vollkommene Ordnung aufweist: Die Welt der Toten ist für einen Sterbenden viel realer als die der Lebenden, die ihm nur noch wie ein Traum vorkommt. In der Konstruktion der dargestellten Welt der Novelle wird es an denjenigen Stellen signalisiert, wo Julian die Welt so zu sehen beginnt, wie er sie schon immer ohne seine Brille erlebt hat: „Wie immer, wenn er das tat, lief ein Zittern durch die Welt, die scharfen Konturen zerliefen zu einem Nebel von Farben und unklaren Bewegungen.“⁶⁵⁸ Durch die Zusammenstellung eines Ortes des intensiven Nachtlebens und damit der Vitalität mit einem Ort der Vegetativität bzw. des Absterbens wird die Lage der ertrinkenden Gestalt, die sich mit ihrem Tod noch nicht abgefunden hat, aufs Schärfste hervorgehoben. Tod und Nacht «stellen alle anderen Räume in Frage» und geben dem Protagonisten das Gefühl des Unwirklichen. Das Gefühl kennt er schon gut, weil er es im Leben nie leicht hatte und eigentlich schon immer vom Tod umgeben war. Die Zuneigung der Eltern galt seinem hochbegabten Bruder Paul. Genauso wie Beerholm und Mahler in Kehlmanns Werk fühlte sich von seinen Lieblingsspielzeugen – einer Gummiente, einem Soldaten, einem Polizisten und einem Stoffbären – überwacht, die Marionetten in einer Kindersendung sahen

⁶⁵⁴ Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, S. 34–46, hier S. 45.

⁶⁵⁵ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 92.

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 125.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 14.

ihm bösartig zu, sodass er endlich vom Zuhause weggelaufen ist – etwas ähnlich wie Alexander Humboldt in *Der Vermessung der Welt*, der auch eine komplizierte Beziehung zu seinem Bruder hat. Nachher geriet er fast in die Hände eines Pädophilen und wurde, ohne es zu wissen, Zeuge des Zugunfalls, in dem eine Frau ums Leben gekommen ist, was er übrigens erst nach Jahren von Paul erfährt, der es damals in einer Zeitung gelesen hat. In der Schule hatte Julian keine guten Noten und wurde von einem gewissen Peter Bohlberg gemobbt. Sein Vater stritt viel zu oft mit der Mutter, bis er schließlich die Familie verließ.

Dann studierte Julian Mathematik, aber ohne sich dafür richtig interessiert zu haben. Seine Freundin Clara brachte ein totes Kind zur Welt – eher „eine Chimäre als Mensch[en], das von seinem Blut, von seiner Art sein sollte“,⁶⁵⁹ „ein lebloses Gnomenwesen“.⁶⁶⁰ Seine Mutter nahm sich das Leben, indem sie – vor einem großen Wandspiegel sitzend, der ihr regloses Bild die ganze Nacht widerspiegelt hat – drei Packungen im Wasser aufgelöster Schlaftabletten getrunken hatte; ironischerweise lief währenddessen eine Gesundheitssendung in dem Radio. Seine mühsam aufgebaute Universitätskarriere, die mit einem unerwarteten Promotionsangebot des Professors Kronensäuler angesetzt hatte, scheiterte ganz plötzlich nach der Veröffentlichung seiner Dissertation, weil ihre Rezensionen in Fachzeitschriften vernichtend waren. Danach nahm er eine Stellung als Sterbestatistiker bei einer Versicherung ein und bearbeitete „Berichte von menschlichen Unfällen, Mißgeschicken, Katastrophen, eingefaßt in Berechnungen“.⁶⁶¹ Mit seinem Arbeitskollegen Mahlhorn verstand er sich nicht und seine neue Freundin Andrea wollte nach einiger Zeit mit ihm lieber nichts zu tun haben. Resümierend kann man mit Markus Gasser feststellen, dass die Wirklichkeit für Julian, genauso wie für Mahler – in Julians Fall aber ganz ohne sein Zutun – ein im Wortsinn unheimlicher Ort sei.⁶⁶² Da in Kehlmanns Text auf jeglichen Ortsbezug verzichtet wird, kann man wohl von einer Ortsungebundenheit sprechen, die für die Figur des Schreibens gewählt wird – für einen Ort, von dem aus erzählt wird. Um diese These plausibel zu machen, sei es erlaubt, Gerhard Poppenbergs Überlegungen zur Figur des Schreibens bei Maurice Blanchot zu zitieren:

Diese Figur des Übergangs vom Ich zum anderen der Welt als dem gleichzeitigen Verlust von Ich und Welt ist für Blanchot die Figur des Schreibens. Das heißt für das Medium des Schreibens, die Sprache, dass sie weder die Welt mit dem Ich vermittelt und sie ihm «zuhanden» macht, noch auch das Ich mit sich selbst in Verbindung hält.⁶⁶³

⁶⁵⁹ Ebd., S. 79.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 80.

⁶⁶¹ Ebd., S. 93.

⁶⁶² Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 48.

⁶⁶³ Gerhard Poppenberg: *Ins Ungebundene. Über Literatur nach Blanchot*, S 59.

Der «Verlust von Ich und Welt» situiert das Erzählte in einem narrativen Zwischenraum, der die Lage eines Sterbenden am besten wiederzugeben scheint und den Markus Gasser ein „höchstpersönliches konstruktivistisches Fegefeuer“⁶⁶⁴ nennt. Selbst die Auswahl des Handlungsortes entspricht diesem Stand der Dinge: Im Wasser ist Julian jeglicher Stütze beraubt und als er sich imaginiert, von einem Zug auszusteigen und dann, bevor er den nächsten betritt, an einer Zwischenstation zu landen, heißt es: „In der Ferne zeichneten sich Hügel ab, doch es war nicht zu erkennen, wo sie endeten und wo der Himmel begann, es gab keinen Horizont mehr, nur tosendes Weiß.“⁶⁶⁵ Als er später die Schienen entlang geht, liest man:

Er fühlte sich ein und aus und einatmen. Doch als er darauf achtete, hatte auch sein Atem aufgehört; als hätte er die Luft angehalten oder gäbe es keine Luft mehr. Nur die schweigende Gegenwart, den Schnee. Und mit einem Mal war auch dieser nur noch eine Störung seines Blickes, ähnlich dem tanzenden Licht an der Grenze zwischen Wasser und Luft, hoch über ihm. [...] Er spürte, wie eine Wirklichkeit sich in eine andere schob und zurückwich, und dann waren da wieder die Schienen und der in immer dichteren Wellen vorbeiziehende Schnee.⁶⁶⁶

Kurz darauf merkt Julian sogar, dass er seinen Begleiter-Bruder „seit Monaten nicht gesehen“⁶⁶⁷ habe. Genauso wie Lessing in der Erzählung *Schnee* verschwindet er in einer schneebedeckten Gegend, in der keine Grenze markiert wird. Es scheint auch – mit Ian McEwans Worten: „in a mystical way“,⁶⁶⁸ was Daniel Kehlmann wiederum als „beautiful dark sadness of the ending“⁶⁶⁹ bezeichnet – am Ende von Joyces *The Dead* und im sechsten Kapitel *Des Zauberbergs*, mit dem Untertitel *Schnee*, wo Hans Castorp in einen Schneesturm gerät, in dem er genauso wie Julian, „umfangen von feindlicher Natur, ins Delirium driftet“,⁶⁷⁰ dabei von einem fernen Ort – „das Südmeer war das, tief-tiefblau, von Silberlichtern blitzend, eine wunderschöne Bucht, dunstig offen an einer Seite, zur Hälfte von immer matter blauenden Bergzügen weit umfaßt, mit Inseln zwischenein, von denen Palmen ragten oder auf denen man kleine, weiße Häuser aus Zypressenhainen leuchten sah“⁶⁷¹ – träumt und am Ende des Traums zur Erkenntnis gelangt: „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.“⁶⁷² Auf die von Thomas Manns *Zauberberg* geprägte Präsenz vom Schnee als Andeutung eines Todesnäheerlebnisses im Werk Daniel Kehlmanns, vor allem in der Novelle *Der fernste Ort* und der Erzählung *Schnee*, macht in seinem Aufsatz *Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von*

⁶⁶⁴ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 57.

⁶⁶⁵ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 143.

⁶⁶⁶ Ebd., S. 144–145.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 146.

⁶⁶⁸ *Gespräch zwischen Ian McEwan und Daniel Kehlmann*, Zeitabschnitt 08:06–10:53 (07.11.2016).

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ Daniel Kehlmann: *Dionysos und der Buchhalter*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 87–99, hier S. 93.

⁶⁷¹ Thomas Mann: *Der Zauberberg. Roman*, Frankfurt am Main 1998, S. 671.

⁶⁷² Ebd., S. 679.

Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen auch Leonhard Herrmann aufmerksam.⁶⁷³ Beachtenswert viel Schnee gibt es außerdem bei dem Begräbnis von Julians Vater und während einer Seelenmesse, die Martin Friedland auf Erics Bitte hin für ihren verschwundenen Bruder Iwan in Kehlmanns *F* liest.⁶⁷⁴ Unter Berücksichtigung des Essays *Brücke und Tür* von Georg Simmel lässt sich sagen, dass die in *Dem fernsten Ort* zur Figur des Schreibens gewählte Ortsungebundenheit für Julian keinesfalls nachteilig sei. Ganz im Gegenteil – sie entspricht dem Versuch des Erzählers, den Fluss der Zeit und den Raum zwischen den Wirklichkeiten des Lebens und des Todes zu überbrücken, und wird in die mythologische Vorstellung von dem Fluss Styx und dem Fährmann Charon eingeschrieben:

Weil der Mensch das verbindende Wesen ist, das immer trennen muss und ohne zu trennen nicht verbinden kann – darum müssen wir das bloße indifferente Dasein zweier Ufer erst geistig als eine Getrenntheit auffassen, um sie durch eine Brücke zu verbinden. Und ebenso ist der Mensch das Grenzwesen, das keine Grenze hat.⁶⁷⁵

Demzufolge dient die Sprache bzw. das dichterische Wort genauso gut einer Trennung oder Grenzstellung wie einer Überwindung der Grenze. „Der Mensch ist Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn, und also ist er vornehmer als sie. Vornehmer als der Tod, zu vornehm für diesen, – das ist die Freiheit seines Kopfes. Vornehmer als das Leben, zu vornehm für dieses, – das ist die Frömmigkeit in seinem Herzen“,⁶⁷⁶ notiert in dem oben zitierten Kapitel seines Romans Thomas Mann, dessen Schreibweise Daniel Kehlmann zur Tradition der nicht realistisch erzählten Literatur zählt,⁶⁷⁷ und der in seinem *Doktor Faust* jenen Stoff verarbeitet, dem Goethes Mephisto – laut Kehlmann „die vitalste Teufelsfigur der Literaturgeschichte“⁶⁷⁸ – entstammt, die in Kehlmanns Roman *Ich und Kaminski* sowie in zwei *Ruhm*-Geschichten, *Rosalie geht sterben* und *Wie ich log und starb*, als „ein moderner Charon“⁶⁷⁹, in Anlehnung an Manns Text unter dem Namen Karl Ludwig oder gar namenlos,⁶⁸⁰ in der Rolle eines Anhalters

⁶⁷³ Vgl.: Leonhard Herrmann: *Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen*. In: Franziska Bomski, Stefan Suhr (Hrsg.): *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*, S. 169–184, hier S. 179.

⁶⁷⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 144 und Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 380.

⁶⁷⁵ Georg Simmel: *Brücke und Tür*. In: *Sociology in Switzerland presents Georg Simmel Online*, http://socio.ch/sim/verschiedenes/1909/bruecke_tuer.htm (09.11.2016).

⁶⁷⁶ Thomas Mann: *Der Zauberberg. Roman*, S. 679.

⁶⁷⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Dionysos und der Buchhalter*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 87–99, hier S. 98–99.

⁶⁷⁸ Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 164.

⁶⁷⁹ Heinrich Detering: *Wenn das Handy zweimal klingelt. Daniel Kehlmanns „Ruhm“*. In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 16.01.2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/daniel-kehlmanns-ruhm-wenn-das-handy-zweimal-klingelt-1755616.html> (11.04.2016).

⁶⁸⁰ Vgl.: Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ›Teufels‹ bei Daniel Kehlmann. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«*, S. 31–34 und 50–52; Michael Navratil: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: „Literatur für Leser“, Nr. 1(37)/2014, S. 39–57, hier S. 54–55; Alexander J. Bareis:

bzw. Taxifahrers oder Autodiebs mit einer knallroten Mütze in die Ereignisse eingreift, um anderen Protagonisten, als eine höchst ambivalente Figur, „Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft“⁶⁸¹, eher zum schwierigen Leben als schnellen Tod zu verhelfen.⁶⁸² Genauso wie bei Goethe, bei dem man nicht weiß, was Mephisto motiviert, bleibt bei Kehlmann der Auftritt Karl Ludwigs motivlos:

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!⁶⁸³

Die Idee der Kurzauftritte von rätselhaften Figuren entnimmt Kehlmann dem Werk William Shakespeares, wo der Narr unter verschiedenen Namen immer wieder anzutreffen ist und insbesondere in *Macbeth* „einen rätselhaften Kurzauftritt hat wie ein Gast aus einer ganz anderen Art von Stück“.⁶⁸⁴ Mit seiner Novelle *Der fernste Ort* – und Jahre später mit seiner Erzählung *Du hättest gehen sollen* – liefert Kehlmann ein ähnliches Wechselbild als er in Matthias Grieblers Kunst erkennt: „nicht zwischen Alter und Jugend, zwischen Freude und Traurigkeit, zwischen Leben und Tod, sondern zwischen zwei Sichtweisen des Todes – jener als Bedrohung und jener als Befreiung“.⁶⁸⁵ Er lässt sich mithin in die Reihe derjenigen Autoren zuordnen, die „gerne mit klaren Formen des «gebrochenen Realismus» operieren, um dadurch die Einschränkungen der materiellen und zeitgebundenen Welt zu überwinden“.⁶⁸⁶ Damit die Nützlichkeit der dichterischen Sprache bei der Literarisierung des Übergangs vom Leben zum Tod deutlich wird, lässt er die Gedanken Veterings durch die intradiegetische Ebene seiner Novelle in die diegetische durchdringen. Die Figur Veterings, die für den „Urheber der

›Beschädigte Prosa‹ und ›autobiographischer Narzißus‹ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns „Ruhm“. In: Alexander J. Bareis, Frank Thomas Grub (Hrsg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, S. 243–268, hier S. 252.

⁶⁸¹ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 3: Dramatische Dichtungen I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz*, München 1998, S. 47.

⁶⁸² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, Frankfurt am Main 2004, S. 99–107 sowie *Rosalie geht sterben*. In: Ders.: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg 2010, S. 51–77, hier S. 68–71, und *Wie ich log und starb*, a.a.O., S. 159–190, hier S. 185–187.

⁶⁸³ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg: *In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann?* In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 29.12.2008, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335.html> (13.04.2016).

⁶⁸⁴ Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier S. 71.

⁶⁸⁵ Daniel Kehlmann: *Virtuoses Vexierbild: Matthias Grieblers «Dasz Freude ein vergänglich Gefühl»*. In: „Du – die Zeitschrift der Kultur“, Schwerpunkt *Es tanzt. Eine Freiheitsbewegung*, Jg. 66/2006–2007, Heft 765, S. 22–23, hier S. 23.

⁶⁸⁶ Tomasz Małyżek: *Die verschwundene Grenze zwischen Leben und Tod im Spiegel der heutigen Literatur*, Wrocław 2016, S. 145.

modernen Statistik, Briefpartner von Leibniz und Mitentdecker des Differenzialkalküls⁶⁸⁷, ohne den es keinen Computer gegeben hätte⁶⁸⁸, erklärt wird, trägt als eine weitere wichtige Bezugsperson Julians den Namen mit der Bedeutung «heiliger Name» und dies obwohl ihre Existenz mit einem Suizid endet. Roland Z. Bulirsch ist dabei der Meinung, dass ein Vorbild Veterings der Baseler, um die Wende des 17. und 18. Jahrhundert lebende Mathematiker Johann Bernoulli sei, der sich zu seinen Lebzeiten mit Funktionen, Variationsrechnung und Differentialgleichungen beschäftigt hatte und dem Selbstmord – ähnlich wie der Selbstmordversuch dem Gauß – von Kehlmann hinzugedichtet wurde, weil er in Julians Geschichte besser passt.⁶⁸⁹ In Vetering erkennt Leonhard Herrmann in Anlehnung an Markus Gasser einen „barocken Propheten der allgemeinen Relativitätstheorie, dem die Zeit als formbar und die Realität als dem menschlichen Bewusstsein unterworfen erscheint“,⁶⁹⁰ der – man möchte hinzufügen – nicht nur an Arthur Beerholm und David Mahler,⁶⁹¹ sondern auch an Gauß selbst erinnert: jenen Denker, der die Grundlagen für die nicht-euklidische Geometrie und moderne Relativitätstheorie⁶⁹² (Kehlmann nennt seinen Namen neben Darwin, Einstein, Gödel und Heisenberg⁶⁹³) und durch seinen Beitrag zur Mortalitätsstatistik die von Julian vertretene Versicherungsmathematik legte.

Die Sakralisierung der Wissenschaft erfolgt in *Dem fernsten Ort* ebenso wie die in *Unter der Sonne* auf einem Pilgerweg: Während Kramer in einen Vorort von Oury-sur-Mer reist, um nach dem Grab eines anderen Selbstmörders, des Schriftstellers Heinrich Bonvard zu suchen, fährt Julian „in einen schwer erreichbaren Vorort von Den Haag, um Veterings Wohnhaus zu besichtigen“.⁶⁹⁴ In diesem funktioniert ein Museum, in dem Julian eine aufdringliche, dem Leser von *Mahlers Zeit* gut bekannte Fliege folgt.⁶⁹⁵ Nun wird im Text der Novelle Veterings Auffassung des Todes schnell hinterfragt. Zu der Abhandlung, die den Titel *Per Spaeculum*, d. h. «Auf die andere Seite des Spiegels» trägt und ursprünglich in der lateinischen Sprache

⁶⁸⁷ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 84–85.

⁶⁸⁸ Vgl.: Ebd., S. 90.

⁶⁸⁹ Vgl.: Roland Z. Bulirsch: *Weltfahrt als Dichtung. Über Daniel Kehlmann*. In: „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur“, Jg. 58/2006, Heft 6, S. 846–852, hier S. 847.

⁶⁹⁰ Leonhard Herrmann: *Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen*. In: Franziska Bomski, Stefan Suhr (Hrsg.): *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*, S. 169–184, hier S. 178.

⁶⁹¹ Vgl.: Ebd., S. 175 und 178.

⁶⁹² Vgl.: Hedwig Fraunhofer: *Daniel Kehlmann's „Die Vermessung der Welt“. A Satire of the German Enlightenment*. In: Michael Boehringer, Susanne Hochreiter (Hrsg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium 2000–2010*, Wien 2011, S. 141–156, hier S. 152.

⁶⁹³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 9–27, hier S. 23.

⁶⁹⁴ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 81.

⁶⁹⁵ Vgl.: Ebd., S. 82 und 85.

verfasst wurde – Swedenborg als Vorbild der Figur verfasste seine wissenschaftlichen Schriften ausschließlich auf Latein – erfährt der Leser, dass sie nach einem winterlichen Spaziergang, zwei Jahre vor seinem Tod entstanden sei. Der Spaziergang war ein Wendepunkt in Veterings Leben. In der Zeit danach „veröffentlichte er keine Zeile, verließ das Haus selten und wusch sich nicht mehr“,⁶⁹⁶ was seine Glaubwürdigkeit als Wissenschaftler, wenn auch mit einfachen Mitteln, infrage stellt und dabei an Kehlmanns Überlegungen zu J. M. Coetzees Roman *Elisabeth Costello* erinnert, dessen Ambivalenz Kehlmanns Meinung nach darin liege, „daß Coetzee beides erreichte: unsere Zustimmung zu Elisabeths Thesen und deren Relativierung durch die kunstvolle Infragestellung ihrer Autorität“.⁶⁹⁷ Wenn man weiter liest – „Eine Abordnung von Professoren aus Amsterdam berichtete bestürzt von einem kleinen, unrasierten, unverständliche Laute ausstoßenden Männchen, das sie zunächst für einen Einbrecher und dann für ein wunderliches Faktotum gehalten hatten“⁶⁹⁸ – hat man vor Augen sowohl David Mahler, der in *Mahlers Zeit* nicht im Stande ist, seine Theorie vor seinem Vorgesetzten, Professor Grauwald, in Worte zu fassen, um sie überzeugend darzulegen, als auch Immanuel Kant, den Humboldt in *Der Vermessung der Welt* für eine Verkörperung des fortschrittlichen Geistes hält,⁶⁹⁹ den Gauß aber, als er sich nach Königsberg begibt, um seine Theorie – „der Raum sei faltig, gekrümmt und sehr seltsam“⁷⁰⁰ – zu konsultieren, weil für ihn „die Meinung des Mannes, welcher die Welt mehr über Raum und Zeit gelehrt habe als irgendein anderer“⁷⁰¹ zählt, als einen armen, alten, dementen Mann erlebt. Veterings Studie wird als „eine Schrift, deren Eleganz und scheinbare Klarheit auf das seltsamste dem offensichtlichen Wahnsinn ihres Verfassers widersprach“⁷⁰² abgestempelt und somit für minderwertig oder wenigstens fragwürdig erklärt. Trotzdem ist der Wissenschaftler bereit, jede Wette einzugehen und sein Leben aufs Spiel zu setzen, um nachzuprüfen, ob es ein Leben nach dem Tode gibt. Die entscheidende Antwort kommt aber nie.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 83.

⁶⁹⁷ Daniel Kehlmann: *Der alte Mann und das Buch. J. M. Coetzee: Tagebuch eines schlimmen Jahres*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 28–34, hier S. 33.

⁶⁹⁸ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 83–84.

⁶⁹⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 48 und 78.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 96.

⁷⁰¹ Ebd.

⁷⁰² Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 84.

2.3. Eine winterliche Fahrt ins Jenseits

Der existenziellen Verlassenheit des Protagonisten in einer höchst technisierten und alles nach Angaben der Statistik berechnenden Gesellschaft bzw. seiner „transzendente[n] Obdachlosigkeit“,⁷⁰³ wie Kehlmann es selbst in Bezug auf Samuel Becketts Prosa formuliert, entspricht die Verlassenheit der provinziellen Bahnstation, an der nur ein einziger Mensch Julian wahrzunehmen scheint – der Schaffner, der an den einfahrenden Zug erinnert. Joachim Rickes spricht in Anlehnung an Heinrich Deterings Rezension zu *Ruhm*⁷⁰⁴ von einem „modernen Totengeleiter“⁷⁰⁵ und schreibt: „Er kündigt Julian jenen Zug an, der ihn ins Reich der Schatten hinüberbringen wird.“⁷⁰⁶ Auf die Ankündigung des Schaffners: „Der Zug kommt gleich“,⁷⁰⁷ erwidert der Protagonist in der letzten Szene: „Ich weiß“⁷⁰⁸ und damit wird die Novelle geschlossen. Wohl darf man Rickes zustimmen, wenn er glaubt, dass der Schaffner in der Geschichte schon früher zweimal als Taxifahrer auftauche, doch man kommt nicht umhin, festzustellen, dass der Taxifahrer bzw. Schaffner nicht unbedingt eine in Transportdienstleistungen tätige Teufelsfigur sei.⁷⁰⁹ Er ist eher als Vertreter der Transzendenz zu sehen, jener völlig anderen Ordnung jenseits der Grenze von Erfahrung und Bewusstsein, mit der Julian zum ersten Mal in dem Transitraum in Berührung kommt. Dabei ist Julian als Sterbender einem Pyknoleptiker gleich, einem für einen Augenblick abwesenden Kind, von dem Paul Virilio schreibt: „Insgeheim verunsichert und eingeschüchtert durch die Anforderungen seiner Umgebung, muß er auf der Suche nach der fehlenden Information immer wieder die Grenzen seines Gedächtnisses durchbrechen.“⁷¹⁰ Zwischen Wirklichkeit und Fiktion, Wach- und Traumzustand, Diesseits und Jenseits schwankend, wird der Protagonist mit seinem plötzlichen Tod allmählich vertraut. Mit Bachtins Worten könnte man sagen, dass Dynamik und Schnelligkeit nicht ein Sieg der Zeit seien, sondern ihre Überwindung, denn die Schnelligkeit sei die einzige Möglichkeit, die Zeit in der Zeit zu überwinden.⁷¹¹ Die

⁷⁰³ Daniel Kehlmann: *Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht. Samuel Becketts Prosa*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 100–111, hier S. 110.

⁷⁰⁴ Vgl. Heinrich Detering: *Wenn das Handy zweimal klingelt. Daniel Kehlmanns „Ruhm“*. In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 16.01.2009.

⁷⁰⁵ Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ›Teufels‹ bei Daniel Kehlmann*. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«, S. 29.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 147.

⁷⁰⁸ Ebd., 148.

⁷⁰⁹ Vgl.: Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ›Teufels‹ bei Daniel Kehlmann*. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«, S. 27–30.

⁷¹⁰ Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, übers. von Marianne Karbe u. Gustav Roßler, Berlin 1986, S. 9–10.

⁷¹¹ Vgl.: Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. von Adelheid Schramm, München 1971, S. 35.

Überwindung der Zeit in Julians Fall erfolgt auf demselben Weg wie die im Fall David Mahlers. Wenn man an die Szene zurückdenkt, in der Mahler sich an Maria Müller erinnert, am Himmel ein Flugzeug sieht und dann bemerkt, wie still es um ihn herum eigentlich sei – wonach er von einem Gefühl überkommen wird, welches Kehlmanns Protagonisten immer wieder begleitet: als wäre er tot – er fühlt sich nämlich von jemandem schon wieder beobachtet, aber der Himmel erscheine ihm diesmal sehr nah⁷¹², kann man Johannes Pauses Schlussfolgerung aus seiner Untersuchung *Die Texturen der Zeit* zustimmen: „Der Moment hält tatsächlich inne, das Meer der Unendlichkeit «umschließt» David «fest».“⁷¹³ Von dem Moment, den Arnauld „jene Stunde“⁷¹⁴ nenne, wird Julian permanent umschlossen, da es sich bei ihm nicht bloß um eine Vorstellung von dem Tod handelt, sondern vielmehr um den Vorgang des Sterbens. Mit den Worten Leonhard Herrmanns werden bei der Beschreibung der Flucht Julians von dem Konferenzort ähnlich wie in *Mahlers Zeit* „die Gesetze von Logik und Zeitlichkeit nicht nur scheinbar, sondern im Rahmen der Fiktion tatsächlich außer Kraft gesetzt“.⁷¹⁵ Der ertrinkende Held, der auf dem Weg ist, diese Welt zu verlassen, empfängt dazu Impulse von der ihn immer noch festhaltenden Gegenwart. Dabei setze er sich, wie Tomasz Małyszczek bemerkt, halbtot mit der Realität auseinander, ohne die geringste Spur vom Jenseits erfahren oder einen sichtbaren Gott in dem Zwischenreich getroffen zu haben,⁷¹⁶ denn dieser bleibt – laut der gnostischen Lehre Markions – unerreichbar.⁷¹⁷ Genauso wie bei Joyce hat man hier damit zu tun, was Ian McEwan im Gespräch mit Daniel Kehlmann „religious faith on the one hand and a kind of sceptical materialism that the judge has on the other“⁷¹⁸ nennt. „Du weißt, daß man nur ein Leben hat. Jeder weiß das. Es ist so ziemlich das erste, was einem gesagt wird“⁷¹⁹ mahnt Paul seinen Bruder zur Vorsicht – ausgerechnet er, der Computerspiele programmiert, deren Figuren mehrere Leben haben.

⁷¹² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit. Roman*, S. 89.

⁷¹³ Johannes Pause: *Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Literatur*, Köln, Weimar u. Wien 2012, S. 257

⁷¹⁴ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 76.

⁷¹⁵ Leonhard Herrmann: *Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen*. In: Franziska Bomski, Stefan Suhr (Hrsg.): *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*, S. 169–184, hier S. 179.

⁷¹⁶ Vgl.: Tomasz Małyszczek: *Die verschwundene Grenze zwischen Leben und Tod im Spiegel der heutigen Literatur*, S. 141–142.

⁷¹⁷ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 41–42.

⁷¹⁸ *Gespräch zwischen Ian McEwan und Daniel Kehlmann*, Zeitabschnitt 08:06–10:53 (07.11.2016). Kehlmann nennt übrigens McEwan als einen wichtigen Einfluss bei dem nichtgläubigen Priester Martin in seinem Roman *F*, siehe: Daniel Kehlmann: *Metaphysical Poets*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 143–155, hier S. 146.

⁷¹⁹ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 102.

Bemerkenswerterweise wird der Ort, an dem Julian stirbt, im Text vielfach akzentuiert: In Pauls Zimmer hängt ein Bild auf dem „See, Palmen, Berge im Hintergrund, zerfließend in nebliger Helligkeit“⁷²⁰ zu sehen sind, er ist auch auf Julians Karte abgebildet und steht in Beziehung zu dem in Goethes Gedicht *König in Thule* oder dem in Eichendorffs Gedicht *Auf offener See*.⁷²¹ So gesehen referiert Kehlmanns Novelle gleichzeitig auf den geheimnisvollen Ort eines Traums, an dem Nabokovs Protagonist in dem von Kehlmann zitierten Motto verschwindet, und in einem breiteren Kontext auf die Sage vom fantastischen «Königreich im Meer», nach dem Markus Gassers seine Monografie über Kehlmanns Literatur betitelt. „Nachdem ein griechischer Seefahrer dieses Königreich vier Jahrhunderte vor der christlichen Ära im Norden Europas gesichtet haben wollte, wurde es zu einer Wunderinsel, da des Seefahrers Reisebericht mit der Bibliothek von Alexandria in Flammen aufgegangen war“,⁷²² fasst Markus Gasser sie zusammen und macht dadurch deutlich, dass von da an der Ort lediglich imaginiert werden konnte. Im nächsten Schritt darf man die Vorstellungen von Illyrien bei Ingeborg Bachmann und William Shakespeare in den Vordergrund rücken, mit denen sich Daniel Kehlmann in der ersten seiner insgesamt fünf Frankfurter Vorlesungen aus dem Zyklus *Kommt, Geister* beschäftigt:

Eine Idee, die von nun an für ihr [Bachmanns] Werk bestimmend wird: die Phantasiegeographie der Dichtung, ein paralleler Kosmos aus Traum und Worten, ein idealer Süden der Erfindung, der eine Freiheit verheißt, die es auf der Welt nicht gibt. Die Anregung stammt von Shakespeare, dessen freier Umgang mit allen geographischen Belangen ihn bereits von seinen Zeitgenossen unterscheidet.⁷²³

Unter Berücksichtigung der politischen und soziokulturellen Geschichte Österreichs muss in Kehlmanns Texten die Bedeutung «Illyriens» hervorgehoben werden. Einerseits handelt es sich um das mythische Reich der Träume und Fantasie, andererseits um ein Reich, das in der Neuzeit tatsächlich von Habsburgern regiert wurde und somit als historisches Gebiet unter der Herrschaft von Österreich stand. Es ist zugleich das Reich, von dem Shakespeare in der Komödie *Twelfth Night or What You Will* und Ingeborg Bachmann im Gedicht *Böhmen liegt am Meer* schreiben. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass dem Wort «Traum» das Wort «Raum» typographisch innewohnt, macht die Spannung zwischen den beiden Betrachtungsweisen und damit auch Lesarten der von «Illyrien» handelnden Texte ihre Lektüre umso interessanter. «Den parallelen Kosmos aus Traum und Worten», der eine Freiheit bietet, «die es auf der Welt nicht gibt», entdeckt Kehlmann in seinen früheren Göttinger

⁷²⁰ Ebd., 59.

⁷²¹ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 140, Anmerkung 27.

⁷²² Ebd., S. 50.

⁷²³ Daniel Kehlmann: *Illyrien*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 9–72, hier S. 24.

Poetikvorlesungen *Diese sehr ernsten Scherze* in Texten der lateinamerikanischen Literatur, die ihm als «der ideale Süden der Erfindung» in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erscheint.⁷²⁴ Ingeborg Bachmann sagt seiner Meinung nach „allem Realismus der Gruppe 47 ab“,⁷²⁵ aber „die Traumgeographie Shakespeare’scher Lustspiele wird später für sie mit dem dahingegangenen Kulturraum des alten Österreich in eins fließen.“⁷²⁶ Jene «Phantasiegeographie der Dichtung» findet man auch bei Kehlmann, der sich selber von der Gruppe 47 distanziert – besonders an denjenigen Textstellen, wo er beim Schreiben auf den Tresor der Fantastik zurückgreift, um daraus Topoi hervorzuholen, die ihn den unerforschten Seiten der menschlichen Natur mit all dem, was zwischen Gut und Böse liegt, literarisch nachgehen lassen. Als weitere Autoren, die dasselbe erzielt haben, nennt Daniel Kehlmann Borges, der mit seinen *Fiktionen* „die Erzählrevolution Südamerikas einleitete“⁷²⁷ (unter den in *Dem fernsten Ort* spürbaren Inspirationen Kehlmanns macht Gunther Nickel auf die dem Band *Fiktionen* angehörende Erzählung *Der Süden* aufmerksam⁷²⁸) und Tolkien, der „so radikal mit der Geographie der wirklichen Welt gebrochen hat wie kaum je Werk der modernen Literatur“.⁷²⁹ Literaturästhetisch betrachtet beobachtet Kehlmann, wie viel davon Ingeborg Bachmann instinktiv mit ihrem Verweis auf das Illyrien von Viola und Olivia berühre – „auf die Komödien, die lachen machen und die zum Weinen sind, auf das ans Meer begnadigte Böhmen. Mitteleuropa berührt sie hier ebenso wie das Königreich Zembla in Nabokovs *Fahles Feuer* und das Dorf Macondo, in dem sich die Geschichte eines ganzen Kontinents gerade deshalb spiegeln kann, weil es auf der Karte dieses Kontinents nie existiert hat“.⁷³⁰ Die genannten Schriftsteller vollbringen in ihren Werken jene „zugleich mythische und reale Bestreitung des Raumes, in dem wir leben“,⁷³¹ von der Michel Foucault spricht. Wie Dana Pfeiferová in ihrer Untersuchung zu Todesbildern in der neueren österreichischen Prosa bemerkt, habe das Schreiben vom Tod ausgerechnet in Österreich eine lange Tradition.⁷³² In Anlehnung an Claudio Magris erklärt sie, dass für die Entwicklung der Literatur der Wiener

⁷²⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 137.

⁷²⁵ Daniel Kehlmann: *Illyrien*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 9–72, hier S. 26.

⁷²⁶ Ebd.

⁷²⁷ Ebd.

⁷²⁸ Vgl.: Gunther Nickel: *Von «Beerholms Vorstellung» zur «Vermessung der Welt». Die Wiedergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik*. In: Ders. (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 151–168, hier S. 156.

⁷²⁹ Daniel Kehlmann: *Illyrien*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 9–72, hier S. 27.

⁷³⁰ Ebd., S. 29.

⁷³¹ Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, S. 34–46, hier S. 40.

⁷³² Vgl.: Dana Pfeiferová: *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*, Wien 2007, S. 12–13.

Moderne bzw. der Ersten Republik der mit dem Verfall bzw. Untergang der Habsburger Monarchie verbundene «habsburgische Mythos» von «märchenhafter Donaumonarchie» von großer Relevanz sei.⁷³³ Gleichzeitig macht sie aufmerksam darauf, dass Hans Höller das Schreiben vom Tod in der neueren österreichischen Literatur als „«schwarzen Surrealismus» der unmittelbaren Nachkriegszeit“⁷³⁴ zusammenfasst, Wolfgang Maier deren Autoren „in einem «Netz von Metaphysik, Religion, Tradition, Staatsgewalt» gefangen [sieht]“⁷³⁵ und Robert Menasse die Probleme mit dem Begriff «neuere österreichische Literatur» „auf die nach 1945 nicht vorhandene eindeutige Selbstdefinition Österreichs zurück[führt]“,⁷³⁶ dazu noch eine These „von der Auswirkung des Katholizismus auf den österreichischen Diskurs oder von dem Endzeitcharakter der österreichischen Literatur“⁷³⁷ entwickelt. Dies veranlasst Pfeiferová zum Fazit, dass „die konkreten Formen der Verklärung und Verfremdung der Realität variieren, etwa von Bildern des fröhlichen Schlaraffenlandes über Märchen, Utopie und Traum bis zum sinnlichen Ästhetizismus.“⁷³⁸ Die Eigenschaften der österreichischen Literatur nennt Pfeiferová «Wirklichkeitsflucht» und betont, dass selbst Ulrich Greiner Claudio Magris’ These von Wirklichkeitsflucht aktualisiere, indem er von der «Entwirklichung des Wirklichen» schreibt⁷³⁹ und „typische Züge der österreichischen Nachkriegsliteratur [in] deren Affinität zum Experiment und antirealistische[r] Ästhetisierung“⁷⁴⁰ erkennt. Kehlmann selbst behauptet, dass er seinen Text als „eine Novelle über Flucht, Tod und das Leben als Traum“⁷⁴¹ konzipiert habe. Unter weiteren Merkmalen der österreichischen Gegenwartsliteratur, die Pfeiferová in Anlehnung an Walter Weiss ins Blickfeld des Interesses führt, kann man folgende auf die Texte Daniel Kehlmanns – der sich übrigens, als in Wien erzogener, gebürtiger Münchner, nur ungern als «deutscher» oder «österreichischer», sondern eher als «deutschsprachiger» Autor versteht,⁷⁴² dem aber die österreichische Literaturtradition wohl bekannt ist – beziehen: Fortsetzung des österreichischen Umgangs mit dem Tod, Weiterführung des metaphorischen Sprechens der Moderne, Anverwandlung des Surrealismus, Verbindung von bildhaftem

⁷³³ Vgl.: Ebd., S. 12 und 14.

⁷³⁴ Ebd., S. 13.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Ebd.

⁷³⁷ Ebd., S. 20.

⁷³⁸ Ebd., S. 15.

⁷³⁹ Vgl.: Ebd., S. 15 und 17.

⁷⁴⁰ Ebd., S. 17.

⁷⁴¹ Daniel Kehlmann: *Die Katastrophe des Glücks. Dankesrede zur Verleihung des WELT-Literaturpreises*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 169–178, hier S. 172.

⁷⁴² Vgl.: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Wolfgang Paterno: *Am liebsten würde ich das Buch in die Ecke schmeißen*. In: Online-Ausgabe des „Profils“ vom 01.06.2006, <http://www.profil.at/home/interview-am-buch-ecke-142098> (05.09.2016) und Daniel Kehlmann im Gespräch mit Frederik Jötten: *Darwin ist lustig*. In: „Frankfurter Rundschau Magazin“ vom 19.06.2006, http://frederik-joetten.de/interviews_keh.htm (05.09.2016).

Assoziieren und «antigrammatischem» Konstruktivismus sowie Fortführung des totalen, universalen Romans und des parabolischen Darstellens.⁷⁴³ In Hinsicht auf eine **heterotopisch-heterochronische Zeit-Raum-Beziehung** in Kehlmanns Werk lässt sich an Bachtins Konzept der Polyfonie anknüpfen, das im Grunde genommen auch ein heterotopisches ist und in Kehlmanns Novelle auf eine Art und Weise zustande kommt, die Günter Blamberger in folgenden Worten zusammenfasst: „Der Tod als Rück-Spiegel für ein Leben, der Tote will neu anfangen, der Lebende ist längst gescheitert, am Anfang und am Ende des Romans nur werden die beiden eins.“⁷⁴⁴ In seiner ausführlichen Arbeit unter dem Titel *Probleme der Poetik Dostoevskijs* veranschaulicht Bachtin, dass Dostojewskijs Poetik auf einer Gleichzeitigkeit der Geschehnisse gründet und eine Dramatisierung der inneren Zerrissenheit der Figuren bzw. ihrer Entwicklung vor allem aus dem Raum, und nicht der Zeitperspektive, voraussetzt:

Sein [Dostojewskijs] hartnäckiges Bemühen, alles als koexistierend zu sehen, alles nebeneinander und gleichzeitig aufzufassen und zu zeigen, gleichsam im Raum und nicht in der Zeit, führe ihn dazu, sogar die inneren Widersprüche und inneren Entwicklungsstufen eines Menschen im Raum zu dramatisieren: er zwingt die Helden, mit ihren Doppelgängern, mit dem Teufel, dem alter ego, der eigenen Karikatur ein Gespräch zu führen [...]. Aus dieser Besonderheit erklärt sich, dass die Helden bei Dostojewskij gewöhnlich paarweise auftreten. Man kann direkt sagen, daß Dostojewskij bemüht ist, aus jedem Widerspruch in einem Menschen zwei Menschen zu machen, um diesen Widerspruch zu dramatisieren und extensiv zu entfalten.⁷⁴⁵

Naheliegender ist die Vermutung, dass Kehlmann seine eigene Erzähltechnik, darunter die Literarisierung der brüderlichen Beziehung als einer **Doppelgänger-Geschichte**, von Fjodor Dostojewskij oder Leo Tolstoi übernommen hat, in dessen Texten er dieselben Mechanismen wie Bachtin bei Dostojewskij beobachtet.⁷⁴⁶ Genauso gut könnte er sich von Knut Hamsuns *Auf überwachsenen Pfaden* inspirieren lassen – einem Buch, das laut ihm „aus der Erzählperspektive eines bereits Toten [...] Spaziergänge im Schnee und von der Taubheit erschwerte Gespräche mit fiktiven Alter egos [beschreibt]“⁷⁴⁷ und das er selbst als „ein vielstimmiges und vielschichtig-brillantes Spiel mit allen literarischen Mitteln, die die von ihm [Hamsun] so geringgeschätzte Moderne an die Hand gab“⁷⁴⁸, charakterisiert. In seiner Novelle, wo Julian „die immer gleichen Träume von Wüsten, von Dünen unter mehreren Sonnen, von

⁷⁴³ Vgl.: Dana Pfeiferová: *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*, S. 15–16.

⁷⁴⁴ Günter Blamberger: *Cur der Geister oder die Kunst des Abstands. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Daniel Kehlmann am 19. November 2006 in Berlin*. In: „Kleist-Jahrbuch“, Jg. 2007, S. 3–8, hier S. 3–4.

⁷⁴⁵ Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 35.

⁷⁴⁶ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Ironie und Strenge*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 133–143, hier S. 139.

⁷⁴⁷ Daniel Kehlmann: *Boden ohne Blut. Knut Hamsun: Auf überwachsenen Pfaden*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 55–60, hier S. 59.

⁷⁴⁸ Ebd.

einem verfärbten Meer⁷⁴⁹ hat – was Beerholm seinerseits als eine Mirage in der Wüste erlebt – in der also die Zeit auf einen Zeitpunkt, d.h. auf das letzte Moment im Bewusstsein des Protagonisten reduziert sowie der im Titel genannte «fernste Ort» an verschiedenen Standorten imaginiert werden – denn die **Heterotopien** bringen in der Regel an ein und denselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar seien⁷⁵⁰ – kann es durchaus der Fall sein. Bei der Entwicklung seines Polyfonie-Konzeptes zu den Romanen Dostojewskijs greift Bachtin auf Leonid Grossmans Aufsätze über deren Dialogizität zurück und bemerkt, dass Grossman ihren Ursprung aus einem nicht gänzlich überwundenen Widerspruch zwischen der humanistischen Skepsis und dem Glauben in der Weltanschauung des Autors erkläre, was Bachtin übrigens fürs Verlassen der Grenzen des objektiv vorhandenen Materials hält.⁷⁵¹ Eine moderne Narratologie, welche die Themen des Glaubens und der humanistischen Skepsis nicht in Hinblick auf den Autor persönlich, sondern den Erzähler seiner Texte untersuchen wird, wird schnell erkennen, dass Kehlmanns Erzähler gleicherweise zwischen Skepsis und Glauben oszilliert, um die Widersprüche innerhalb der sterbenden Hauptfigur aufzuzeigen. Dass Julians innere Zerrissenheit extensiviert wird, weist Markus Gasser hin, wenn er sich Gedanken darüber macht, ob Julian einen Doppelgänger besitze, „ein zweites Ich, Spencer Brydons Alter ego, das – der üppigen Tradition dieses Motivs nach – seinen Ursprung im spiegelnden Wasser hat, einen *fetch*, Dämon, der ihn holen will? Und das jetzt, gerade jetzt, wo er dem Wassertod so glücklich entronnen ist?“⁷⁵² Es darf nicht übersehen werden, dass auch Henry James, den Daniel Kehlmann für einen „Meister der übernatürlichen Ambivalenz“⁷⁵³ hält und der Autor der Kurzgeschichte *The Jolly Corner* ist, in welcher der besagte Spencer Brydon auftritt, sich mit dem Potenzial des Ungeschehenen beschäftigt. Seinen seit Jahren in Europa lebenden Protagonisten lässt er ein altes Familienhaus in Manhattan aufsuchen, das man zu Zeiten dessen Kindheit liebevoll «The Jolly Corner» nannte. Das Haus erweist sich wider Erwarten als kein angenehmer Ort, daher aber eine produktive Erinnerungs- und Projektionsfläche. Der Zurückgekehrte gewinnt als Helferin eine Bekannte aus der Vergangenheit, Alice Staverton, die in ihn einmal verliebt war. Geplagt von dem Gedanken daran, was alles er im Leben verpasst

⁷⁴⁹ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 25.

⁷⁵⁰ Vgl.: Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, S. 34–46, hier S. 42 bzw. Michel Foucault: *Die Heterotopien*. In: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, S. 7–22, hier S. 14.

⁷⁵¹ Vgl.: Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 21.

⁷⁵² Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 53.

⁷⁵³ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg: *Ich hätte auch ohne Erfolg Angst*. In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 31.08.2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/daniel-kehlmann-im-gespraech-ich-haette-auch-ohne-erfolg-angst-12553007.html> (09.11.2016).

hat und dass es aus ihm doch ein Anderer werden könnte, hätte er sein Haus und seine amerikanische Heimat nur nicht verlassen, beginnt Spencer zu glauben, dass im Haus, hinter einer der Türen, ein Gespenst lauert – eigentlich sein charakterstarkes Alter Ego, das in seinem Leben eine ganz andere Laufbahn eingeschlagen hat und ihn jetzt mit seinem Charisma in den Schatten stellt. Endlich steht Spencer dem Spuk von Angesicht zu Angesicht gegenüber und – hier öffnen sich vor dem Leser zwei Interpretationsmöglichkeiten – wird entweder ohnmächtig oder gar stirbt, um dann, möglicherweise schon im Jenseits, wieder erwachen zu können, und zwar auf Alices Schoß. Es sind nicht nur Eros und Thanatos, nicht nur die zwei großen Triebe, welche die Geschichte so interessant machen, und denen Gegenüberstellung der in seinem Traum versunkene Hans Castorp gewiss bestritten hätte.⁷⁵⁴ Für Kehlmanns Novelle waren, soviel bekannt, nicht nur die Kurzgeschichten von Henry James – wie *Jolly Corner* und *The Turn of the Screw* bedeutend⁷⁵⁵ – sondern auch das Werk von Leo Perutz, vor allem dessen Roman *Zwischen neun und neun*, in dem alles Erzählte, wie eine der zwei Lesarten des Textes erst am Ende der Lektüre schlussfolgern lässt, eine Erinnerung der Hauptfigur in der Agonie bzw. ein Traum, nicht das «wirklich» Geschehene sei: „Eine Schicksalsmacht, die nicht genannt wird und sich nicht erklärt, greift ein und lässt alles, was Wirklichkeit war, nachträglich zum Traum werden, es war einmal, aber nun ist es nie gewesen.“⁷⁵⁶ Zu dem Roman von Perutz, der mit dem Erinnerten und dem Ungeschehenen spielt und eine „Phantasie der Todessekunden“⁷⁵⁷ für seine Erzählperspektive wählt, äußert sich Kehlmann ausführlich in seiner Vorlesung unter dem Titel *Unvollständigkeit*, in der es eindeutig wird, dass er die Erzählweise Leo Perutz‘ sehr genau studiert hat.⁷⁵⁸ Dazu gehört vor allem, dass Perutz den Roman nicht aus der Sicht seiner Hauptfigur, sondern von außen, aus der Sicht anderer Figuren erzähle.⁷⁵⁹ Kehlmann, der in Bezug auf Leo Perutz verschiedene Interpretationsmöglichkeiten erwägt, legt offen, dass *Der fernste Ort* wie *Zwischen neun und neun* eine Geschichte sei, die sich „in den letzten Lebenssekunden eines Sterbenden“⁷⁶⁰ bzw. „in den Wenigen Momenten der Agonie“⁷⁶¹ abspiele. Damit spricht er sich in seinen poetologischen Texten deutlich für eine der zwei möglichen Lesarten seiner Novelle aus, obwohl es für den Leser, wie er selber am Beispiel der

⁷⁵⁴ Vgl.: Thomas Mann: *Der Zauberberg*, S. 678–679.

⁷⁵⁵ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 52.

⁷⁵⁶ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 146.

⁷⁵⁷ Ebd., S. 144.

⁷⁵⁸ Vgl.: Ebd., S. 143–148.

⁷⁵⁹ Vgl.: Ebd., S. 146 und 148.

⁷⁶⁰ Ebd., S. 148

⁷⁶¹ Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 143.

Literaturkritik ausführt, gar nicht so eindeutig ist.⁷⁶² Die von ihm genannten Missverständnisse lassen vermuten, dass *Der fernste Ort* von der Ambiguität des Erzählten – die eine Unschlüssigkeit des unaufmerksamen Lesers hervorruft – weiterhin profitieren kann. *Zwischen neun und neun* ist laut Kehlmann „auch ein Roman, dessen metaphysische Dimension man selbst enträtseln muss – in dieser Hinsicht durchaus verwandt den Erzählgebilden Vladimir Nabokovs“⁷⁶³ und ganz bestimmt nicht den Romanen Stephen Kings, der „dem Wesen einer untoten Seele“⁷⁶⁴ sowie „ihrem Dasein zwischen Diesseits und Jenseits und dessen metaphysischen Implikationen“⁷⁶⁵ kaum nachzugehen versucht. Gesamthaft betrachtet, kann festgehalten werden, dass Kehlmanns Novelle an einer Stelle aufhört, die eigentlich nirgendwo ist – ortungebunden und mythisch wie jenes Totenreich, von dem er nichts mehr zu erzählen weiß, da der Zauber der Karten nur fern von dem funktioniere, was sie abbilden.⁷⁶⁶ Schon zu Arthur Beerholm und David Mahler bemerkt Johannes Pause: „Beide Protagonisten lieben die Wüsten und Einöden, die Orte der Leere und der Unendlichkeit, in denen sich die Wirklichkeit in der Konturlosigkeit und Bewegungslosigkeit einer einförmigen Szenerie auflöst, in der auch die Zeit selbst aufgehoben zu sein scheint.“⁷⁶⁷ Wenn Walter Benjamin meint, dass die Aura des Kunstwerkes sich wie die Aura natürlicher Gegenstände als „einmalige Erscheinung einer Ferne“⁷⁶⁸ definieren lasse und als Illustration dieser folgendes Beispiel nennt: „An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen“,⁷⁶⁹ dann muss man gestehen, dass Daniel Kehlmanns Text auch in dem Sinne auratisch ist, dass er zu seinem ersten Schauplatz einen von Gebirgszügen umringten, fernen See und zum letzten eine schneebedeckte Landschaft wählt, in welcher der Horizont nicht mehr erkennbar wird, in der aber seinem Protagonisten im Ohr lauscht: „Du hast einiges vor dir.“⁷⁷⁰

⁷⁶² Vgl.: Ebd., S. 143–144.

⁷⁶³ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 146.

⁷⁶⁴ Daniel Kehlmann: *Kein ehrlicher Rock'n'Roll. Stephen King: Puls*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 35–42, hier S. 38.

⁷⁶⁵ Ebd.

⁷⁶⁶ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Fingerreisen*. In: „Zeitschrift für Kultur – du 762“, Schwerpunkt *Weltkarten. Eine Vermessenheit*, Nr. 11–12/2005–2006, S. 20–21, hier S. 20.

⁷⁶⁷ Johannes Pause: *Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Literatur. Mit Einzelanalysen zu Werken von Daniel Kehlmann, Helmut Krausser und Thomas Lehr*, Wien, Köln u. Weimar 2012, S. 255.

⁷⁶⁸ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main 2002, S. 351–383, hier S. 358.

⁷⁶⁹ Ebd., S. 357.

⁷⁷⁰ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 146. Die Stelle referiert auf eine frühere, von Paul ausgesprochene Äußerung im gleichen Wortlaut, siehe: Ebd., S. 134.

«Wo immer man ist, ist man hier.»

3. Die Diesseitigkeit

Wenn Magda Motté in ihrem Aufsatz *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur* von dramatischen Werken spricht, „die sich mit dem Phänomen des Todes auf allegorische (Personifikation des Todes) oder surreale Weise (Dasein der Toten) auseinandersetzen“,⁷⁷¹ liefert Daniel Kehlmann mit seinen Theaterstücken *Geister in Princeton* und *Der Mentor* nicht nur markante Beispiele für diese zwei Schreibweisen, sondern auch er kombiniert sie miteinander, um in seinen Texten die Macht des Todes zu brechen. Die oben erwähnten Dramen mit zwei weiteren Bühnenwerken von Kehlmann sind in einer Buchfassung erst Ende 2019 erschienen. Ihre Textvorlagen waren einem breiteren literarischen Publikum – abgesehen von Theatervorstellungen – vorher nur als Hörspiele bekannt, deren Inszenierungen jedoch als möglichst textnahe zu betrachten sind, weil der Autor nach seiner Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele im Jahr 2009 Anfragen von Regisseuren bekommt, denen seine kritische Stellung gegenüber dem sogenannten Regietheater bekannt ist.⁷⁷² Die Premiere seines Stücks *Der Mentor* im Frankfurter Fritz-Rémond-Theater, welches seiner Meinung nach nicht werkgetreu genug aufgeführt wurde, hat Kehlmann zum Beispiel 2013 aus Protest verlassen. Aus dem Grund, dass die Druckversionen der Stücke sich an manchen Stellen von den Hörspielfassungen wesentlich unterscheiden, was zur Textanalyse auf eine produktive Art und Weise beitragen kann und neue Erkenntnisse zum Prozess der Textproduktion gewinnen lässt – ganz zu schweigen von einem eventuellen Einfluss der vorgenommenen Änderungen auf die Rezeptionsgeschichte der Stücke – wird es an manchen Stellen dieser Arbeit auch aus den Hörspelaufnahmen transkribiert und zitiert.

⁷⁷¹ Magda Motté: *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur*. In: Hans Helmut Jansen (Hrsg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1989, S. 487–502, hier S. 500.

⁷⁷² Vgl.: Peter von Becker: *Das Fenster zu einer anderen Zeit*. In: Online-Ausgabe des „Tagesspiegels“ vom 07.01.2012, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur-das-fenster-zu-einer-anderen-zeit/6028638.html> (18.07.2016). Zu Kehlmanns Rede siehe: Daniel Kehlmann: *Die Lichtprobe. Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele 2009*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 179–188.

3.1. Die Geister und die Logik

In seinem ersten, zuallererst ausschließlich in einer szenischen Lesung bei den Salzburger Festspielen 2011 vorgestellten, im selben Jahr am Schauspielhaus Graz uraufgeführten und erst 2013 als Hörspiel veröffentlichten Theaterstück *Geister in Princeton* beschäftigt sich Kehlmann mit der Geschichte Kurt Gödels – des österreichisch-amerikanischen Mathematikers und eines der bedeutendsten Logiker des 20. Jahrhunderts. Zu seiner Faszination für Gödel verrät der Autor Folgendes:

Daß der größte Logiker seit Aristoteles Furcht vor Gespenstern hatte, ist ein faszinierendes Thema. Es hat etwas Komisches, aber auch etwas Unheimliches, weil sich für mich sofort die Frage stellt: Wenn Gödel glaubt, daß es Gespenster gibt, wer bin ich, daß ich sagen darf, Gödel ist verrückt, es gibt keine Gespenster. Es ist schon ein ziemlich starkes Indiz für die Existenz von Gespenstern, daß Gödel an sie geglaubt hat.⁷⁷³

Die Umstände, dass der Schriftsteller Kurt Gödel als «den größten Logiker seit Aristoteles» bezeichnet und in dessen Glauben an Gespenster ein mögliches Indiz für deren Existenz erkennt, dürfen in Hinblick auf die Beziehung des Schreibens zum Tod nicht unterbewertet werden. In Kehlmanns Stück blickt die verstorbene Hauptfigur Gödel – die übrigens schon in *Beerholms Vorstellung* beiläufig genannt wurde, als Beerholm gestand, dass er ihr nicht gewachsen sei, wenn es um die Lektüre geht⁷⁷⁴ – an ihr Leben, ihre große Liebe und ihre Universitätskarriere zurück, kommentiert die vergangenen Ereignisse und spricht mit anderen Gestalten, darunter mit Verstorbenen, mit ihrem Alter Ego und ihrem jüngeren Selbst. In dieser Hinsicht erinnert Kehlmanns Text an Tom Stoppards Spiel *The Invention of Love* aus dem Jahr 1997, dessen Hauptprotagonist auch eine historische Persönlichkeit ist. Es handelt sich um Alfred Edward Housman, einen der führenden Altphilologen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, der für einen der größten Gelehrten aller Zeiten gehalten worden ist und viele Gedichte über Tod und Vergänglichkeit geschrieben hat. Bei Kehlmann kommt der verstorbene, 72-jährige Gödel zu seiner eigenen Trauerfeier, bei Stoppard steht Housman mit 77 Jahren am Ufer des Flusses Styx und wartet auf die Fähre des Charon, die ihn ins Jenseits hinüberbringen soll. Die beiden Wissenschaftler erinnern sich an ihre Universitätskarrieren – Gödel an die in Princeton, Housman an die in Oxford, und ihre Liebsten – Gödel an seine Frau Adele, Housman an seine unerwiderte, homosexuelle Liebe zu Moses Jackson. Housman spricht ebenfalls mit seinem jüngeren Selbst und mit 41 Jahren begegnet er dem damals – den historischen Umständen entsprechend – gestorbenen Oscar Wilde. Während der junge Gödel

⁷⁷³ Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmidt: *Von der Arbeit des Schriftstellers*. In: Dies.: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, S. 127–133, hier S. 130–131.

⁷⁷⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 20.

einen Gottesbeweis verfasst, offenbart der junge Housman seiner Schwester, dass er den Glauben an Gott verloren hat. Die beiden treffen im Jenseits keinen Gott, entdecken aber, dass ihre Postexistenz weit davon entfernt ist, verwirklicht zu sein – vielmehr, dass sie ihre Tode womöglich nur träumen.⁷⁷⁵

Mit *Geistern in Princeton* setzt Daniel Kehlmann die Idee von Genie und Wahnsinn aus *Mahlers Zeit* und den Dialog der Geistes- und Naturwissenschaften aus *Der Vermessung der Welt* fort, in der verstorbene, historische Persönlichkeiten im Bereich der Wissenschaft durch Literarisierung wiederbelebt werden. Der Schriftsteller hebt dabei die Folgen eines solchen Wechselverhältnisses hervor:

Was die Quantenphysik für unsere Wahrnehmung der physischen Welt unternimmt – sie zeigt, dass die Realität nicht abgeschlossen ist, sondern im Kleinsten offen, sie verschwindet gewissermaßen unter dem schärfsten Mikroskop in die Vagheit – , leistet Gödels Beweis für die logischen Sätze: Sie öffnen einen Irrgarten, in dem es allezeit dunkle Bereiche geben wird. Aus Gödels Beweis lässt sich nebenbei auch folgern, dass man nie ein sicheres Virenprogramm haben wird und dass keine Datenverschlüsselung möglich ist, die nicht grundsätzlich von irgendjemandem überlistet werden könnte. Und es lässt sich daraus folgern, dass ein Verrückter, egal, wie klug er ist, nie fähig sein kann, Gewissheit darüber zu erlangen, ob er noch rational denkt. Wer verrückt ist, kann nicht wissen, dass er verrückt ist. Und wäre er der intelligenteste aller Menschen.⁷⁷⁶

Dass Kehlmanns Protagonisten – wie etwa Leo Richter, Ebling und Rosalie in *Ruhm – Zweifel* technischer Natur haben, die sich wiederum auf ihr seelisches Wohlbefinden auswirken, resultiert aus der unabgeschlossenen Struktur der Wirklichkeit, in der sie leben: Trotz des technischen Fortschritts ist sie ihnen immer noch unbekannt und deswegen erscheint sie ihnen unheimlich – ganz anders als Humboldt und Gauß, denen ihrer Zeit vorausgehende Einblicke in die Erkenntnisse der modernen Wissenschaft gewährt werden. Einige Figuren, wie Gauß, versuchen sich mit den dunklen Seiten der menschlichen Existenz auseinanderzusetzen, andere, wie Humboldt in der doppelten Welterforschungsgeschichte, wollen sie lieber verdrängen, vor ihnen fliehen oder sie durch die Wissenschaft beherrschen. „Die Biografien der beiden Genies werden im Wechsel erzählt, und auf bizarre Weise laufen die Schicksale dieser beiden maßlosen Männer zugleich parallel und in entgegengesetzte Richtungen“,⁷⁷⁷ bemerkt in seiner Untersuchung Manfred Schneider. Als in *Geistern in Princeton* einer der Beteiligten im Gespräch des Wiener Kreises, ähnlich wie Gauß in seinen Zukunftsvisionen, bemerkt, dass es bald denkende Maschinen geben werde, die alle mathematischen Fragen lösen,⁷⁷⁸ opponiert

⁷⁷⁵ Vgl.: Tom Stoppard: *The Invention of Love*, London 1998.

⁷⁷⁶ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 142–143.

⁷⁷⁷ Manfred Schneider: *Vermessene Messlust*. In: Online-Ausgabe des „Cicero. Magazins für politische Kultur“, <https://www.cicero.de/kultur/vermessene-messlust/45003> (04.08.2018).

⁷⁷⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 36.

Gödel mit den Worten: „Nie wird eine Maschine für uns denken.“⁷⁷⁹ Zwar zeigt Kehlmanns *Ruhm* das Gegenteil davon, aber er illustriert, dass die «denkenden Maschinen», wie man dem gödelschen Unvollständigkeitssatz entnehmen kann, immer noch unzuverlässig sind und es für immer sein werden, auch wenn niemand mehr darüber nachzudenken scheint. Wie die moderne Gesellschaft, vor allem das akademische Milieu, mit dem Unheimlichen umgeht, zeigen auch die Stimmen der Mitarbeiter Gödels, die zu Anfang des Stücks ihre Erinnerungen an seinen sozialen Tod, seine Zurückgezogenheit und seinen irrationalen Glauben an Geister mitteilen. Harry Woolf, der Direktor des Institute for Advanced Study in Princeton, und Gödels Assistent, Hao Wang haben zum Beispiel folgendes Gespräch:

Woolf: Der größte Logiker aller Zeiten glaubte an Engel und Gespenster. Wie soll unsere Zunft damit fertig werden?
 Wang: Wir werden es ignorieren.
 Woolf: Was bleibt uns übrig?⁷⁸⁰

Die dramatische Ironie und damit die Unschlüssigkeit des Zuhörers bzw. Zuschauers den «Engeln und Gespenstern» sowie Gödels Vernunft gegenüber werden gesteigert, wenn einerseits die beiden Gesprächspartner das Unheimliche zu rationalisieren oder zu ignorieren vorhaben und andererseits es hervorgehoben wird, dass Gödel sich zu den „unsichtbaren Spezialagenten“⁷⁸¹ geäußert haben soll, „[d]ie sich in der Zeit so frei bewegen, wie wir im Raum.“⁷⁸² Dazu erinnern sich die Stimmen sowohl an „sein[en] große[n] Beweis – die Unvollständigkeit“⁷⁸³ als auch an seinen Gottesbeweis. Im Fall Gödels gehen die Logik und Metaphysik Hand in Hand. Im weiteren Verlauf der Szene bemerkt Wang zum gödelschen Gottesbeweis: „Dass Gott sich beweisen lässt, sagte er [Gödel] zu mir, heißt nicht, dass Gott gut ist“,⁷⁸⁴ was Beerholm hätte beunruhigen können und den Leser nicht zuletzt an Daniel Kehlmanns Überlegungen zum Gott bei Voltaire zurückdenken lässt:

Es ist schon oft gesagt worden, zuallererst von David Hume, daß *Candide* erst in zweiter Linie eine Satire auf Leibniz, die Theodizee und die Rechtfertigung der Vorsehung ist, in erster Linie aber eine Satire auf diese Vorsehung selbst, auf Gottes mißratene Schöpfung. Die Methode, die Voltaire in diesem Buch vorführt, ist sein bleibender Beitrag zur Philosophie: die Konfrontation eines unangreifbaren Systems mit jener Wirklichkeit, auf deren Leugnung es gründet. Lange vor Popper erkannte Voltaire den Unterschied zwischen Unwiderlegbarkeit und Richtigkeit, lange vor Kierkegaard zeigte er, daß man das logisch geschlossene Gebilde nicht bekämpft, indem man sich mit ihm auf Diskussionen einläßt, sondern indem man es mit der Absurdität der Existenz konfrontiert. [...] Daher auch seine berühmten drei Formeln: Wenn Gott gut sei und es gebe das Übel, dann sei Er nicht allmächtig. Gebe es das Übel und Er sei allmächtig, dann sei Er nicht gut. Wenn Er aber allmächtig und gut sei, wieso gebe es das Übel?⁷⁸⁵

⁷⁷⁹ Ebd.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 12.

⁷⁸¹ Ebd.

⁷⁸² Ebd.

⁷⁸³ Ebd., S. 15.

⁷⁸⁴ Ebd., S. 16.

⁷⁸⁵ Daniel Kehlmann: *Gott begrüßt seine Opfer. Über Voltaire*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 29–37, hier S. 31–32 und 34.

Gödel ist es nicht vergönnt, die Attribute Gottes kennenzulernen, denn er, wie oben vermerkt, Gott im Jenseits nicht einmal trifft. Tomasz Małyśzek führt dazu aus:

Der Mathematiker befindet sich nach seinem Tod in einem Limbus, wenn nicht in der eigentlichen Hölle [...]. Es gibt nirgendwo einen Gott, dessen Existenz beweisbar wäre, oder aber er beabsichtigt, sich einfach niemals zu offenbaren. Wenn Gödels Zustand nach dem Tod keine Hölle oder kein Limbus sind, dann muss es sich um die nächste Metamorphose der Zwischenwelt handeln.⁷⁸⁶

So wird von der Zwischenwelt, die dem Leser aus *Dem fernsten Ort* als ein Zustand des Übergangs direkt nach dem Tod bekannt ist, ein Zustand des Fortdauerns. Zuerst berichtet der verstorbene Logiker seiner Frau vom Jenseits darüber mit Begeisterung: „Kannst du dir vorstellen, wie gut es tut, nicht mehr zu existieren? Wie geborgen man ist?“⁷⁸⁷ Dann verwickelt er sich wieder in die irdisch-menschliche Denkweise, von deren Zwängen er durch seinen Abgang bereits befreit wurde, und scheint über den Verlust seiner Liebsten nicht ganz hinwegkommen zu können – wobei es zu betonen gilt, dass an dieser Stelle ausgerechnet Gödel und nicht Adele als diejenige Person dargestellt wird, die einen Verlust erlebt: „Nur dich vermisse ich noch. Aber immer weniger!“⁷⁸⁸ Bald stellt sich heraus, dass der Tote mit seinem Tod schnell vertraut werden kann: „Man gewöhnt sich schnell ans Nichtsein.“⁷⁸⁹ Da er die Situationen aus seinem Leben im Jenseits aufs Neue miterleben kann – wobei er seinem jüngeren Selbst begegnet und was, bemerkenswert, die Richtigkeit seiner Theorien bestätigt – tröstet sich Gödel mit dem Gedanken: „Und außerdem verschwindet nichts. Eine Rakete, wäre sie schnell genug, könnte dich zurückbringen zu einem Zeitpunkt, an dem ich noch lebe. Das habe ich bewiesen.“⁷⁹⁰ Dem Zuschauer bzw. Zuhörer des Stücks wird bald klar, dass die Aussagen ihres Mannes für Adele Gödel kaum hörbar sind und es nicht einmal sein sollten. Gödel beantwortet zwar ihre Fragen, aber gleichzeitig behauptet er, sie nicht mitbekommen zu können. Es sieht so aus, als hätte jede von ihnen ein Selbstgespräch geführt, das parallel zum Monolog des anderen verläuft und den Anschein macht, dass ihre Liebe den Tod doch überwunden habe, sodass sie eine Unterhaltung einfach fortsetzen können, die durch ihn unterbrochen wurde. Unter den beiden findet eine merkwürdige Gedankenübertragung statt, die dem Leser aus *Der Vermessung der Welt* schon bekannt ist:

Adele Gödel: Warum wurde dann alles anders, Kurtsy? Warum konnte es nicht so bleiben?

Gödel: Ich bin in etwas hineingeraten.

Adele Gödel: All das Denken. Verwirrt hat es dich.

⁷⁸⁶ Tomasz Małyśzek: *Die verschwundene Grenze zwischen Leben und Tod im Spiegel der heutigen Literatur*, Wrocław 2016, S. 131–132.

⁷⁸⁷ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 17.

⁷⁸⁸ Ebd.

⁷⁸⁹ Ebd.

⁷⁹⁰ Ebd.

Gödel: Was heißt schon verwirrt? Man darf beim Fragen nicht zurückschrecken. Auch nicht vor dem Wahnsinn. Man sieht einen Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt, man möchte sich abwenden. Aber man tut es nicht.

Adele Gödel: Bist du noch hier, Kurtsy?

Gödel: Nein, Adsel, das bin ich nicht.

Adele Gödel: Auf irgendeine Art bist du noch da.

Gödel: Selbst wenn, es würde mir alles nichts mehr bedeuten.

Adele Gödel: Kannst du mich hören?

Gödel: Nein, Adsel.

Adele Gödel: Du hörst mich. Ich weiß es.

Gödel: Adsel, ich bin tot. Ich höre dich nicht mehr.⁷⁹¹

Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Gödel in seiner Aussage bezeichnenderweise auf eine Verbindung von Spiegelungen und der von ihnen vervielfältigten Angst aufmerksam macht, die in den Wahnsinn mündet, was in Daniel Kehlmanns Gesamtwerk eine bedeutende Rolle erfüllt. Gödels Zustand nach dem Tod illustriert auch Kehlmanns Annahme, das alles, was sich im menschlichen Kopf abspielt, nur ein temporärer Prozess sei: „Vieles, was wir aus der modernen Wissenschaft lernen, lässt ahnen, dass es sehr fraglich ist, ob unser Ich mehr ist als ein temporärer Prozess, eine Art Modell.“⁷⁹² Der Umstand, dass der Schriftsteller die Geschichten der Wissenschaftler als literarischen Stoff verwendet, findet in einem Gespräch Daniel Kehlmanns mit Sebastian Kleinschmidt seine Begründung, die auf die Funktion der Literatur zu beziehen ist: „Wenn man das Magische und das Rätsel und das Wunder überhaupt wiedergewinnen kann, dann nicht dadurch, daß man Erkenntnisse aufgibt.“⁷⁹³ Die Literatur und die Wissenschaft haben zu viel gemeinsam, um getrennte Wege zu gehen.

Adeles Versuch der Kommunikation mit dem verstorbenen Gödel bereitet den Zuhörer bzw. Zuschauer des Stücks auf eine weitere Szene vor – den Eintritt eines Mannes, von dem Kurt zunächst glaubt, dass er von einer Regierung sei, der sich aber als sein Alter Ego erweist. Das Alter Ego teilt dem Professor Gödel Folgendes mit:

Ich werde dir ein paar Dinge sagen, die du natürlich schon weißt. Und du weißt sie, weil du ich bist. Die Welt ist vernünftig, aber sie enthält Fehler. Sie hat schadhafte Stellen, Risse. Ist die Vernunft konsistent? Wir können es nicht wissen. Vielleicht ist Vernunft ein Alptraum. Vielleicht sind wir verrückt, wenn wir meinen, am klarsten zu sein. Das hast du gezeigt. Natürlich wurdest du daraufhin verfolgt. Denkst du, wir lassen uns alles gefallen?⁷⁹⁴

Dem Professor Gödel werden nach dem Tod Dinge verkündet, deren er sich seit seinen Jugendjahren bewusst ist. Wie Mahler und Gauß weiß er schon, dass das Gewebe der Welt

⁷⁹¹ Ebd., S. 18–19.

⁷⁹² Daniel Kehlmann im Gespräch mit Barbara Petsch: *Es gibt wohl weder das Ich noch Gott*. In: Online-Ausgabe der „Presse“ vom 13.10.2012, http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1300971/Kehlmann_Es-gibt-wohl-weder-das-Ich-noch-Gott?_vl_backlink=/home/index.do (13.07.2016).

⁷⁹³ Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmidt: *Fiktion und Geschichte*. In: Dies.: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, S. 71–86, hier S. 81.

⁷⁹⁴ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 20.

fehler-, lücken- und schattenhaft ist und es scheint ihn nicht mehr zu überraschen, dass dasselbe fürs Jenseits gelten könnte. Auch wenn die Erwiderung des Alter Ego auf die Frage Gödels zu dessen Tätigkeit in der Regierung: „So kann man es ausdrücken“⁷⁹⁵ lautet, bleibt es dem Zuschauer bzw. Zuhörer unbekannt, wer mit «wir» eigentlich gemeint ist. Es geht bestimmt um eine höhere Kraft – höchstwahrscheinlich dieselbe, von deren Versanden Gödel sich verfolgt glaubte. In der Szene lässt sich außerdem die Inkonsistenz der Stimme beobachten, die im Roman *F* weiterentwickelt wird und dank der in *Geistern in Princeton* eine äußerst instabile Konstruktion der Welt literarisch adäquat wiedergegeben werden kann. Bemerkenswert erscheint, dass die Hauptfigur des Stücks in der dargestellten Welt in drei weitere Figuren – Gödel, Gödel als Kind und Gödels Alter Ego – zersplittert wird, die formal gesehen, in Kehlmanns Stück der von dem Logiker Kurt Gödel formulierten Hypothese von der Verflechtung der Zeitdimensionen entsprechen. Wie Marques de Bolibar bei Leo Perutz ist Gödel – mit den Worten Daniel Kehlmanns – „plötzlich sich seines Ichs nicht mehr sicher“⁷⁹⁶; indem er seinen eigenen Namen nennen würde, könnte er wie dieser feststellen: „Nicht ich, der tote Marques de Bolibar ging durch die Gassen seiner Stadt.“⁷⁹⁷ Derselbe Name signalisiert zwar eine kontinuierliche Identität der Figur, aber die Erfahrungen der drei Gödels sind auf jeder Etappe ihrer Zeitreise etwas anders. Unveränderlich bleibt die Angst des kleinen und des erwachsenen Gödels, doch je näher die Todesstunde kommt, desto mehr Wissen vom Jenseits gewinnen sie, wodurch sie gelassener werden. Die Aufgabe des Alter Ego ist es wiederum, sie beide auf ihrem Weg zu begleiten – da es auch deutlich mehr vom Tod versteht, kann es als ein Geleiter ins Jenseits bezeichnet werden. Zu anderen Figuren lässt sich sagen, dass sie im Jenseits ihre **diesseitige Identität** behalten, obwohl auch diese Gödels Erfindung sein kann. Wenn sie aber seine Erfindung ist, kann er nicht wissen, dass er wirklich irre ist. In einer weiteren Szene begegnet der alte Gödel dem kleinen und es stellt sich heraus, dass bereits dieser glaubt, verfolgt zu werden, obwohl er zu dem Zeitpunkt auf dem Konto noch keine revolutionäre Entdeckung hat, was wiederum schlussfolgern lässt, dass es (noch) kein Grund besteht, aus dem er verfolgt werden könnte. Das Motiv der Verfolgung erinnert an die Frage der Willensfreiheit, die schon Arthur Beerholm in einem Zusammenhang mit der Theodizee betrachtet: Wie kann ein Mensch frei sein, wenn göttliche Vorsehung ihn für etwas bestimmt? Im Gespräch des kleinen Gödel mit dem alten wird klar, dass bereits der kleine Geisterstimmen

⁷⁹⁵ Ebd.

⁷⁹⁶ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 139.

⁷⁹⁷ Leo Perutz: *Der Marques de Bolibar*, zit. nach: Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 139.

hört: „Immer kurz vor dem Einschlafen. Als wäre sich eine Tür öffnen, hinter der Leute auf mich warten.“⁷⁹⁸ Wofür aber wird das unschuldige Kind verfolgt, wenn es seine Bestimmung noch nicht kennt, bleibt unausgesprochen. Darf ein Individuum selbst aufgrund seiner Bestimmung verfolgt werden? Wenn man eine Antwort auf diese Fragen in Kehlmanns Gesamtwerk sucht, darf man David Mahlers Definition der Zeit nicht übersehen:

Und was ist Zeit anderes als Verfolgung? Jene Regel, die vorschreibt, daß der Zufall uns näherrückt, wie allem, wie jedem Wesen; die behauptet, daß die Welt sich verströmt und alle Sonnen in die Kälte fließen, bis sie ausgebrannt sind. Dann wird es keine Strahlung mehr geben, kein Licht, und zum Ende wird es eisig sein, für immer. Es wird noch Raum sein, aber nichts wird ihn mehr füllen, also wird kein Raum sein. Es wird keine Veränderung mehr geben; die Zeit wird sich geschlossen haben, ihr großes Werk der Zerstörung ist getan.⁷⁹⁹

An dieser Stelle fällt auf, dass in Kehlmanns Universum die Zeit an sich für die Protagonisten eine Art Verfolgung ist. Darüber hinaus nimmt Mahler, genauso wie sein Erfinder, konstruktivistisch an, dass der Raum erst dann existiere, wenn etwas ihn ausfülle oder mit anderen Worten: Wenn er von einem wahrgenommen wird bzw. wenn es einen Beobachter des Systems «Raum» gibt. Dasselbe Problem wird übrigens in Kehlmanns Stück *Heilig Abend* in Angriff genommen, als Thomas auf die Idee kommt, Judith als Inhaberin eines Lehrstuhls für Philosophie zu fragen: „Ich wollte immer schon wissen: Wenn ein Baum umfällt und keiner ist dabei, fällt er wirklich?“⁸⁰⁰, und sich dabei ärgert, dass Philosophen diese Frage mit der Gegenfrage beantworten, wer die Frage stelle.⁸⁰¹ Die Frage, ob das diesseitige, irdische Leben von einer höheren Instanz beobachtet wird, bleibt in *Geistern in Princeton* in der Schwebe. Sicher ist nur, dass es neben dem Diesseits auch ein anderes Referenzsystem gibt, in dem das junge Selbst und das Alter Ego für den alten Gödel als äußere Instanzen fungieren. Heinrich Detering hebt übrigens hervor, dass Kehlmann mit Vorstellungen von Zeit und Welt sowie mit Geistern und Weltordnungen spiele und die Ordnungsprinzipien seiner Texte der Geschichte der Philosophie, der Theologie und der Metaphysik entnehme.⁸⁰² Als die Mama des kleinen Gödels hört, dass dieser sich mit jemandem unterhält, und sich bei ihm erkundigt, mit wem dieser spreche, behauptet der Kleine, mit sich selbst zu reden, was gleichzeitig durchaus und gar nicht stimmt. Im Dialog des alten Gödels mit dem kleinen und mit Gödels Alter Ego werden nicht nur die Diesseitigkeit, sondern auch die Anfänge der **Vielstimmigkeit** deutlich, mit der sich das nächste Kapitel dieser Arbeit befasst:

⁷⁹⁸ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 30.

⁷⁹⁹ Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit. Roman*, Frankfurt am Main 2001, S. 66.

⁸⁰⁰ Daniel Kehlmann: *Heilig Abend*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 145–194, hier S. 162.

⁸⁰¹ Vgl.: Ebd., S. 181.

⁸⁰² Vgl.: Heinrich Detering, zit. nach Daniel Kehlmann: *Metaphysical Poets*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 143–155, hier S. 143–144.

Gödel als Kind:	Ich dachte, alles hat einen Grund.
Gödel <i>zunehmend ratlos</i> :	Ja, schon. Natürlich.
Gödel als Kind:	Also warum?
Gödel:	Das ist ja nicht auszuhalten.
Gödel als Kind:	Ich habe immer solche Angst in der Nacht. Ich habe das Gefühl, dass mich jemand beobachtet. Immer wenn ich meine Augen schließe.
Gödels Alter Ego <i>tritt langsam an ihn heran</i> :	Das Gefühl trügt dich nicht.
Gödel als Kind:	Mama sagt, der liebe Gott schützt mich.
Gödels Alter Ego:	Sie irrt.
Gödel als Kind:	Wird das besser?
Gödel:	Nie. ⁸⁰³

Auch wenn Gödel als Kind eine nächtliche Angst erlebt, die allen Kindern eigen ist, wird es einem aufmerksamen Kehlmann-Leser nicht entkommen, dass David Mahler und Julian in *Dem fernsten Ort* als Kinder ebenso den Eindruck hatten, von einem unbestimmten Wesen, das auf sie in der Dunkelheit lauert, und feindselig eingestellten Spielzeugen beobachtet zu werden.⁸⁰⁴ Er wird auch wissen, dass die beiden, in ihren Versuchen, dem Tod zu entkommen, gescheitert sind. Gödels Mutter bringt ihrem kleinen Sohn bei, dass er sich unter Gottes Schutz befindet, nun glaubt es Gödels Alter Ego nicht mehr – auch wenn Gödel mit 35 Jahren den Gottesbeweis geschrieben hat.

Wer von den drei Gödels Recht hat, bleibt offen. Letztendlich kann der durch eine Zersplitterung der Figur im Stück markierte Persönlichkeitszerfall auch von Schizophrenie zeugen und ein Ausdruck der Ewigkeit sein, in der alles – wie Bachtin in seinen Überlegungen zum Werk Dostojewskijs erläutert – gleichzeitig und koexistent sei.⁸⁰⁵ Zu den Figuren Dostojewskijs bemerkt Bachtin, dass sie nicht ohne Grund diesseitig orientiert sind:

Sie erinnern sich aus ihrer Vergangenheit nur an das, was für sie nicht aufgehört hat, Gegenwart zu sein und was von ihnen als gegenwärtig erlebt wird: eine ungesühnte Sünde, ein Verbrechen, eine nicht verziehbare Beleidigung. Nur solche biographischen Fakten führt Dostoevskij in seine Romane ein, denn sie stimmen mit seinem Prinzip der Gleichzeitigkeit überein. Deshalb gibt es in seinen Romanen keine Kausalität, keine Genesis, keine Erklärungen aus der Vergangenheit, aus Einflüssen der Umgebung, der Erziehung oder ähnlichem. Jede Handlung des Helden geschieht ganz in der Gegenwart und ist in diesem Sinne nicht vorherbestimmt, der Held wird vom Autor als freier Mensch konzipiert und dargestellt.⁸⁰⁶

Auch in Kehlmanns Texten wird die Freiheit zu einem zentralen Thema. In seiner *Spiegel-* Rezension zu Thomas Glavinics Roman *Die Arbeit der Nacht*, unter dem im Wortlaut an Sartre anknüpfenden und sich dem Gedanken seines Stücks *Geschlossene Gesellschaft* „Die Hölle,

⁸⁰³ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 24.

⁸⁰⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit. Roman*, S. 45 und Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, Frankfurt am Main 2004, S. 43–44. Zu den Spielzeugen im Werk Daniel Kehlmanns siehe: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 36–37.

⁸⁰⁵ Vgl.: Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. von Adelheid Schramm, München 1971, S. 35.

⁸⁰⁶ Ebd., S. 35–36.

das sind die anderen“⁸⁰⁷ widersetzenden Titel, stellt Daniel Kehlmann fest, dass die Hölle erst die Abwesenheit – „jene von anderen Menschen, jene von Beobachtern überhaupt, auch jene eines allsehenden Gottes“⁸⁰⁸ – sei, wobei er möglicherweise sein eigenes literarisches Interesse an der **Abwesenheit**, vor allem **der Toten und Gottes**, entlarvt. Bei Sartre werden die drei verstorbenen Protagonisten – Joseph Garcin, Inès Serrano und Estelle Rigault – von einem geheimnisvollen Diener in einen Salon geführt, in dem nicht alles so funktioniert, wie es sich gehört: Das Licht kann nicht ausgemacht werden, die Klingel neben der Tür funktioniert offenbar nicht immer und die Tür selbst lässt sich nur von außen öffnen bzw. schließen. Sie beobachten ihre früheren Mitmenschen im Diesseits und versuchen, eigene Lebensläufe gegenseitig zu entschlüsseln. Allmählich begreifen sie, dass sie sich in der Hölle befinden und sich – statt der erwarteten Folter und körperlichen Qualen – als Peiniger und Opfer ausgeliefert sind: Jeder versucht die Gründe zu erfahren, warum die anderen zur Höllenfahrt verdammt wurden, und gleichzeitig seine eigene Schuld geheim zu halten. Sie können weder voneinander fliehen noch sich einander töten, da sie gerade tot sind. Ihre Qual scheint kein Ende zu haben. Wenn sie rausgehen wollen, können sie das nicht, und wenn sich die Tür endlich öffnet, beschließen sie doch lieber im Raum zu bleiben, weil sie Angst vor Konsequenzen einer freien Entscheidung verspüren. Das Echo Sartres klingt auch in Kehlmanns *Heilig Abend* nach, als die wegen des Verdachts auf einen Terroranschlag verhörte Judith ihre Situation in den Worten zusammenfasst: „Sie meinen, ich bin nicht verhaftet, solange ich freiwillig bleibe. Aber wenn ich darauf bestehe zu gehen ...“⁸⁰⁹, worauf der sie verhörende Thomas erwidert: „Dann müssen wir Sie verhaften.“⁸¹⁰ In *Geistern in Princeton* besteht der Zustand nach dem Tod darin, dass der Verstorbene die Situationen aus seinem Leben immer wieder von neuem erlebt – oder eigentlich ihnen zuschaut, ohne darin eingreifen zu können. In einem Netz der Diesseitigkeit verfangen, bleibt er ihr – wie Nietzsche es wollte – für immer ausgeliefert, auch im Jenseits. Der gestorbene Gödel bemerkt, dass etwas nicht in Ordnung ist, als er sich zum zweiten Mal in derselben Situation wiederfindet – in der Szene der ersten Begegnung mit seiner Frau. „Was passiert jetzt mit mir?“⁸¹¹ möchte er gerne wissen. „Nichts. Das hier ist schon die Strafe“,⁸¹² antwortet sein in der Szene auftretendes Alter Ego, woraus es sich konkludieren lässt, dass Gott – dessen Existenz Gödel einst bewiesen hat – nicht gut ist. „Die Rückschau auf ein Leben, das

⁸⁰⁷ Jean-Paul Sartre: *Geschlossene Gesellschaft. Stück in einem Akt*, übers. von Traugott König. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd.3, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 59.

⁸⁰⁸ Daniel Kehlmann: *Die Hölle sind nicht die anderen*. In: „Der Spiegel“, Nr. 31/2006, S. 128–129, hier S. 129.

⁸⁰⁹ Daniel Kehlmann: *Heilig Abend*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 145–194, hier S. 169.

⁸¹⁰ Ebd.

⁸¹¹ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 20.

⁸¹² Ebd.

immer dieses Leben bleiben wird, nie ein anderes, immer nur das eine, und alles, was du versäumt hast, bleibt versäumt in Ewigkeit und wird wieder versäumt, und was du getan hast, tust du von neuem. Jedem seine eigene Hölle. Das ist deine“⁸¹³, so lautet die Erklärung zu dem seltsamen Lebensfilm, der sich nicht direkt vor, sondern erst nach Gödels Tod spielt, genauso wie Jean-Paul Sartre es mit seiner existenzialistischen Lebenseinstellung meint, die auf der Überzeugung von dem – wie sich zeigt – verpflichtenden Freisein-in-der-Wahl und der unausweichlichen Diesseitigkeit des menschlichen Daseins beruht. Unter Verwendung von Analepse – beachtenswert aus dem Jenseits – wird das Gespräch zwischen Gödel und Adele, in dem Gödels Philosophie der Zeit sichtbar wird, zur Darstellung gebracht:

Gödel:	Du weiß, dass wir heiraten werden, weil wir schon verheiratet waren.
Adele Gödel <i>spöttisch</i> :	In einem anderen Leben?
Gödel:	In diesem Leben. Es gibt kein anderes.
Adele Gödel:	Wann waren wir...?
Gödel:	In der Zukunft.
Adele Gödel:	Bist du wahnsinnig?
Gödel:	Vielleicht, aber nicht jetzt. Zeit ist wie ein Zugfahrplan. Die Ereignisse sind die Stationen, an denen er hält. Aber egal, wo du bist, die anderen Stationen gibt es noch. Sie verschwinden nicht. Und der Zug fährt im Kreis. Jeder Moment ist für immer.
Adele Gödel:	Dieser bestimmt. ⁸¹⁴

Die Szene erinnert an Kehlmanns Novelle *Der fernste Ort*, deren sterbende Hauptfigur ihr vergangenes Leben durchwandert und sich mehr oder weniger in den einst erlebten Situationen wiederfindet. Eine ähnliche Auffassung der Zeit wie Gödel vertritt auch der (fiktive) Schriftsteller Benjamin Rubin in Kehlmanns Theaterstück *Der Mentor*, als er sich mit der Ehefrau seines Schützlings unterhält:

Gina Wegner:	Und dann könnte ich Sie damals getroffen haben, damals, vor meiner Geburt.
Rubin:	Lange bevor Sie verheiratet waren. ⁸¹⁵

Dass die vergangenen Ereignisse gar nicht wirklich (Präexistenz) und darin den ungeschehenen oder eventuell zukünftigen (Postexistenz) ähnlich sind, ist Arthur Beerholm überzeugt, wenn er in seinen Memoiren schreibt: „Die Farben sind wohl eine optische Täuschung meiner Erinnerung, oder auch eine Traumrückschau auf vergangene und kaum wirkliche Zustände vor dieser, vor jeder Existenz [...] nichts in der Welt ist erschreckender als reines, todloses Leben.“⁸¹⁶ Die ganzheitliche Auffassung der Existenz kann man bei Daniel Kehlmann auf ein Hier-und-jetzt zurückführen, das selbst an dem Ort und zu dem Zeitpunkt, in dem sich das Ich gerade befindet, potenziell unzählige andere Existenzformen zulässt und daher zu einer

⁸¹³ Ebd.

⁸¹⁴ Ebd., S. 26–27.

⁸¹⁵ Daniel Kehlmann: *Der Mentor*, a.a.O., S. 87–144, hier S. 134.

⁸¹⁶ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 8 und 10.

traumatischen Erfahrung wird, die dem innerlich zerrissenen Ich umgebende Welt als in jeder Hinsicht unzureichend empfinden lässt. Kehlmanns Figuren werden nicht nur dadurch gestört, dass die von ihnen erwünschten Zustände in ihrem Leben nicht vorkommen, sondern vielmehr dadurch, dass sie imstande sind, sich auch auf das Ungeschehene zu erinnern. Auf diese Vorstellung wird die Erinnerung als eine Form des Nicht-Daseins in Kehlmanns *F* gegründet.

In *Geistern in Princeton* kommentiert Gödel mit logischen Sätzen seine Unsicherheit denjenigen Menschen gegenüber, die ihn womöglich vergiften wollen, darunter seiner Frau Adele, die, wie er glaubt, vielleicht gegen eine Doppelgängerin eingetauscht werden könnte, und versucht sich selbst zu überzeugen, dass er ihrerseits außer Lebensgefahr ist. Nun kann der Logiker nicht entscheiden, ob er sich irrt oder nicht, weil er nie ein Beobachter seines Selbst werden kann – nicht einmal nach dem Tod. Wie in *Dem fernsten Ort* wird die innere Widersprüchlichkeit der Figur zum zentralen Motiv des Textes. Als Logiker und Autor der Unvollständigkeitssätze bemerkt die Hauptfigur des Stücks: „Kein System kann wissen, ob es konsistent ist. Kein System lässt sich abschließen. Es bleibt immer ein Rätsel übrig“, ⁸¹⁷ doch ihre Genialität lässt sie weiterhin fragen, wie sie die Unrichtigkeit ihrer Visionen selbst beweisen könnte:

- Gödel: Angenommen, es ist, wie Adele sagt. Angenommen, alles ist Phantasie. Und niemand verfolgt mich. Und die Schatten, die ich sehe ... Dort in der Ecke zum Beispiel. Oder der dunkle da drüben. Oder die zwei vor dem Fenster. Alles Einbildung. Wie könnte ich das herausfinden?
- Neumann: Das könnten Sie nicht.
- Gödel: Ich versuche ja, es mit Vernunft aufzulösen. Ich zähle Fugen im Asphalt oder Straßenlaternen oder die Fliegen im Zimmer, ich untersuche das Muster der Tapeten, und alles ergibt Sinn. Und dass ich darüber nachdenke, ergibt ebenfalls Sinn. Und dass ich darüber nachdenke, was es bedeutet, darüber nachzudenken, ergibt wiederum Sinn. Und wenn ich dann noch darüber nachdenke, warum es Sinn ergibt, dass ich darüber nachdenke –
- Neumann: Herrgott, hören Sie auf!⁸¹⁸

In seinem literarischen Werk befasst sich Daniel Kehlmann mit dem Phänomen der Genialität genauso intensiv wie in seinen poetologischen Texten. In der Frankfurter Vorlesung *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten* stellt er klar, dass es ihm dabei nicht nur um die Begabung, sondern auch um die Geister geht, denn es darf nicht vergessen werden, dass «genius» wörtlich «Geist» bedeutet. Wie man es mehrmals in Shakespeares Dramen beobachten kann, öffnet sich unter dieser Betrachtungsweise in einem literarischen, von einem Genie handelnden Text eine neue Dimension für die Darstellung der Geister bzw. des Todes:

⁸¹⁷ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 36.

⁸¹⁸ Ebd., S. 79.

In den Verhandlungen zwischen Prospero und seinem dienstbaren Geist Ariel, wie auch in jenen zwischen Oberon und Puck, verständigt sich ein Magier mit seinem Genius in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, verständigt sich also mit einer Begabung, so groß, so lebendig und stark, dass sie ihm wie ein eigenständiges Wesen gegenübertritt – abgelöst und in manchen Augenblicken sogar feindselig.⁸¹⁹

Feindselig für Gödel werden selbst seine großen wissenschaftlichen Theorien, wie man in Kehlmanns Stück sehen kann. Durch das Nachzählen von Fugen, Fliegen und Straßenlaternen, welches dem Leser aus *Mahlers Zeit* bekannt ist und an die Beobachtung, wie sich Spinnen zu einem belebten Tapetenmuster zusammen setzen, in *Töten* und *Beerholms Vorstellung* erinnert,⁸²⁰ versucht Gödel sein Wissen über die Welt und das Leben zu systematisieren. Sein Glaube daran, dass das große Rätsel der Existenz in einem Tapetenmuster eingeschrieben ist, macht ihn außerdem zum literarischen Verwandten des Schriftstellers Hugh Vereker aus Henry James' Erzählung *The Figure in the Carpet*⁸²¹ sowie des Professors Timofej Pnin aus dem gleichnamigen Roman Nabokovs.⁸²² Dies mag ein Zitat belegen:

Noch qualvoller war seine Fehde mit der Tapete. Er hatte immer gesehen, daß in der Senkrechten eine Kombination von drei verschiedenen Sträußen purpurroter Blumen und sieben unterschiedlichen Eichenblättern mit beruhigender Regelmäßigkeit wiederkehrte; nun aber plagte ihn die Tatsache, daß er nicht herauszufinden vermochte, welches System von Einschluß und Beschränkung im waagerechten Muster herrschte. Daß auch hier eine Wiederholung stattfand, erwies sich dadurch, daß er die ganze Wand entlang, vom Bett zum Schrank und vom Ofen zur Tür, diese oder jene Einzelheit der Musterreihe wiederfand; wenn er aber versuchte, von einem beliebig gewählten Satz von drei Blüten und sieben Blättern nach links oder rechts zu wandern, verlor er sich sofort in einem Wirrwarr von Rhododendron- und Eichenblättern. Es war einleuchtend: wenn der böse Zeichner – der Zerstörer des Gemüts, der Freund des Fiebers – den Schlüssel zu seinem Muster mit solch tückischer Sorgfalt verbarg, mußte dieser Schlüssel kostbar sein wie das Leben, und falls er gefunden wurde, ihm, Timofej Pnin, wieder zu seiner gewohnten Gesundheit, seiner gewohnten Welt verhelfen können. Dieser scharfsinnige, allzu scharfsinnige Schluß zwang ihn, in seinem Ringen fortzufahren.⁸²³

Zum anderen kann die zitierte Stelle darauf hinweisen, dass die Untersuchung von Tapetenmustern auf das Motiv der Spiegelung in Daniel Kehlmanns Werk referiert, die in *Geistern in Princeton* wie in *Mahlers Zeit* und *Der Vermessung der Welt* einen engen Zusammenhang von Wissenschaft und Metaphysik voraussetzt, der einen Weg zum ganzheitlichen – und nicht mehr unvollständigen – Weltbild weist. So werden die unvollständigen Regeln der Logik zu Richtlinien für die Gestaltung des literarischen Textes. Um diese These plausibel zu machen, sei es hier erlaubt, Daniel Kehlmanns Überlegungen zu der Erzählung *Der Tag ohne Abend* von Leo Perutz ins Blickfeld zu rücken – einer Geschichte des Wissenschaftlers Georges Durval, dessen letzte und wichtigste Arbeit verloren geht, weil

⁸¹⁹ Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellow's Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98, hier S. 84.

⁸²⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Töten*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 25–38, hier S. 26 und Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 21.

⁸²¹ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 11.

⁸²² Vgl.: Ebd., S. 37–38.

⁸²³ Vladimir Nabokov: *Professor Pnin. Roman*, übers. von Curt Meyer-Clason, Reinbek bei Hamburg 1960, S. 24–25.

er eine Schlüsselformel auf der Rückseite einer Wäscherechnung, der Marmorplatte eines Kaffeehaustisches und auf einem kleinen Blatt aus dem Notizblock niederschreibt, welches der Wind verweht:

So endet Perutz' Geschichte, und die Melancholie, mit denen man diese Zeilen liest, ist eine komplizierte: Zum einen gilt sie dem begabten Mann, der eine große Arbeit nicht fertigstellen konnte. Zum anderen aber gilt sie dem Umstand, dass die verschwundenen Zettel den Aufschluss hätten geben können, ob wir Menschen ein Schicksal haben. Die Beziehung zwischen Durvals letzter Arbeit und der Schicksalsfrage ist, um einen Mathematiker Ausdruck zu verwenden, kontraintuitiv. Wenn die verlorene Formel genial ist, was wir aber nicht wissen können – denn würden wir sie kennen, wäre sie ja keine verlorene Formel –, so trifft es eben *nicht* zu, dass das Schicksal nur Menschen abberuft, die nichts mehr zu geben haben, so gibt es keinen tiefen Sinn in unserer Lebenskurve. Wenn die Formel aber zweitrangig ist, mittelmäßig und unwichtig, so gäbe uns das Grund, Vertrauen zu fassen in die grundsätzliche Gerechtigkeit der Dinge. Doch sie ist verschwunden und nicht wieder auffindbar, und dieser Umstand ist auf den ersten Blick traurig für die Mathematik, auf den zweiten aber eine Metapher für die formale Unentscheidbarkeit des Schicksalsproblems. Wer tot ist, ist nun einmal tot, und wir wissen nicht, was er noch hätte leisten können. Es gibt keine zweite Chance auf Erden. Die Dinge sind, wie sie sind, und wie sie wären, wenn sie anders wären, werden wir nie wissen.⁸²⁴

Wenn man die oben zitierte Stelle aus Kehlmanns Poetikvorlesung *Unvollständigkeit* liest, denkt man an den Ausgang von *Mahlers Zeit*, der dem von *Dem Tag ohne Abend* deutlich ähnelt. „Dem Wahnsinnigen hilft keine Logik. Und wäre er der schärfste Denker“,⁸²⁵ lässt Kehlmann Wang als eine der Figuren in *Geistern in Princeton* konstatieren, was sehr nach seinen eigenen Erkenntnissen klingt.⁸²⁶ Dazu könne man – wie der Autor in seinen Betrachtungen zur literarischen Tätigkeit des nicht-fiktiven Schriftstellers und Mathematikers Leo Perutz erläutert – auch an Gift sterben, das man nicht getrunken habe, und man könne exakt das tun, was man am wenigsten tun wolle, wenn nur die Umstände es erzwingen würden.⁸²⁷ Von der Wirkungskraft der Prophezeiungen in der Literatur fasziniert – als markante Beispiele nennt er Shakespeares *Macbeth*, Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* sowie Perutzs Romane *Nachts unter der steinernen Brücke* und *Der Marques de Bolibar*⁸²⁸ – führt Kehlmann in seiner Vorlesung, die er übrigens nach den gödelschen Unvollständigkeitssätzen betitelt, aus:

Weil die Hexen voraussagen, dass er König sein wird, erfasst Macbeth die Begierde, König zu sein, und er mordet und wird König, wie die Hexen es vorausgesagt haben. Weil der Vater von Simplicius' Freund Hertzbruder einem jähzornigen Offizier ankündigt, dass er als gemeiner Mörder aufgeknüpft werden wird, tötet ihn dieser und wird als gemeiner Mörder aufgeknüpft. In beiden Fällen ist die Prognose Teil der Kausalkette, deren Ergebnis sie nennt – in beiden Fällen kommt dieses nur zustande, weil der Wahrsager es angekündigt hat. Zwischen Zarubas Mittagessen und der Schlacht am Weißen Berg besteht dagegen keinerlei erkennbare Verbindung; eine Voraussage, die sich nicht selbst erfüllt, ist also reiner Aberglauben, denn die Zukunft ist offen, und alles kann geschehen. Oder?⁸²⁹

⁸²⁴ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 154–155.

⁸²⁵ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 15.

⁸²⁶ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 143.

⁸²⁷ Vgl.: Ebd., S. 138.

⁸²⁸ Vgl.: Ebd., S. 133–160.

⁸²⁹ Ebd., S. 134–135.

Der Autor ist es sich hier selbst nicht sicher, wie die Prophezeiungen funktionieren, sein Augenmerk richtet er aber auf die Themen des Fatums und des freien Willens. Bei den zwei gödelschen Unvollständigkeitssätzen handelt es sich erstens um die These, dass es in formalen Systemen der Logik oder Mathematik Aussagen bzw. Formel gebe, die weder beweisbar noch widerlegbar sind, und zweitens darum, dass die Widerspruchsfreiheit eines formalen Systems nicht innerhalb dieses Systems bewiesen werden könne, was mit den Fragen der Prophezeiungen, der Verrücktheit eines Logikers sowie des Lebens nach dem Tod und der Existenz Gottes einhergeht. Man kann über sie nicht eindeutig entscheiden, aber ihren Hintergründen und Zusammenhängen kann man in der Literatur nachgehen. In Kehlmanns Stück wird Gödels Axiom vom Mathematiker John Neumann, dem Berater der amerikanischen Regierung, der jüdischer Herkunft ist und Gödel selbst für den größten Logiker seiner Zeit hält, mit einer verblüffenden historischen Genauigkeit wiedergegeben, welche die Bedeutung der Erkenntnis für die Welt der Wissenschaft und das Stück selbst akzentuiert:

Neumann: Am sechsten September neunzehnhundertneunddreißig auf der Tagung für Erkenntnislehre in Königsberg haben Sie die Behauptung aufgestellt, dass es Sätze gäbe, die zwar richtig, aber im formalen System der Mathematik unentscheidbar seien. Dass es also Sätze gibt, die wahr sind, aber nicht beweisbar. Und dass sich dies beweisen lässt. Es gab keine Gegenfrage. Niemand hat Sie verstanden.
 Gödel: Leider nicht.
 Neumann: Außer mir natürlich.⁸³⁰

Gleichzeitig werden die existenziellen Fragen in Kehlmanns Werk mit dem Alltag seiner Protagonisten zusammengestellt, was sich in *Geistern in Princeton* im folgenden Dialog des Ehepaars Gödel beobachten lässt:

Adele Gödel: Schau, ich koste.
 Gödel: Was beweist das?

Dennoch hat es ihm ein wenig Zutrauen gegeben. Er nimmt einen Biss und kaut.

Adele Gödel: Siehst du, Kurtsy.
 Gödel: Scheußlich.
 Adele Gödel: Wenn man ein Mensch ist, muss man essen!
 Gödel: Wer will schon Mensch sein.
 Adele Gödel: Wer nicht isst, stirbt.
 Gödel: Wer isst, auch.⁸³¹

Gödel gesteht, wenn Adele nicht mehr da wäre, würde er sterben,⁸³² was sich später als wahr erweist. Sie kostet sein Essen vor, holt ihn vom Institut ab und sorgt dafür, dass Einstein und

⁸³⁰ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 28. Zur entsprechenden Stelle in Kehlmanns Vorlesungen siehe: Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister*. *Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 142.

⁸³¹ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 71.

⁸³² Vgl.: Ebd., S. 61.

eine Assistentin sich um ihn kümmern. Wenn die Frau aber nach einem Unfall ins Krankenhaus muss, weigert sich der Mann zu essen, weil seine Angst vor der Vergiftung zu groß wird. Daniel Kehlmann kommentiert Gödels Verhalten in seiner Vorlesung:

Ich weiß, wenn ich trinke, sterbe ich, und wenn ich nicht trinke, kann mir das Gift nichts tun. Das Sophisma ist überzeugend, aber zugleich überzeugt es nicht für eine einzige Sekunde. Wir sollten unserer Intuition nicht zu sehr trauen. Die Logik ist keine simple Sache. Ihre Deduktionen können zu Ergebnissen führen, die unseren Vermutungen so radikal widersprechen, dass einem schwindlig wird. Die Logik hat Fallen und Untiefen, ihre Hintertüren führen zu anderen Hintertüren, und wer sich zu tief in ihr Labyrinth verirrt, findet, wenn er Pech hat, nie mehr heraus.⁸³³

Es fällt auf, dass Kehlmann die hintergründigen Fragen der Logik mit den Bildern der Verbindungszimmer und Labyrinth illustriert, die bei der Todesdarstellung in der südamerikanischen Literatur des magischen Realismus reichlich vorkommen, worauf in der vorliegenden Arbeit im Kapitel zum Roman *F* nähergegangen wird. Zu José Arcadio Buendía liest man bei García Márquez: „Ohne Ursulas Bewachung und Betreuung ließ er sich von seiner Einbildungskraft in einen Zustand des Dauertaumels hineinreißen, von dem er sich nie wieder erholen sollte“,⁸³⁴ und dasselbe trifft auf Kurt Gödel und seine Frau Adele in Kehlmanns Stück zu. Die Grenze zwischen Logik und Verfolgungswahn zeigt sich im Fall Gödels, genauso wie in den Texten lateinamerikanischer Schriftsteller, äußerst durchlässig. Das spürt auch Neumann, der sich selber als den einzigen Menschen sieht, für den Gödels Theorie verständlich ist, und der seinen Kollegen in aller Eile, da er sich gerade auf der Durchreise nach Paris, in die große Versammlung der Quantenphysiker befindet, fragt: „Haben Sie sich damit beschäftigt? – Die Natur der Materie: Je genauer wir hinsehen, desto verschwommener wird sie. Wir sind auf einer tollen Geisterbahnfahrt, und wer kann ahnen, wo sie noch hinführen wird.“⁸³⁵ Mahler und Gauß, von denen der zweite übrigens, ähnlich wie Gödel, auch nicht gerne reiste, könnten seine wissenschaftliche Meinung teilen. Neumann rät Gödel als einem Juden, Wien zu verlassen. Gödel macht sich nichts davon und greift zu logischen Argumenten, um ihn zu überzeugen, dass er kein Jude ist. Der Begründer des Wiener Kreises, Professor Moritz Schlick von der Universität Wien, der selbst für einen Juden gehalten wird, obwohl er auch keiner ist, ist mit Gödels Widerstand dem Rat gegenüber enttäuscht: „Von mir aus können Sie der beste Mathematiker seit Gauß sein, so wird das nichts.“⁸³⁶ Paradoxerweise wächst Gödels Verfolgungswahn nach der Machtergreifung der Faschisten in Österreich, wenn er immer

⁸³³ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 136.

⁸³⁴ Gabriel García Márquez: *Hundert Jahre Einsamkeit. Roman*, übers. von Curt Meyer-Clason, Köln 1982, S. 95.

⁸³⁵ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 29.

⁸³⁶ Ebd., S. 32.

häufiger als Jude bezeichnet wird: „Sie werden mich bekommen, Adsel, früher oder später, ich darf keinem vertrauen, auch nicht dir. Besonders nicht dir. Sie sind überall, und ich bin allein“,⁸³⁷ sagt er dann zu Adele und fragt sie, ob sie die Geisterstimmen wie die Nazis mit einem Schirm vertreiben könne,⁸³⁸ was das Märchenhafte, ja beinahe Kindliche an seiner Denkweise offenbart und schon wieder die dramatische Ironie des Stücks steigert. In dem Sinne scheint Gödel genauso hilflos zu sein wie Max Loewe in dem neuesten Theaterstück Kehlmanns *Die Reise der Verlorenen*, welches im Jahr 2018 im Theater in der Josefstadt in Wien uraufgeführt wurde und sehr deutlich auf die aktuelle europäische Flüchtlingskrise anspielt. Der Inhalt des auf dem 1974 erschienenen Buch *The Voyage of the Damned* von Gordon Thomas und Max Morgan-Witt basierenden Dramas betrifft die historische Reise des deutschen Schiffs St. Louis, welches im Mai 1939 aus dem Hafen in Hamburg nach Kuba auslief. An Bord der St. Louis waren 937 Juden, die vor dem Antisemitismus, den Nazis und dem sicheren Tod fliehen wollten, und denen es sowohl von der kubanischen, als auch der US-amerikanischen Regierung nicht erlaubt wurde, von Bord zu gehen. Loewe darf als einziger Passagier das Schiff in Kuba verlassen, da er einen Selbstmordversuch unternimmt und ins Krankenhaus gebracht werden muss. Seine Frau will aber nicht glauben, dass er Glück hat: „Glück? Mein armer Max, was soll er denn tun ohne mich! Sie kennen ihn nicht, Sie wissen nicht, wie hilflos er ist!“⁸³⁹

In Hinblick auf das im Text zum Ausdruck kommende Interesse des Autors für Konstruktivismus und – man möchte auch sagen, ohne dass es belegbar ist – Systemtheorie, lassen sich die Äußerungen des zentralen Protagonisten der *Geister in Princeton* in einen Zusammenhang mit der Erzählweise des Textes bringen. Daniel Kehlmann hat seine Leser schon daran gewöhnt, dass die Figuren seiner Erzählungen und Romane poetologische Ansichten ihres Erfinders aussprechen. „Der Erzähler erzählt etwas, beschreibt, wie es gewesen ist, aber anhand bestimmter Details kann man vermuten, dass das eigentlich ganz anders gewesen sein könnte. Die Wahrheit kann man aber nicht herausfinden, weil man in der Perspektive des Erzählers gefangen ist,“⁸⁴⁰ verrät Kehlmann in einem Gespräch mit Olga Olivia Kasaty – was den Lesern Beerholm, der „seinen Bericht einer illusionistischen Show, einer

⁸³⁷ Ebd., S. 39.

⁸³⁸ Vgl.: Ebd.

⁸³⁹ Daniel Kehlmann: *Die Reise der Verlorenen*, a.a.O., S. 195–285, hier S. 250.

⁸⁴⁰ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Olga Olivia Kasaty. In: Dies.: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*, München 2007, S. 169–195, hier S. 170.

Bühnenvorstellung ähnlich machen möchte“⁸⁴¹ ins Gedächtnis ruft. Der Schriftsteller offenbart dabei, dass der große Erzählmeister Vladimir Nabokov diese Form vom literarischen Experiment selbst immer wieder verwende, und gibt dem Leser einen interpretatorischen Hinweis – „Wenn man in Bezug auf die Form nur flüchtig liest, scheint bei mir zwar eine klare und genau kontrollierte Geschichte zu sein, aber wenn man genau hinschaut, ist da etwas sehr Unsicheres oder sogar Unheimliches in der scheinbar fest gefügten Wirklichkeit. Genau wie man das manchmal im Traum erlebt“⁸⁴² – den man nicht nur für *Beerholms Vorstellung*, sondern auch für *Geister in Princeton* verwenden kann. Für David Mahler ist die Wirklichkeit „ein ziemlich unsicherer Ort“⁸⁴³ in gleicher Weise wie der Text für den verschwindenden Autor. So wird es klar, dass Daniel Kehlmanns Prosa die Wissenschaft inhaltlich nicht bloß zum Thema hat, sondern vielmehr formal nach deren Thesen gestaltet wird. Kehlmanns Erzählungen, Romanen und Theaterstücken liegen nachweislich oft formale Voraussetzungen vor.⁸⁴⁴ Mit Recht beobachtet Tomasz Małysek, dass Kehlmanns Stück *Geister in Princeton* inhaltlich und formal an die «gebrochene» Logik Kurt Gödels erinnere, die als eine wissenschaftliche Erscheinungsform von Kehlmanns gebrochenem Realismus in der Literatur gelten könne.⁸⁴⁵ Daniel Kehlmann ist nicht der erste Autor, der diesen Weg geht. Ein Schriftsteller, bei dem er das wahrscheinlich gelernt hat, ist Leo Perutz:

Kein System, so lernen wir von Gödel, kann wissen, ob es konsistent ist; immer sind Widersprüche möglich, nie kann man sich in seinem Verstehen sicher fühlen. Dem entspricht Perutz’ Prinzip, seine Geschichten einerseits perfekt zu konstruieren und dann doch wieder eine Wendung einzufügen, die nicht ins System passt; «eine überlogische Kausalität», nennt es Alfred Polgar, «deren Kette letztes Stück durch Gottes Finger läuft».⁸⁴⁶

Mit dem Hinweis auf Gott und Glauben macht Kehlmann auf einen weiteren Wissenschaftler aufmerksam, der in seiner Gottessuche verrückt geworden ist. In seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung *Dialog der Meisterwerke* im Städel-Museum, die später unter dem Titel *Der Apfel, den es nicht gibt. Unordentliche Gedanken über Bilder und Wirklichkeit* veröffentlicht wurde, spricht der junge Schriftsteller von Georg Cantor – dem Erfinder der Mengenlehre und Entwickler der Definition von Unendlichkeit, der bewiesen hat, dass die Mengen der natürlichen Zahlen und der Quadratzahlen gleich groß – weil unendlich – seien, genauso wie

⁸⁴¹ Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 141.

⁸⁴² Daniel Kehlmann im Gespräch mit Olga Olivia Kasaty. In: Ders.: *Entgrenzungen*, S. 169–195, hier S. 170.

⁸⁴³ Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit. Roman*, S. 98.

⁸⁴⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Boltzmanns Gehirn*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 9–17, hier S. 11 und *Geister in der Kälte*, a.a.O., S. 29–40, hier S. 29–30 und 36–37.

⁸⁴⁵ Vgl.: Tomasz Małysek: *Die verschwundene Grenze zwischen Leben und Tod im Spiegel der heutigen Literatur*, S. 132–133.

⁸⁴⁶ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 147.

die Mengen aller Punkte auf einer Linie und auf einer Fläche, die man durch diese Linie lege oder auf einem Würfel, den man über diese Fläche aufbaue:

Das wurde von Cantor, der ein tiefreligiöser Mensch war und gemeint hatte, dass man durch die Untersuchung der mathematischen Unendlichkeit Gott und dem Rätsel der Schöpfung näherkommen könne, durchdacht und bewiesen, und danach, es klingt wie ein Scherz, aber es ist keiner, zog er sich mit zerrüttetem Geist zurück und starb kurz vor Ende des Ersten Weltkriegs in einem Sanatorium für Verwirrte.⁸⁴⁷

Interessant erscheint, dass Gödel als historische Persönlichkeit sich mit Cantors Kontinuumshypothese in einer Abhandlung auseinandergesetzt hat und dabei festgestellt, dass die Kontinuumshypothese im Rahmen der Standardaxiome der Mengenlehre sich weder beweisen noch widerlegen lässt, was sie zu einem der ersten Beispiele für seinen ersten Unvollständigkeitssatz macht. Da Kehlmanns Erzähler immer wieder daran interessiert sind, was «ganz anders gewesen sein könnte» und der Autor diese Möglichkeit literarisch an zahlreichen Geschwister-Beispielen illustriert, wundert es nicht, wenn Kehlmann in der Vorlesung *Unvollständigkeit* auch die Schicksale Gödels und Perutz‘ zu einer Doppelgeschichte aufbaut, die ähnlich wie diese von Julian und Paul in *Dem fernsten Ort*, Alexander von Humboldt und seinem Bruder Wilhelm oder auch Carl Friedrich Gauß in *Der Vermessung der Welt*, Ralf Tanner und seinem Imitator in *Ruhm* sowie Erik und Iwan in *F* funktioniert:

Der künftige Schriftsteller Leo Perutz wird 1882 in Prag geboren, der künftige Logiker Kurt Gödel vierundzwanzig Jahre später in Brünn. Beide studieren in Wien Mathematik, Perutz mit so gutem Erfolg, dass er eine Anstellung als Versicherungsmathematiker und die bis heute verwendete «Perutzsche Ausgleichsformel» findet, Gödel mit dem ganz und gar außergewöhnlichen Erfolg, dass er schon als Student Mitglied des Wiener Kreises um die Philosophen Carnap, Neurath und Schlick wird. [...] Gödel und Perutz könnten einander ohne weiteres begegnet sein. In einem Roman von Leo Perutz wären sie das allerdings nicht, dort hätten sie bloß Dutzende Male dieselben Cafés besucht, hätten an Nebentischen über die gleichen Dinge gesprochen, hätten dieselben Freunde gehabt und doch nie voneinander gehört, es wäre also gar keine «Doppelgängerscheu» nötig gewesen.⁸⁴⁸

Wie dem obigen Zitat zu entnehmen ist, können Schriftsteller und Mathematiker, Philosophen und Logiker viel gemeinsam haben. Manchmal treten sie sogar in derselben schreibenden Person auf, die wie Leo Perutz nicht nur die Ausgleichsformel erfindet, sondern auch sich in ihren literarischen Texten den Fragen des Zufalls, der Statistik und der Wahrscheinlichkeitsrechnung zuwendet. Die letztgenannten sind bei Daniel Kehlmann selbst öfters ein Thema, mit dem sich seine als Versicherungsangestellte tätigen Figuren – wie z. B. Julian, Markus Mehring oder Mollwitz – befassen. So zeigt sich, dass Kehlmann nicht umsonst

⁸⁴⁷ Daniel Kehlmann: *Der Apfel, den es nicht gibt. Unordentliche Gedanken über Bilder und Wirklichkeit*. In: „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur“, Jg. 68/2016, 1. Heft, S. 64–75, hier S. 75. Online-Fassung der Rede: Daniel Kehlmann: *Eröffnungsrede zur Ausstellung „Dialog der Meisterwerke“* auf dem YouTube-Kanal des Städel-Museums, <https://www.youtube.com/watch?v=i5DqUajASR4>, Zeitabschnitt 33:23–33:44 (13.07.2016).

⁸⁴⁸ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 140 und 143.

für seine Protagonisten Schriftsteller oder Naturwissenschaftler wählt, kaum zu schweigen von Illusionisten oder Theologen, denn in seinem vielseitigen Werk findet sich immer Platz für Kunst, Magie, Wissenschaft und Religion (oder breit verstandene Metaphysik). Birgit Lermen stellt in ihrer *Einführung in das Werk von Daniel Kehlmann*, die interessanterweise in einem Sammelband mit Beiträgen eines medizinischen Symposiums veröffentlicht wurde, fest:

Gerade spielerisch bewegt Kehlmann sich in naturwissenschaftlichen und philosophischen Wissensgebieten. Seine Themen sind die Abenteuer der Wissenschaft, die Gefahren unerwarteter Entdeckungen, die Beziehungen zwischen Kunst, Philosophie, Physik und Mathematik und [...] die Möglichkeiten und Grenzen der Kommunikationstechnologie.⁸⁴⁹

Als unerschrockener Wissenschaftler zeigt sich Gödel als die einzige Figur in Kehlmanns Werk, die seit Kindesbeinen an nicht nur mit dem Tod passiv konfrontiert, sondern auch aktiv vertraut gemacht wird – und zwar durch die Kommunikation mit den Geistern. Aus dem Gespräch des jungen Gödel mit Adele erfährt der Zuschauer bzw. Zuhörer, dass die Geister Gödel einen Tod durch Ermordung vorausgesagt haben:

Gödel: [...] Sie wollen mich umbringen.
Adele Gödel: Wer?
Gödel: Unsterbliche Wesen. Schon gestorbene Wesen. Ein paar lebendige sind wohl auch dabei.
Adele Gödel: Du bist doch Wissenschaftler! Wie kannst du so etwas sagen? Musst du mir nicht erklären, dass das alles Aberglauben ist und dass ich mich nicht fürchten soll?
Gödel: Aber du sollst dich fürchten. Sich zu fürchten ist nie falsch.⁸⁵⁰

Die Angst empfindet Gödel als Signal, welches einer großen Entdeckung vorangeht. Als Kind glaubt er, Einstein schein keine Angst zu haben – als Erwachsener, dass Einstein seine Angst nur besser verstecke.⁸⁵¹ Man muss lernen, mit der Angst umzugehen. Ihre Versprachlichung und Verarbeitung – sei es durch logische Sätze, sein es in der Literatur – scheinen der beste Weg dazu. Wer der Angst nachgibt, wird auf Abwege gebracht. Gödels Studienkollege Hans Nelböck zum Beispiel glaubt auch, von Geistern gewarnt zu werden. Außerdem ist er noch davon überzeugt, dass sein Doktorvater Moritz Schlick ihn verfolgt. Während er davon erzählt, bleibt unklar, wessen Stimmen er eigentlich meint, es wird aber deutlich, dass er mit den Geistern eine ähnliche Erfahrung wie Gödel macht und vom Verfolgungswahn deutlich ergriffen ist:

Nelböck: Ich höre sie. Abends. Immer.
Schlick: Wen hören Sie?

⁸⁴⁹ Birgit Lermen: *Einführung in das Werk von Daniel Kehlmann*. In: Volker Schumpelick, Bernhard Vogel (Hrsg.): *Innovationen in Medizin und Gesundheitswesen*, Freiburg im Breisgau 2010, S. 523–532.

⁸⁵⁰ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 27.

⁸⁵¹ Vgl.: Ebd., S. 30.

- Nelböck: Als ob eine Tür sich öffnet, dann kommen die Stimmen. Er will dich töten, sagen sie, er will, dass du arbeitslos bist, er will auch deine Freundin.
- Schlick: Haben Sie eine Freundin?
- Nelböck: Nein, und das ist Ihre Schuld, Professor! Sie wollen mich einlullen, aber das gelingt nicht. Ich höre nicht nur Stimmen, ich sehe auch. Im Zwielficht oder im Spiegel. Ihre Gesichter. *Er zeigt auf Gödel.* Fragen Sie ihn, wie das ist.
- Gödel: Wieso mich?
- Nelböck: Kommt noch, kommt noch. Bald siehst du sie auch. *Zu Schlick:* Ich bin nicht fertig mit Ihnen.⁸⁵²

Das Stück *Geister in Princeton* ist, wohlgermerkt, der erste Text Kehlmanns, der mit dem Universitätsbetrieb nicht mehr im satirischen Ton umgeht. Im Gegenteil – der Tätigkeit des Wiener Kreises widmet der Autor viel Aufmerksamkeit und arbeitet dabei mit weiteren historischen Details und Persönlichkeiten: Nachdem Nelböck zweimal wegen der Morddrohungen an Schlick in eine psychiatrische Anstalt eingeliefert, und dann als ungefährlich wieder entlassen worden ist, was im Stück übrigens verschwiegen wird, schießt er seinen Doktorvater nieder. Wie im Text angedeutet, begeht Nelböck die Mordtat womöglich auch wegen des Streits um eine Frau – gemeint ist seine Kommilitonin Sylvia Borowicka. Danach wird er aber, verstanden als Enthusiast des Nationalsozialismus, aus der Haft entlassen, was im Text ebenfalls eine Erwähnung findet.⁸⁵³ Die Frage der Moral hebt der Schriftsteller allzu deutlich in seiner Vorlesung *Illyrien*, am Beispiel des Werks Ingeborg Bachmanns hervor,⁸⁵⁴ und in seinem eigenen Theaterstück kommt er auf sie in einer anderen Szene wieder zu sprechen, aus einer ganz anderen Perspektive: In einer Sitzung des Wiener Kreises, die sich mit Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* beschäftigt, äußert sich Otto Neurath gegen jegliche Moral und Metaphysik: „Nichts ist gewiss, nichts sicher! Aber man kann das aushalten. Es gibt keine Gespenster. Es gibt keinen Gott, es gibt keine Seele. Umso besser. Man kann trotzdem fröhlich sein.“⁸⁵⁵ Im weiteren Verlauf des Stücks wird es nur kurz angedeutet, dass Ludwig Wittgenstein, der selber glaubte, dass Moral sich nicht sprachlich, sondern nur im praktischen Verhalten verwirkliche, den Kontakt zu Hans Hahn abgebrochen hat, als er in dessen Bibliothek ein esoterisches Buch gesehen habe.⁸⁵⁶ In *Der Reise der Verlorenen* stellt Otto Schiendick fest: „Nur ist es eben nicht egal. Es ist nie egal, auf welcher Seite einer steht“⁸⁵⁷ und in *Heilig Abend* erläutert Judith: „Besser Unrecht erleiden als Unrecht tun“⁸⁵⁸.

⁸⁵² Ebd., S. 33.

⁸⁵³ Vgl.: Ebd., S. 53.

⁸⁵⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Illyrien*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 9–41, hier S. 10–18.

⁸⁵⁵ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 35.

⁸⁵⁶ Vgl.: Ebd. S. 35 und 37.

⁸⁵⁷ Daniel Kehlmann: *Die Reise der Verlorenen*, a.a.O., S. 195–285, hier S. 200.

⁸⁵⁸ Daniel Kehlmann: *Heilig Abend*, a.a.O., S. 145–194, hier S. 186.

3.2. Geisterstimmen und das ewige Jetzt

Nach seiner Ermordung sieht Schlick nichts mehr. Er hört nur die Geisterstimmen, die sich mit den Stimmen der Lebenden auf Erden vermengen und zur seltsamen Polyfonie werden, den säuselnden Wind, der übrigens auf der Tonaufnahme des Stücks wie ein Zwitschern der Vögel klingt, was die Vögel aus *Der Vermessung der Welt* in Erinnerung bringt, in deren Höhlen Tote leben, sowie die Geräusche eines anfahrenden Zuges. Dabei führt er ein Selbstgespräch, das nur für Gödel vernehmbar, in dem aber gleich auch die Geisterstimmen hörbar sind. Bei Gödel vergewissert er sich, ob er tot sei. Dann berichtet er, zu begreifen, was dieser mit seiner Theorie gemeint hat:

Schlick: Mein Gott, hat er wirklich ... Hat er das wirklich ... Rufen Sie einen Arzt!
Waismann *schreiend*: Wir brauchen einen Arzt!
Gödel: Schon unterwegs, Herr Professor.
Schlick: Wo kommen all die Leute her? Es müssen Hunderte sein.

Schlick steht langsam auf. Gödel fasst seinen Arm und hilft ihm. Waismann bleibt in knienender Haltung, die Augen auf die Stelle gerichtet, wo Schlick eben noch lag.

Waismann: Ein Arzt! Kommt bald ein Arzt?
Schlick: Warum so dunkel? Was ist mit meinen Augen? Und all die Stimmen ... Hören Sie das?
Gödel: Ja, Herr Professor.
Schlick: Ich bin tot, nicht wahr?

Gödel zögert, auch er begreift es jetzt erst. Dann nickt er.

Schlick: Ich verstehe. *Er blickt sich um.* Der Wind. Woher dieser Wind? *Er horcht.* Allmählich verstehe ich auch, was sie sagen. *Pause.* Auf Wiedersehen, Gödel. *Zu Waismann:* Keine Sorge, Sie schaffen es, Sie entkommen nach England. Aber Sie werden dort arm sein und unglücklich, und ziemlich bald sterben Sie auch. Aber sanft und fast ohne Schmerzen. Kann er mich hören, Gödel?
Gödel: Nein, Herr Professor.
Schlick: Sanft sterben ist viel wert, weiß Gott. Aber was beschwere ich mich! Das große Gewitter beginnt bald. Glücklicherweise, wer vorher noch dran war. Wer mag schon gerne Schlange stehen! Meine Herren!
Gödel: Adieu, Herr Professor!
Schlick: Nein, Gödel.

Schlick streckt Gödel die Hand hin, aber der bekommt plötzlich Angst. Statt Schlick die Hand zu schütteln, weicht er zurück.⁸⁵⁹

In der Hörspielfassung wird die von Gödel stammende Idee einer Zeitreise mit der Bahn noch deutlicher hervorgehoben, indem die oben zitierten Gespräche unter Waismann und Gödel sowie Gödel und Schlick mit der nächsten Szene aus der Buch-Ausgabe des Stücks zu einer Szene verschmelzen, in welcher Kurt und Adele Gödel auf einer Durchreise nach Princeton auf

⁸⁵⁹ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*, a.a.O., S. 7–85, hier S. 41–42.

eine Bahnstation in der Mongolei gelangen, wo zwei russische Beamte, Kulakin und Mirkutkin auftauchen. Die Passage lautet dann wie folgt:

Schlick: Mein Gott! Hat er wirklich...? Hat er das wirklich...? Rufen Sie einen Arzt!
Waismann: Wir brauchen einen Arzt!
Gödel: Schon unterwegs, Herr Professor.
Kulakin: Nichts.
Mirkutkin: Die Bahn?
Kulakin: Kommt nicht!
Schlick: Wo kommen all die Leute her?
Waismann: Ein Arzt!
Schlick: Sie sind Hunderte!
Waismann: Kommt dann ein Arzt!
Schlick: Und warum so dunkel? Was ist mit meinen Augen?
Mirkutkin: Irgendwann kommt sie schon.
Kulakin: Dann fährt sie wieder. Und alles ist wie vorher.
Schlick: Und all die Stimmen! Hören Sie das?
Gödel: Ja, Herr Professor.
Schlick: Ich bin tot, nicht wahr?
Mirkutkin: Bahnen fahren immer.
Kulakin: Außer sie stehen.
Schlick: Ich verstehe. Der Wind! Woher dieser Wind?
Kulakin: Sie stehen ja oft.
Mirkutkin: Sehr oft.
Schlick: Allmählich verstehe ich, was sie sagen. Auf Wiedersehen, Gödel! [Mit einer veränderten Stimme:] Keine Sorge, Waismann, Sie schaffen es. Sie entkommen nach England, aber Sie werden dort arm sein und unglücklich, und ziemlich bald sterben Sie auch, aber sanft und fast ohne Schmerzen. Kann man mich hören, Gödel?
Gödel: Nein, Herr Professor.
Schlick: Sanft sterben ist viel wert, weiß Gott! Aber was beschwere ich mich. Das große Gewitter beginnt bald. Glücklicherweise, wer vorher noch dran war. Wer mag schon Schlange stehen? Meine Herren!
Gödel: Adieu, Herr Professor!
Schlick: Nein, Gödel. Auf bald!⁸⁶⁰

Schlick scheint den Glauben Wilhelm von Humboldts aus *Der Vermessung der Welt* an das Leben im Jenseits zu teilen, der die Frage seines Bruders, ob sie sich wiedersehen würden, mit den Worten „Gewiß [...]. In dieser oder der anderen Welt. Im Fleische oder im Licht“⁸⁶¹ beantwortet. Nach dem Tod erlangt er neues Wissen über die irdische Wirklichkeit und ändert sogar seine Überzeugungen, wenn es um Politik geht. Kurz vor dem Tod glaubt er noch, dass die Nazis bald wieder weg seien, danach aber, dass «das große Gewitter» schon bald komme – gemeint ist offensichtlich der Krieg, der viele Menschen das Leben kosten wird, die dann vor der Himmelstür, wie es in seinem Bericht aus dem Jenseits heißt, «Schlange stehen» müssen. Er hat auch eine Botschaft an seinen Assistenten, Friedrich Waismann, die als nur zum Teil erfüllte zu sehen ist: Waismann gelingt es zwar, nach England zu gehen, aber in Oxford stirbt

⁸⁶⁰ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton. Hörspiel*, Berlin 2013, Track 7, Zeitabschnitt 00:45–02:50. Zu der Szene mit Kulakin und Mirkutkin in der Buchausgabe, siehe.: Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 43.

⁸⁶¹ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 41.

er als historische Person erst 1959, d.h. 23 Jahre nach Schlicks Tod, also nicht allzu bald. Gödel selbst wird 1978 in Princeton tot, jedoch ihm kann – der inneren Logik des Stücks folgend – Schlick noch zu Lebzeiten als Geist begegnet sein. Ferner verdient der Umstand Aufmerksamkeit, dass Kurt Gödel als historische Persönlichkeit kein Zeuge des Attentats auf Moritz Schlick war. In Kehlmanns Stück dient seine Anwesenheit dabei einer Dramatisierung der Handlung, so wie es in *Der Vermessung der Welt* passiert, bei der es zu sagen gilt, dass Bonpland eigentlich nicht der einzige Begleiter Humboldts Reise war und Gauß keinen Suizid durch Curare begehen wollte.⁸⁶²

Plötzlich wechselt der Schauplatz der Szene in eine russische Provinz, wo Kulakin und Mirkutkin von einem langen Weg miteinander sprechen, von dem auch Benjamin Rubins Drama in Kehlmanns nächstem Stück *Der Mentor* handelt:

Kulakin: Es heißt, einer aus der Hauptstadt wird kommen.
 Mirkutkin: Ein Inspektor?
 Kulakin: Aber das wird nichts. Der bleibt irgendwo stecken. Irgendwas hält ihn auf. Der Weg ist so weit.
 Mirkutkin: Aus welcher Hauptstadt denn? Ulan Bator?
 Kulakin: Nein, der Kreishauptstadt.
 Mirkutkin: Über der Kreishauptstadt gibt es Ulan Bator. Über Ulan Bator gibt es Omsk. Über Omsk gibt es Moskau. Angeblich.
 Kulakin: Ich kenne einen, der mit einem gesprochen hat, der schon einmal dort war.
 Mirkutkin: In Moskau?
 Kulakin: In Omsk. Niemand war in Moskau. Ich wäre einmal fast nach Ulan Bator gekommen.
 Mirkutkin: Was ist passiert?
 Kulakin: Ich bin nicht hingekommen.
 Mirkutkin: Zu weit?
 Kulakin: Viel zu weit. Und immer schneit es.
 Mirkutkin: Manchmal nicht.
 Kulakin: Dann kommen Mücken.
 Mirkutkin: Jetzt sind wir wieder bei den Mücken. Wir haben gestern zwei Stunden über Mücken gesprochen.
 Kulakin: Vorgestern.
 Mirkutkin: Gestern auch.
 Kulakin *nach kurzem Überlegen*: Ja, das kann sein. Gestern auch.
 Mirkutkin: Wir verbringen zu viel Zeit miteinander.⁸⁶³

Das Gespräch wird durch Adele Gödels Auftritt unterbrochen, die in der nächsten Szene mit ihrem Mann über Russland nach Yokohama in die USA auswandern will. Die Gödels treffen da Kulakin und Mirkutkin, denen in der Hörspielfassung die zwei zusätzlichen, im Gespräch nach Schlicks Tod vorkommenden Stimmen gehören. An der Stelle des Stücks wird der Zuschauer bzw. Zuhörer oder Leser vor drei Deutungsmöglichkeiten gestellt: Entweder wird er

⁸⁶² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?* In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 9–27 und Daniel Kehlmann.: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier insbesondere S. 153–161.

⁸⁶³ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 43–44.

mit einer Verlebendigung des Jenseits konfrontiert, da Kurt und Adele Gödel als Lebende das Geisterreich betreten, oder mit einer Vergeistigung des Diesseits, welche die innere Logik des Stücks doch brechen würde, weil Adele Gödel keine Geister sehen kann und nicht einmal fähig ist, mit ihnen zu kommunizieren.⁸⁶⁴ – Die «Vergeistigung des Diesseits» und «Verlebendigung des Jenseits» sind, wohlgemerkt, zwei Erzähltechniken, die, wie Daniel Kehlmann in seiner Vorlesung *Wege nach Macondo* sagt, Gabriel García Márquez in *Hundert Jahren Einsamkeit* verwendet, genau umgekehrt als er selbst in *Geistern in Princeton*, aber auf dieselbe Weise wie in *Dem Mentor*.⁸⁶⁵ – Oder, und dies scheint eine plausible Erklärung zu sein, mit einer Szene, in der die beiden, auf einem Schauplatz spielenden Situationen zu einer heterotopischen Allegorese werden.⁸⁶⁶ So gesehen wird der lange Weg zur transzendenten Metapher des Lebens als einer langen Reise, welche viel weiter als Humboldts Expedition nach Südamerika führt. Moskau erscheint als der fernste aller Orte – das nächste Ultima Thule im Werk Daniel Kehlmanns. Die schneebedeckte Landschaft der Mongolei erinnert an den Schnee in der gleichnamigen Erzählung aus Kehlmanns Erzählensammlung *Unter der Sonne*, der Novelle *Der fernste Ort* und dem Roman *F*, in denen er ein fester Bestandteil der absterbenden Welt ist. Die Mücken hingegen, wie diese in *Der Vermessung der Welt*, fungieren als Bild einer unbegrenzter Lebendigkeit an allen wilden, verwüsteten und unerreichbaren Orten der Welt, die nur Humboldt erreichen kann – die gibt es überall, in aller Ewigkeit und sie sind so lebendig, dass das Universum, sowohl im Diesseits als auch im Jenseits, ohne sie nicht mehr wegzudenken ist. Aus diesem Grund will Kulakin gerne wissen, ob es dort, wo der gleichzeitig doch bereits seit dem Anfang des Stücks tote Gödel herkomme, auch Mücken gäbe. Als der Beamte sagt, dass die Mücken viel schlimmer als der Schnee seien, stellt sein Kollege Mirkutkin fest, dass es gar keinen Vergleich geben könne. Dann sagt Kulakin, dass es dieses Jahr so sehr schneit, dass man sich nach den Mücken sehne und Mirkutkin bejaht, dass der Schnee viel schlimmer als die Mücken sei, was wiederum Kulakin mit «gar kein Vergleich» quittiert.⁸⁶⁷ Über jene schwierige Reise mit der transsibirischen Eisenbahn, die zur Allegorie einer existenziellen Reise wird,

⁸⁶⁴ Vgl.: Ebd., S. 18–19 und 75–76.

⁸⁶⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, S. 19–38, hier S. 22.

⁸⁶⁶ Zu Heterotopien bei Daniel Kehlmann siehe: Małgorzata Marciniak: *Selbstgewählte Ortlosigkeit. Zum literaturästhetischen Konzept des Raumes im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Anna Gajdis, Monika Mańczyk-Krygiel (Hrsg.): *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*, Bern 2016, S. 209–223 sowie: Volker Wehdeking: *Judith Hermann, „Alice“, und Daniel Kehlmann, „Ruhm“*. *Erzählverfahren des postmodernen Minimalismus und Neorealismus*. In: „Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft“, Jg. XL/2009, Halbband 2, S. 261–277, hier S. 276–277. Zur Allegorese im Werk Daniel Kehlmanns siehe: Joachim Rickes: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, Würzburg 2012, S. 68–74.

⁸⁶⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 55–56.

berichtet der Logiker: „Seit zwanzig Tagen keine Sonne, keine Sterne. Alles schwarz. Die Welt ist ausgelöscht. Eigentlich ist das schön,“⁸⁶⁸ was sich Schlicks Beschreibung des Jenseits ins Gedächtnis rufen lässt. Wie Julian in *Dem fernsten Ort* kommen die Gödels auf einen entlegenen Bahnhof oder eine kleine Bahnstation, müssen umsteigen und auf den nächsten Zug warten. Die Geschichte Julians kann wahrscheinlich als Indiz dafür gelesen werden, dass Kurt Gödels Theorie, wie sich im weiteren Verlauf des Stücks *Geister in Princeton* zeigen wird, nicht ohne Bedeutung um eine den zum Sterben verurteilten Menschen abholende Bahn ausgebaut wird – wie jene, nach der Kulakin und Mirkutkin in Schlicks Todesstunde Ausschau halten. Zum Protagonisten *Des fernsten Ortes* bemerkt Markus Gasser, wie schon einmal angedeutet, Folgendes:

Für ihn ließe sich das Universum in drei Fragen fassen: Wie lang ist die Eisenbahn, die andere «ein Leben» nennen, wo fährt sie hin, und wie springt man ab? Belogen und von Feinden umgeben, ist Julian innerlich ständig auf der Flucht aus diesem perfekt inszenierten Inferno verworrener Schüßigkeit «ins Freie» und «hinaus». Überall ist es besser, wo er gerade nicht ist.⁸⁶⁹

Wenn es um die Überwindung der Grenze zwischen Leben und Tod geht, schätzt Gasser, dass Kehlmann das Wort «hinaus» in der ganzen Novelle genau fünfmal verwendet und genauso oft die Wendung «ins Freie» nutzt – insgesamt mit zehnfacher Unterstreichung wird sie also hervorgehoben.⁸⁷⁰ Der Schnee ist bei Daniel Kehlmann ein konstantes, wiederkehrendes Element der Landschaft, die auf dem Weg ins Jenseits – «ins Freie» bzw. «hinaus» durchwandert werden muss. Die Flucht «ins Freie» bzw. «hinaus» unternimmt auch Arthur Friedland im Roman *F*, der zwar nicht stirbt, aber sich in einem **todähnlichen Traumzustand** befindet und ähnlich wie Julians Vater seine Familie verlässt, um dorthin zu gehen, wo er «gerade nicht ist». Wie man nach der Lektüre von Paul Virilios Überlegungen zur Geschwindigkeit und zum Phänomen des Verschwindens schlussfolgern kann, lässt sich die Grenze zwischen Leben und Tod in Daniel Kehlmanns Werk mit der Bahn nicht nur einfach schneller überschreiten:

Die Schnelligkeit der Fortbewegung verstärkt nur die Abwesenheit, die Absence. Sie sollten reisen, um zu vergessen, riet man früher den Neurasthenikern; das Reisen verringert die Versuchung zum Selbstmord, denn es bietet Ersatz dafür: den kleinen Tod der Abfahrt. In der raschen Fortbewegung aufgehen bedeutete verschwinden im Fest der Reise, für das kein Morgen anbricht; für jeden einzelnen war es so etwas wie ein immer wiederholter «Jüngster Tag».⁸⁷¹

⁸⁶⁸ Ebd., S. 45.

⁸⁶⁹ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 48.

⁸⁷⁰ Vgl.: Ebd., S. 141.

⁸⁷¹ Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, übers. von Marianne Karbe u. Gustav Roßler, Berlin 1986, S. 73.

Durch die Bahnreise wird also die Abwesenheit der verstorbenen Figur in den Vordergrund gerückt. Es werden ihr auch Zeit und Raum für das Vergessen der diesseitigen Welt gelassen, sodass sie sich mit dem Tod allmählich vertraut machen kann. Da wiederholt sich alles, was sie im Leben erfahren hat und so steht sie an dem Jüngsten Tag, der nie zu Ende gehen wird.

Nachdem die Gödels in der russischen Provinz beim Umsteigen hängengeblieben sind, erklärt Kurt seiner verzweifelten Frau einerseits: „Du überschätzt Raum und Zeit. Hier ist, wo man ist. Wo immer man ist, ist man hier. Der Ort ändert nichts. Und du bist dieselbe überall“,⁸⁷² andererseits ist er davon überzeugt, dass selbst Einstein ihnen nicht helfen könnte: „Adsel, der Einstein kann gar nichts tun. Den gibt es hier nicht. Hier gibt es Schnee“,⁸⁷³ wodurch das diesseitige «Hier» hinterfragt wird. Aus konstruktivistischer Sicht gibt es übrigens kein «Hier», so wie es laut Pater Zea in *Der Vermessung der Welt* kein «Überall» gibt, weil «Überall» eine Erfindung gewesen sei, mit anderen Worten: ein **Konstrukt**.⁸⁷⁴ Unter seinen russischen Bekannten nennt Gödel interessanterweise den Namen «Valentinov» – vermutlich denselben Professor für Physik, mit dem Mahler seine Theorie diskutieren wollte. An der ortlosen Bahnstation versucht er die Beamten umstandslos zu bestechen. Zuerst fragt er seine Frau, ob er die Beamten bestechen solle, dann sie selbst, ob man sie bestechen könne und endlich, ob er sie bestechen dürfe, was an Kafkas *Prozess* und die Parabel *Vor dem Gesetz* erinnert, in der die Türhüter gleichzeitig als Wächter wirken. Es könnte sogar der Eindruck entstehen, dass Kurt Gödel wie David Mahler von mächtigen Wesen aus dem Jenseits überwacht wird, die in Gestalt von Kulakin und Mirkutkin die Entscheidung treffen, ob er und Adele den Zug besteigen dürfen. Ähnlich geht es übrigens dem Europadirektor des American Jewish Joint Distribution Committee Morris Troper in *Der Reise der Verlorenen*, als dieser offenbart: „Wir meinten es doch so gut mit unseren Registrierblättern und Kärtchen und Listen, wir wollten doch helfen. Aber in Wahrheit waren wir Schicksalsmächte und verurteilten zum Leben und zum Tod.“⁸⁷⁵ In *Geistern in Princeton* haben die Beamten selbst keine Ahnung, wann der Zug kommt – falls er überhaupt kommt. Das Groteske an der Situation wird intensiviert, als Gödel mit ihnen Wodka trinkt, während Adele weint – vor Angst, dass sie den nächsten Zug verpassen. Die Beamten erwägen gleich, ob sie die Gödels erschießen sollten, wodurch sie wieder als allmächtig dargestellt werden:

⁸⁷² Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 46.

⁸⁷³ Ebd., S. 47.

⁸⁷⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 115.

⁸⁷⁵ Daniel Kehlmann: *Die Reise der Verlorenen*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 195–285, hier S. 280.

Kulakin: Wir dürfen Sie erschießen. Wir füllen ein Formular aus, und alles ist in Ordnung.
 Mirkutkin: So viele Leute werden erschossen.
 Kulakin: Aus so vielen Gründen.
 Mirkutkin: Oder ganz ohne Gründe.
 Kulakin: Es geht so viel verloren. Zwischen uns und der Provinzhauptstadt. Zwischen der Provinzhauptstadt und Ulan Bator.
 Mirkutkin: Zwischen Ulan Bator und Omsk.
 Kulakin: Zwischen Omsk und Moskau.
 Mirkutkin: Geld geht verloren, Reisende gehen verloren. Keiner fragt.⁸⁷⁶

Die letzte Zeile des oben zitierten Dialogs kann man zudem als eine Andeutung über *Die Reise der Verlorenen* verstehen. In der Hörspielfassung der *Geister in Princeton* wird an der Stelle übrigens gesagt: „Falls es Moskau gibt.“⁸⁷⁷ Einerseits wird die Szene schon wieder zur Repräsentation einer höheren Ordnung in der Welt, die es vielleicht – wie das Reiseziel «Moskau» – gar nicht gibt, andererseits aber werden im Gespräch der beiden Beamten immer wieder Ergänzungen verwendet, welche die geographische Grenze – und dabei die metaphysische Grenze des Todes – immer weiter verschieben. Immerhin wird auch den Beamten als Vertretern einer unbekannteren höheren Instanz bzw. Wächtern durch Nelböck ein trauriges Ende vorhergesagt. Die Darstellungsweise ist mit einem schrittweise fortschreitenden Prozess des Absterbens verbunden. Interessante Aufschlüsse darüber, am Beispiel *Des fernsten Ortes*, gibt Tomasz Małyszczek:

Kehlmann lehnt so die Möglichkeit eines fortdauernden jenseitigen Lebens ab. Seine Texte, in denen man zwischen Nahtoderfahrung und Halluzination wählen muss, weisen jedoch auf eine Art Zwischenwelt hin: auf die Überreste und Phantombilder der sterbenden Vernunft. Es handelt sich dann auch um das Sterben und nicht den tatsächlichen Tod.⁸⁷⁸

Wo der Verstorbene sich in den Szenen aus seinem vergangenen Leben wiederfindet, kann keine Rede vom endgültigen Tod sein. Gleichzeitig fungiert der Tod als kein erfinderischer Vorgang, der dem Toten Platz für seine Fantasien lassen könnte – mit Kehlmanns Worten: „[...] hier stoßen wir an die Grenze unserer Möglichkeiten, uns in eine andere Existenz hineinzudenken.“⁸⁷⁹ Trotzdem ist das Bild des Jenseits bei Daniel Kehlmann anders als das des Diesseits. Davon zeugt eine weitere Szene, in welcher der tote Schlick und der inzwischen auch verstorbene Nelböck erscheinen:

Gödel: Adsel, sei jetzt lieber ruhig. – Ach, Sie sind hier?

Kulakin, Mirkutkin und Adele erstarren, als wäre die Zeit stehengeblieben. Hinter den beiden Beamten erscheint Moritz Schlick.

⁸⁷⁶ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 52.

⁸⁷⁷ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. Hörspiel, Track 9, Zeitabschnitt 02:31–03:01.

⁸⁷⁸ Tomasz Małyszczek: *Die verschwundene Grenze zwischen Leben und Tod im Spiegel der heutigen Literatur*, S. 135.

⁸⁷⁹ Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmidt: *Der Tod*. In: Dies.: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, S. 87–96, hier S. 88.

Schlick: Gödel, die Frage ist unter Ihrem Niveau. Sie wissen doch, dass es kein Hier und kein Wann gibt.
 Gödel: Aber seit wann wissen Sie es?
 Schlick: So von oben herab? Natürlich, jetzt genießen Sie meine Blamage. Sie haben die Welt immer gesehen, wie ich sie erst jetzt sehe. Immer wie ein Geist.

Nelböck erscheint.

Gödel: Wie bist du denn gestorben, Nelböck?
 Nelböck: Bin ich tot? Ja und nein. Körperlich liege ich in einem Unterstand in Frankreich, Granaten schlagen ein, und ich heule vor mich hin. Die Nazis haben mich sofort freigelassen, weil ich einen Juden umgebracht hatte und weil sie dachten, ich bin einer von ihnen.
 Schlick: Ich bin kein Jude. Wieso denkt jeder, dass wir, Logiker Juden sind!
 Nelböck *lachend*: Und ich bin kein Nazi. Ich bin einfach nur irre.
 Gödel *zu Schlick*: Sie nehmen es ihm nicht übel?
 Schlick: Ach, ausgerechnet das wundert Sie?
 Nelböck: Du hast noch sehr menschliche Reaktionen, Kurt. Aber hier ist alles gleich. Der Tod macht alles gleich. Die großen Mörder und die kleinen Mörder und die Anständigen. *Er legt die Hand auf Kulakins Schulter*. Der wird übrigens in fünf Wochen verhaftet. Wird nie wissen, warum. Irgendeine Säuberung. Zehn Tage Verhör in einem Keller ohne Heizung, bis er keine Zähne und nur noch ein paar Finger übrig hat. Danach Kolyma, Permafrost, sechzig Grad unter null. Er hält länger durch, als irgendjemand erwarten würde. Fast einen Monat. Bei kleinsten Brotrationen. Dann verhungert er. So wie du später, aber mit weniger Komfort.
 Schlick: Sagen Sie den beiden [Beamten], Sie sind ein Inspektor. Sagen Sie Ihnen, ein Kollege ist schon auf dem Weg, Sie zu suchen. Klingt albern, aber wird funktionieren. Diese Leute haben große Angst.
 Nelböck *zeigt auf Mirkutkin*: Er hat Glück. Noch mehr als ein Jahr. Dann geht es schnell, beinahe ohne Schmerzen. Ein Granattreffer. Eine Minute im brennenden Panzer.
 Gödel: Und ich?
 Schlick: Sie werden vergiftet.
 Gödel: Aber Nelböck hat gerade gesagt, ich verhungere.
 Schlick: Sie wissen jetzt schon zu viel.⁸⁸⁰

Mit dem Verweis auf das «Hier», welches es nicht gibt, da es an keine physischen Gegebenheiten gebunden ist, schickt Schlick den Leser nicht nur in die Richtung Konstruktivismus, sondern auch Buddhismus. Kehlmann selbst offenbart, dass er sich „in der buddhistischen Position bestärkt [fühlt], daß Persönlichkeit nichts Absolutes ist, daß die Seele sich ständig im Fluß befindet“,⁸⁸¹ was die Diskussion um sein Werk nicht bloß im Kreis der christlichen Vorstellungen situiert. Diese versagen übrigens angesichts des Todes, da vor dem Tod alle gleich sind: Verbrecher und Anständige, Gesunde und Kranke, große Denker und geistig Verwirrte. Dabei wird die Frage der Moral, die im Stück von Neurath schon einmal angesprochen wurde, wieder aufgeworfen und geschickt offen gelassen, da im Jenseits – wie sich am Schlicks und Nelböcks Beispiel zeigt – Opfer und Täter miteinander ohne Ärger

⁸⁸⁰ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 53–54.

⁸⁸¹ Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmidt: *Der Tod*. In: Dies.: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, S. 87–96, hier S. 92.

verkehren, die Verstorbenen keinen Groll gegen diejenigen, die ihr Unglück oder sogar Tod verschuldet haben, heben und von keinem Gott belohnt oder bestraft werden. Ungefähr dasselbe stellt in *Der Reise der Verlorenen* Otto Schiendick fest, der auf der St. Lewis als Steward und NSDAP-Ortsgruppenleiter tätig ist:

Diese Geschichte ist wahr. Uns alle hat es gegeben. Auch mich, Otto Schiendick. Und alle sind wir jetzt tot, egal, auf welcher Seite wir standen. [...] Selbst ich bin ein Toter zu viel. Wenn es Gott gibt, und wer weiß, vielleicht gibt es ihn ja wirklich – dann liebt er sogar Otto Schiendick. Und jetzt sind wir alle friedlich vereint im Tod. Die Schurken und die Guten und die, die weder das eine noch das andere waren. Wir sind jetzt alle gleich.⁸⁸²

In *Geistern in Princeton* wird ebenfalls die jüdische Glaubensstradition mehrfach hervorgehoben. Bemerkenswerterweise kommt Gödel als Verstorbener zu seiner jüdischen Trauerfeier, obwohl er das ganze Stück lang betont, kein Jude zu sein. An der Stelle nimmt der Autor möglicherweise Bezug auf die eigene Familiengeschichte, die er in seinem nächsten Roman *F* umfangreicher als in jedem anderen Text als literarischen Stoff verwenden wird.⁸⁸³

Schlick erteilt Gödel den Rat, sich den Beamten auf der genauso gewöhnlichen wie transzendentalen Reise durch die wie ein Leben im Jenseits ewig monotone Mongolei, für einen Inspektor auszugeben, der angeblich eine höhere Position als sie genießt. Da der Logiker «die Welt immer wie ein Geist gesehen hat», könnte er vielleicht auch die Wächter der Illusion ausliefern, dass er mehr Macht über die Wirklichkeit verübt, als sie denken. Allerdings haben die Geister sowohl den Beamten als auch Gödel Tod vorhergesagt, nun kann man ihnen vielleicht nicht zu sehr trauen, weil ihr Verständnis der Zeit, wie es sich schon früher gezeigt hat, äußerst verzerrt ist. Selbst Mirkutkins Großmutter hat ihm zu ihren Lebzeiten aus der Hand gelesen, dass das Jahr – es ist offen, welches – für ihn schlecht aussehe.⁸⁸⁴ Gödel weiß zwar, dass er sein Leben durch seine Erkenntnisse und Verdienste nicht bewahren kann, aber er versucht es doch zu retten, indem er sich nach Schlicks Rat als ein Inspektor vorstellt:

Gödel:	Ich bin Inspektor, und ein zweiter Inspektor ist schon unterwegs, um nach mir zu suchen. Nach ihm wird ein dritter kommen, mächtiger als wir beide.
Mirkutkin <i>sichtlich verunsichert</i> :	Der Trick ist alt.
Kulakin <i>sich noch immer die Schulter reibend</i> :	Dünnere Mann, überlegen Sie sich was Besseres.
Mirkutkin <i>flüsternd zu Kulakin</i> :	Aber wer weiß? <i>Zu Gödel</i> : Wodka?
Gödel:	Bitte. ⁸⁸⁵

⁸⁸² Daniel Kehlmann: *Die Reise der Verlorenen*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 195–285, hier S. 200 und 284.

⁸⁸³ Zu der jüdischen Herkunft der Familie Kehlmann sowie dem Selbstverständnis und der Identitätssuche des Autors in Hinsicht auf seine jüdische Abstammung siehe: Daniel Kehlmann: *Wie jüdisch bin ich?* In: Online-Ausgabe des „Cicero. Magazins für politische Kultur“ vom 19.11.2009, <http://archiv.cicero.de/salon/%3Fwie-j%C3%BCdisch-bin-ich%3F/25236> (26.07.2016) und Daniel Kehlmann: *Lebensläufe*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 193–205, hier S. 197–205.

⁸⁸⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 55.

⁸⁸⁵ Ebd., S. 54.

Zum anderen könnte die zitierte Stelle darauf hinweisen, dass Kehlmann sich von Kafkas Parabel *Vor dem Gesetz* inspirieren lässt, um zu veranschaulichen, dass immer eine höhere Ordnung denkbar ist – davon aber keine bis zu Ende, weil eine komplette Auslöschung der Existenz außer jeglichem Vorstellungsvermögen steht, worauf in seinem Stück später noch einmal eingegangen wird. Die Referenz auf Kafka scheint gar nicht unzutreffend zu sein, wenn man bedenkt, woran Gunther Nickel in seinem Artikel *Von «Beerholms Vorstellung» zur «Vermessung der Welt»*. *Die Wiedergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik* erinnert: dass selbst der große Mathematiker David Hilbert als historische Persönlichkeit sich zuerst geweigert hat, Kurt Gödels Beweis für die Unmöglichkeit der Existenz eines formalen axiomatischen Systems, das vollständig und gleichzeitig frei von Widersprüchen wäre, zu akzeptieren, und zwar mit den Worten: „Das Ganze war Logik, war Mathematik, sah aber weder nach Logik noch nach Mathematik aus. Eher auf Kafka“,⁸⁸⁶ wie der Philosoph Pale Yourgrau in seinem Buch *Gödel, Einstein und die Folgen* erläutert.

Ein anderes Mal, schon in Princeton, sperrt sich Gödel in einem Keller ein, weil – wie er seinem Kollegen Einstein offenbart – seine verstorbene Mutter ihm dies in einem Traum empfohlen hat. Vor Einstein verbirgt er nicht, dass er immer wieder von Geistern gewarnt wird, er sagt ihm aber, dass sie – was ihn selber übrigens wundert – in seiner Anwesenheit nie erscheinen, als hätten sie Angst vor ihm.⁸⁸⁷ Bei Einstein versucht sich Gödel zu vergewissern, ob der amerikanische Nachrichtendienst ihn wegen der Erfindung des Unvollständigkeitsaxioms verhaften wolle:

Gödel: Ich habe aufgedeckt, dass die Mathematik substanziell unvollständig und ihre Konsistenz nicht beweisbar ist. Sie wollen behaupten, man hat keinen Grund, mich zu verfolgen?
 Einstein: Genau das will ich behaupten.
 Gödel: Sie waren es, nicht ich, der die Nichtexistenz der Zeit bewiesen hat.
 Einstein: Ich habe nie –
 Gödel: Die Feldgleichungen der Allgemeinen Relativitätstheorie lassen bestimmte extreme Ergebnisse zu. Zwischen gleichmäßig rotierenden Galaxienclustern könnte eine nahe an der Lichtgeschwindigkeit fliegende Rakete auf einer elliptischen Bahn rückwärts in der Zeit reisen. Man könnte in die Vergangenheit fliegen. Das ist möglich. Es hängt nur davon ab, wie die Materie im Raum verteilt ist. [...] Ich schiebe, hypothetisch gesprochen, ein paar Billionen Sterne hier- und dorthin, ich fliege ein paar Jahre umher, und dann stehe ich vor meinem verstorbenen Vater. Das ist harte Physik. Wo das auch nur möglich ist, gibt es keinen absoluten Tod.⁸⁸⁸

⁸⁸⁶ Pale Yourgrau: *Gödel, Einstein und die Folgen. Vermächtnis einer ungewöhnlichen Freundschaft*. Zit. nach: Gunther Nickel: *Von «Beerholms Vorstellung» zur «Vermessung der Welt»*. *Die Wiedergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik*. In: Ders. (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 151–168, hier S. 154–155.

⁸⁸⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 62.

⁸⁸⁸ Ebd., S. 63–64.

In Einsteins Relativitätstheorie sieht Gödel Beweise für eigene Theorie von der Möglichkeit der Zeitreisen – mit einer Rakete oder einem Zug. An der Stelle wird deutlich, dass die Inkonsistenz und Unvollständigkeit in Kehlmanns Text nicht nur als logische, mathematische oder physische Eigenschaften der dargestellten Welt funktionieren, sondern vielmehr zu festen Bestandteilen des Erzählens werden. In Kehlmanns Universum gibt es eine Risse, durch welche die Geister und ihre Stimmen in das Leben der Figuren problemlos vordringen können. Das ästhetische Potenzial der Unvollständigkeitssätze für die Literatur schildert der Autor wie folgt:

Aus der Sicht des Logikers ist damit der Tod besiegt, man muss die Reisen gar nicht durchführen können. Was von so Zufälligem wie der Verteilung der Materie im Raum und der Geschwindigkeit unserer Fluggeräte abhängt, ist keine Größe, die ein wirklich abstrakt denkender Geist ernst nehmen muss. Alles, was je existiert hat, existiert in gewisser Weise für immer. Theoretisch kann man seine verstorbenen Eltern und Großeltern aufsuchen. Im Reich der Logik sind die Toten noch da.⁸⁸⁹

Sich von seinem verstorbenen Vater erblicken zu lassen, gelingt in Kehlmanns Werk Julian in *Dem fernsten Ort*, aber zu dem Zeitpunkt ist er selber tot. Einstein spricht Gödel auf logische Implikationen der Begegnungen mit den Toten in folgenden Worten an:

- Einstein: [...] Sie könnten Ihren Vater wiedersehen, aber Sie hätten ihn auch töten können, bevor Sie geboren wurden. In dem Fall hätten Sie die Reise nie angetreten und Ihren Vater auch nicht getötet, was dazu führen würde, dass es Sie doch gäbe und dass Sie die Reise sehr wohl machen würden. Wenn die Zeitrichtung nicht ganz und gar absolut ist, fällt die Kausalität in sich zusammen, die Welt versinkt in einem Fiebertraum.
- Gödel: Ich könnte Papa nicht umbringen. Es würde nicht geschehen, weil es unlogisch wäre. Ich täte es nicht. Das ist doch der Punkt. Ich liebe ihn. Ich würde ein Jahr meines Lebens geben für einen einzigen Tag mit ihm. Wenn ich ihn noch einmal sehen könnte, warum sollte ich ihn töten?
- Einstein: Ich meinte, theoretisch –
- Gödel: Es geht theoretisch nicht, daher geht es praktisch nicht. Etwas käme dazwischen. Weil die Vernunft es verbietet, ist es nicht machbar.⁸⁹⁰

Im Dialog der beiden Wissenschaftler lassen sich Ähnlichkeiten mit dem Gespräch zwischen Benjamin Rubin und Gina Wegner in Kehlmanns Stück *Der Mentor* erkennen, was bestätigt, dass die logischen Sätze Kurt Gödels auch Daniel Kehlmanns späterem Werk ihren Stempel aufgedrückt haben. Vermutlich in Hinsicht auf die Szene mit Einstein und Gödel schreibt Kehlmann von der Macht der Logik – samt der Reflexion über die Möglichkeit, sich selbst zu töten – in seiner Vorlesung *Unvollständigkeit*, wenn er neben Leo Perutz einen weiteren Mathematiker und Schriftsteller nennt – Rudy Rucker, den Autor von *Infinity and the Mind*, einem Buch, das einem an der Philosophie des Geistes interessierten Dichter, wie er selbst ist, nicht entkommen könnte und das auch von Kurt Gödel handelt.⁸⁹¹ Von der Naturwissenschaft

⁸⁸⁹ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 155–156.

⁸⁹⁰ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 64–65.

⁸⁹¹ Zu Kehlmanns Interesse an der Philosophie des Geistes siehe: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Barbara Petsch: *Es gibt wohl weder das Ich noch Gott*. In: Online-Ausgabe der „Presse“ vom 13.10.2012.

kann der Schriftsteller etwas für das philosophische Menschenbild gewinnen, das er wiederum in seinen Texten literarisiert:

In seinem Buch *Infinity and the Mind* schildert Rucker, wie er Gödel ausgerechnet jene Frage stellt, die man als Leser phantastischer Geschichten immer stellen möchte; aber er stellt sie nicht irgendwem, sondern dem größten Logiker der Welt, der selbst die Möglichkeiten von Zeitreisen bewiesen hat. Was, fragt Rucker, wenn einer in der Zeit zurückreise und sein vergangenes Selbst töte?

«Zeitreisen sind möglich, aber niemand wird es fertigbringen, sein vergangenes Selbst zu töten.» Gödel lachte sein Lachen, dann fügte er hinzu: «Das *a priori* wird sehr unterschätzt. Die Logik ist äußerst machtvoll.»⁸⁹²

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient dabei, dass Ruckers Buch 1982 veröffentlicht wurde, Gödel aber 1978 gestorben ist, was heißt, dass der autobiographische Protagonist Ruckers einen Verstorbenen aufsucht, als hätte er selbst eine Zeitreise unternommen.

3.3. Zwischen Erinnerungen und Briefen in die Zukunft

Wie der große Lindemann und Arthur Friedland in Kehlmanns Roman *F* glaubt Albert Einstein in *Geistern in Princeton*, dass jeder Mensch sein Leben selbst gestaltet: „Jeder schafft sein Leben selbst. Wer an Geister glaubt, wird irgendwann auch welche treffen. Deshalb glaube ich nicht an Geister. Es ist sicherer.“⁸⁹³ Den durchaus konstruktivistischen Gedanken, der hinter diesem Rollentext steht, entdeckt Daniel Kehlmann in Stephen Kings Roman *Shining*:

Die Erscheinungen wollen Danny nicht einfach so, sondern sie wollen ihn – und das ist die zentrale Idee von Stephen Kings Roman – weil sie durch ihn erst existieren. Sie wollen ihn, weil seine Aufnahmefähigkeit es ihnen möglich macht, in die Wirklichkeit zu treten. Die Geister wollen Danny, weil es ohne Danny keine Geister gibt.⁸⁹⁴

Kehlmanns Prosa ist nach demselben Prinzip gebaut: Das Unheimliche bzw. Wunderbare erscheint darin nicht beliebig, es ist dort nicht alles möglich – so wie es in Texten des magischen Realismus alles möglich ist. In seinen Texten wird das realistisch Erzählte durch fantastische Elemente gebrochen, die aber ins Weltbild des jeweiligen Protagonisten völlig passen und vor dem Hintergrund seiner Weltanschauung durchaus denkbar sind.⁸⁹⁵ An der analogen Stelle in *Geistern in Princeton* macht Gödel eine Bemerkung dazu, dass Einstein keine Socken trage, was impliziert, dass Einstein doch im Aberglauben – oder, allegorisch gesehen, im Glauben überhaupt – befangen ist. Einstein argumentiert dagegen, ähnlich wie früher Gödel selbst, dass

⁸⁹² Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 168–169.

⁸⁹³ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 66.

⁸⁹⁴ Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier S. 63.

⁸⁹⁵ Eine ähnliche Diagnose stellt im Gespräch mit Daniel Kehlmann Zadie Smith und diese wird von Kehlmann bestätigt, vgl.: *Daniel Kehlmann with Zadie Smith* auf dem YouTube-Kanal des Kultur- und Gemeindezentrums 92nd Street Y, <https://www.youtube.com/watch?v=INqxKt6xrPk> (25.03.2020), hier Zeitabschnitt 37:10–38:20.

er in «etwas» hineingeraten sei.⁸⁹⁶ Aus diesem Grund zögert er zu fragen, wie lange er noch zu leben habe, was Gödel von den Geistern zu wissen scheint:

Gödel: Die Geister sagen, dass Sie die vereinheitlichte Feldtheorie nie aufstellen werden.
Einstein: Das will ich nicht hören! Wieso teilen Sie mir das mit?
Gödel: Ich dachte, Sie glauben nicht an die Geister.
Einstein: Umso eher könnte man mich mit ihren Prognosen verschonen. *Pause.* Die sagen also, ich schaffe es nicht?
Gödel: Das sagen sie.
Einstein: Und wie viele ... Nein, ich will es nicht wissen.
Gödel: Wie viele Jahre Sie noch haben?
Einstein: Nein! Auf keinen Fall will ich das wissen! [...] ⁸⁹⁷

Dann fragt er doch, bekommt keine genaue Antwort, und lässt es endlich sein. In der Szene kann man erkennen, dass Gödel durch die Kommunikation mit den Geistern zum besonderen Wissen gelangt ist, das ihm selbst wie ein Geist erscheinen lässt: Er weiß so viel wie kein anderer Mensch – als wäre er tatsächlich schon längst gestorben. Ein großes Wissen zu haben ist jedoch nicht immer von Vorteil – vor allem, wenn man selber eine Ahnung hat, wie man stirbt. Deswegen will Gödel nicht, ähnlich wie Gauß zum Naturforscherkongress nach Berlin, zu einer Ehrendoktor-Zeremonie an die Harvard Universität hinfahren. Er glaubt, dass Harry Woolf, der Direktor des IAS ihn loswerden will. Der Verdacht, dass Woolf ihn verfolgen könnte, kommt Gödel in den Sinn, als dieser ihn mit einem von ihm selbst geschriebenen, wohlgermerkt äußerst seltsamen Brief, besucht:

Woolf *holt ein Blatt Papier hervor:* Ein Brief von Ihnen. An die Direktion des Institute for Advanced Study in ... fünftausend Jahren.
Gödel: Ist nicht von mir.
Woolf: Sie haben unterschrieben.
Gödel: Unmöglich.
Woolf: Sie haben es durch Dr. Wang übergeben lassen.
Gödel: Er hat das missverstanden, er sollte es nur tippen, aber nicht abgeben.
Woolf: Also erinnern Sie sich doch daran!
Gödel: Nein.
Woolf: Was hatten Sie damit vor?
Gödel: Nichts.
Woolf: Aber hier steht –
Gödel: Nichts.
Woolf: Aber –
Gödel: Ich kann Ihnen nicht weiterhelfen.
Woolf: Sie bitten hier die Direktion des IAS in fünftausend Jahren –
Gödel: Beziehungsweise deren Rechtsnachfolger!
Woolf: ... beziehungsweise deren Rechtsnachfolger, Sie und Ihre Frau in Anerkennung Ihrer wissenschaftlichen Verdienste mit einem zeitreisenden Gefährt abzuholen und in die Zukunft zu bringen, Sie dort ... Ich meine vielmehr: dann von Ihrer Herzkrankheit und den Altersgebrechen zu heilen und in künftige wissenschaftliche Forschungstätigkeiten einzubinden.
Adele Gödel: Er ist nicht herzkrank. Der Arzt sagt, ihm fehlt nichts. Er isst nur zu wenig.

⁸⁹⁶ Vgl.: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 66.

⁸⁹⁷ Ebd.

Gödel: Das muss er ja sagen.
 Woolf liest vor: «Ich ersuche Sie, mich und meine Gattin Adele Gödel, geborene Porkert, zu einem Datum, da der Verfall meiner Kräfte nicht zu weit fortgeschritten ist, am besten etwa zehn Jahre vor heutigem Datum, abzuholen und in eine medizinisch fortgeschrittene Epoche zu befördern. Dabei ist größte Vorsicht anzuwenden, da ich mächtige Gegner habe, deren Einfluss, bereits heute beträchtlich, in den kommenden Jahrtausenden zweifellos noch wachsen wird.»

Gödel: Sie hätten das nie bekommen dürfen. *Zur leeren Ecke des Raums:* Jetzt wird er die Zustellung verhindern.

Adele Gödel: Kurtsy, so kannst du nicht mit deinem Chef reden.
 Gödel: Und wieso sind wir noch hier? Wurden wir abgeholt vor zehn Jahren? Keineswegs. Ich sitze in diesem schrecklichen Haus und werde langsam vergiftet. Er hat den Brief abgefangen. Wird ihn abfangen, genau gesagt. *Zu Adele:* Der Trick ist, nichts wegzuschicken. Nie etwas an irgendjemanden zu schicken. Dann kann auch nichts abgefangen werden.

Adele Gödel: Mein Mann schickt seine Briefe nie ab. Er meint, es genügt, dass sie existieren.
 Gödel: Reine Vorsichtsmaßnahme.
 Woolf: Sie schreiben hier auch, dass in Kürze ... *Er liest vor.* «... eine Vergiftung durch feindliche Kräfte» erfolgen wird. Als Direktor des Instituts ist es meine Pflicht, einer solchen Anschuldigung nachzugehen.

Gödel: Bitte vergessen Sie die Sache. Keinerlei Anschuldigung. *Er nimmt Woolf den Brief ab.* Gehen Sie!

Woolf: Sie fordern mich also auf, Ihren eigenen Vorwürfen nicht nachzugehen.
 Gödel: Dringend!
 Adele Gödel: Gehen Sie bitte, Herr Direktor.

Woolf zögert, nickt, will noch etwas sagen, überlegt es sich anders und geht ab. Sobald er draußen ist, zerreißt Gödel den Brief in kleine Fetzen.⁸⁹⁸

Gödel verhält sich zunächst so, als ob der Brief nicht von ihm wäre, dann erinnert er sich an dessen Inhalt. Einerseits kann man vermuten, dass er bereits in so hohem Alter ist, dass er schon Gedächtnisstörungen hat, denn Krankheit und Altersschwäche – die dem Tod vorangehen – sind, wie gerade gezeigt, bei Daniel Kehlmann öfters ein Thema. Kehlmann scheint dabei von Samuel Beckett inspiriert zu sein, der seiner Meinung nach „ein Poet des Alters, der Schwäche, all der kleinen und großen Widrigkeiten des Alltagslebens“⁸⁹⁹ sei, der „mit Verve und Mitleid über Schwäche und körperlichen Verfall als die beständig verdrängten Grundbedingungen menschlichen Daseins“⁹⁰⁰ schreibe. Andererseits erkennt Gödel vielleicht als Wissenschaftler, dass er mit seiner im Brief an das IAS formulierten, mutigen Hypothese von der Zeitreise zu weit gegangen ist, um von anderen Professoren ernst genommen werden zu können, deswegen bekennt er sich zu seiner Schrift nicht mehr. Gödels Hypothese lässt sich in einem gewissen Sinne theoretisch beweisen, praktisch aber bestimmt nicht, was den Logiker einerseits zur Verzweiflung treibt, andererseits aber – unter Berücksichtigung des Hinweises auf die «mächtigen Gegner» – davon zeugen kann, dass er bereits unter deren Herrschaft geraten ist

⁸⁹⁸ Ebd., S. 73–75.

⁸⁹⁹ Daniel Kehlmann: *Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht. Samuel Becketts Prosa.* In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 100–111, hier S. 108.

⁹⁰⁰ Ebd., S. 110.

und an einer Neurose leidet. Der Zuschauer bzw. Zuhörer des Stücks wird mit demselben Dilemma wie der Leser von *Mahlers Zeit* konfrontiert: Er muss sich die Frage stellen, ob er dem Wissenschaftler glaubt. Dabei wird ihm vor Augen, als Gödels Doppelgänger, der psychisch Kranke Hans Nelböck gestellt, der in seinem Verfolgungswahn komplett irre geworden ist, aber im Gegensatz zu Gödel keine bedeutenden wissenschaftlichen Erkenntnisse gemacht hat.

Einmal versucht auch Adele Gödel mit den Geistern zu reden oder genauer gesagt, sie erklärt ein ratloses Selbstgespräch zu einem Gespräch mit ihnen. Kurt macht sie aufmerksam, dass sie an eine leere Wand spricht, da die Geister sich im Moment ganz woanders befinden:

Adele Gödel *zur Zimmerecke*: Hätte ich nicht alles schon damals im Volksgarten voraussehen müssen, als er auf mich zukam wie ein selbstbewusstes Kind?
Gödel: Mit wem redest du?
Adele Gödel: Wenn du ständig mit dem leeren Zimmer sprichst, dann kann ich das auch. Und wenn dort ein Geist steht, kann er nicht mich genauso hören wie dich? Vielleicht interessiert ihn, was ich zu sagen habe.
Gödel: Aber dort ist keiner. *Er zeigt anderswohin*. Er ist jetzt da drüben.
Adele Gödel *sarkastisch*: Danke, Kurtsy! *Sie wendet sich in die von ihm bezeichnete Richtung*. Einsteins Frau, müssen Sie wissen, hat zu mir gesagt ... Kurtsy, wer ist das überhaupt? Wer ist hier?
Gödel: Schlick ist da und jetzt auch mein alter Lehrer aus der Volksschule. Sein Gesicht sieht furchtbar aus. Und der Dunkle, der oft kommt, aber nie redet. Ich weiß nicht, wie er heißt.⁹⁰¹

Die Komik der Situation zwischen den beiden Eheleuten, die auf die Erfahrung ihres alltäglichen Zusammenlebens gründet, lenkt von dem Wesentlichen ab: Es bleibt unklar, wessen Geist als «der dunkle, der oft kommt, aber nie redet» charakterisiert wird. Offenbar ist nur, dass Gödel auch von Geistern heimgesucht wird, die ihm nichts mitzuteilen haben. Obwohl Kurt sich ständig mit den Geistern unterhält, behauptet er Einstein gegenüber:

Gödel: Einstein, wenn Sie einmal tot sind, habe ich niemanden mehr.
Einstein *erschrocken*: Unsinn!
Gödel: Mit wem soll ich dann noch reden?
Einstein: Sie haben doch Adele.
Gödel: Ja schon. Aber mit wem soll ich dann reden?⁹⁰²

Etwas humoristisch, aber auch ganz chauvinistisch und patriarchal wirkt die Szene, in welcher der Ehemann Gödel sich bei seinem Freund Einstein über seine Ehefrau Adele beschwert. Aus der Sicht der Logik erscheint Gödels Annahme, dass er mit Einstein nach dessen Tod nicht mehr sprechen können werde, sehr interessant. Aus ihr lässt sich einerseits ablesen, dass Gödel die Gespräche mit den Lebenden immer noch mehr als die mit den Verstorbenen schätzt – auch

⁹⁰¹ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 75–76.

⁹⁰² Ebd., S. 69.

wenn diese schon längst zu seinem Alltag gehören – andererseits, dass Einstein nach dem Tod seinem Kollegen Gödel als Geist werde nicht erscheinen dürfen, weil er an keine Geister glaubt. „Humor, wenn sein Resultat Kunst sein soll, lebt von plötzlicher Erhellung, von einer blitzartig sichtbar werdenden Inkongruenz zwischen der chaotischen Welt und jenem Begriff, auf den die Vernunft sie zu bringen unternimmt“,⁹⁰³ erläutert Daniel Kehlmann in seiner Kleistpreis-Laudatio auf Max Goldt. Hierbei wird augenscheinlich, dass das Leben der Figuren in *Geistern in Princeton* nach den Prämissen der Diesseitigkeit als einer Nicht-Dasein-Form gestaltet wird und deswegen so weit ins Jenseits reicht, wie sie es sich nur vorstellen können.

Professor Neumann bringt Gödel zum Geständnis, dass dieser mit seiner Frau letztes Mal 1934 geschlafen habe und konstatiert: „Und da wundern Sie sich, dass Sie Gespenster sehen?“⁹⁰⁴ Eine besondere Hervorhebung in diesem Kontext verdient, dass erst die Ehekrise das Unheimliche an Gödels Theorien demaskiert, weil sie sie mit der «harten» Wirklichkeit – mit den Gegebenheiten, die für Adele erfahrbar sind – konfrontiert:

- Adele Gödel: Einsteins Frau hat zu mir gesagt, sie brauchten jemanden, wir waren da. Und warum? Ebendarum: weil sie jemanden brauchten. Aber Einstein hat bloß mit vielen anderen Frauen geschlafen und nie Socken getragen und sich nicht um seine Kinder gekümmert, dann kann man sich gewöhnen. Einstein hat sich nicht im Keller versteckt und Briefe geschrieben, ohne sie abzuschicken. Briefe, die man in fünftausend Jahren lesen soll, um ihn vor dem Tod zu retten.
- Gödel: Uns beide zu retten, Adsel. Das habe ich ausdrücklich gesagt.
- Adele Gödel: Du hast mein Leben genommen, als hätte es dir gehört. All das Gerede über Zeitreisen. Kannst du mir auch einen Tag zurückgeben?⁹⁰⁵

Das Gespräch des Ehepaars Gödel illustriert aufs Schärfste, dass Kurt im diesseitigen Leben seiner Gemahlin nicht einmal einen Tag zurückgeben kann, obwohl er von der Möglichkeit der Zeitreisen fest überzeugt ist. Adele möchte gerne wissen, ob sie in ihrem Leben eine andere Wahl gehabt hätte, als mit Kurt zu sein. „Alles, was geschieht, wird durch zureichende Gründe bestimmt. Freiheit gibt es im Moment der Entscheidung. Aber wenn du zurückschaust, war sie nie da. Du hattest eine andere Wahl, aber du hättest sie nicht angenommen. Die Straße, auf der man reist, ist die einzige Straße“,⁹⁰⁶ erklärt ihr Mann. Die verärgerte Frau will „[i]rgendwohin. Dort stelle ich mir vor, wie es wäre, nie zurückzukommen. Ich werde es mir so lange vorstellen, bis ich glaube, dass ich wirklich fliehen könnte. Und dann komme ich zurück.“⁹⁰⁷ Ihr «Irgendwohin» ist vielleicht eine Art Verspottung des «Hier» ihres Mannes, dass es, wie Gödel

⁹⁰³ Daniel Kehlmann: ...und hör'n die herrlichste Musik. Kleistpreis-Laudatio auf Max Goldt. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 43–50, hier S. 48.

⁹⁰⁴ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 80.

⁹⁰⁵ Ebd., S. 76.

⁹⁰⁶ Ebd., S. 77.

⁹⁰⁷ Ebd.

betont, nicht gebe, doch sie wäre gerne – wie die Geister – zurückgekommen, um vor ihrem Mann endlich mal wahrgenommen zu werden. Mit ihrem Wunsch tritt Adele in die Reihe derjenigen Protagonisten Kehlmanns, die ein anderes Leben gern gehabt hätten und dafür eine geographische oder jedenfalls im Raum situierte Grenze zu überschreiten bereit sind: Arthur Beerholm will einen Sprung von der Terrasse des Fernsehturms unternehmen, um die Wirklichkeit seines Lebens zu prüfen, Markus Mehring reist in ein exotisches Land mit Geld, das eigentlich nicht ihm gehört, um einen Neuanfang zu starten, Dozent Krammer fährt nach Frankreich, um die Welt seines Lieblingsschriftstellers Heinrich Bonvards zu erforschen, David Mahler begibt sich auf die Suche nach Professor Valentinov, um Beweise für seine Theorie erbringen zu können, Julian sehnt sich nach dem fernsten Ort, von dem er nicht mehr zurückkehren müsste, Manuel Kaminski verlässt sein Haus um seine verlorene Jugendliebe aufzusuchen, Alexander von Humboldt will auf dem Kaspischen Meer einfach verschwinden und nie zurückkommen, Ebling hätte gerne seine Rolle mit Ralf Tanner gewechselt, Tanner wiederum mit seinem Imitator, Rosalie fährt in die Sterbehilfeeinrichtung und verlangt nach einer anderen Geschichte, Mollwitz wäre mit Freude eine Romanfigur geworden. Adele kommt leider nicht so weit wie sie. Für Gödel beginnt der Hades wörtlich hinter der nächsten Straßenecke, als seine Frau unter die Räder eines Autos kommt: Weil sie von da an ihren Mann nicht mehr betreuen kann, verhungert er bald – und zwar aus Angst, vergiftet zu werden, denn die Geister haben ihm einen Tod durch Vergiftung vorhergesagt. Die Hölle sind nicht die anderen. Kurt wird sie für sich selbst.

Der letzte Geist – neben Schlick, Kulakin und Nelböck – mit dem sich Gödel, abgesehen von seinem jüngeren Selbst, austauscht, ist John Neumann, an dessen Tod Gödel sich zunächst gar nicht erinnern kann und der nicht verraten will, voran er erkrankt sei, sonst müsste er gleich bekennen, dass er gestorben ist. Im Verlauf des Dialogs der beiden Wissenschaftler steht der Tod im Mittelpunkt, was auf das Ende des Stücks zielt. Die Szenen spielen sich in den letzten Minuten des Lebens von Kurt Gödel ab:

- Gödel: Erinnern Sie sich noch an Neurath? Er wollte immer, dass ihm jemand immer eine Ohrfeige gibt, wenn er «Herrgott» sagte. Jetzt ist er schon lange tot. Herzstillstand am Schreibtisch, irgendwo im Exil. Als ich von seinem Tod hörte, musste ich weinen. Ich weiß nicht, warum. Wir kannten uns kaum.
- Neumann: Müssen Sie immer vom Tod sprechen? Draußen ist Sommer, wollen Sie nicht den Studentinnen nachschauen wie wir alle? Die tragen jetzt kurze Röcke. Das ist Mode. Das ist Amerika. [...] ⁹⁰⁸

⁹⁰⁸ Ebd., S. 79–80.

In der Hörspielfassung fügt Gödel seiner Aussage hinzu: „Seinen Geist habe ich nie gesehen“, worauf Neumann wiederum erwidert: „Besonders viel Geist hatte er auch nicht.“⁹⁰⁹ Als überzeugter Atheist kommt Neurath als Geist also nie zurück. Da er sich an eine Illusion des Lebens nach dem Tode nie geklammert hat, gibt es für ihn offensichtlich kein Fortdauern. Er kehrt nicht zurück, weil er sich – im Gegensatz zu Rosalie – bereits auf Erden mit dem Umstand abgefunden hat, dass er tot ist. Vermutlich weint Gödel nach seinem Tod, weil er spürt, dass es für Neurath gar keine Alternative gab, als nur von der Welt endgültig ausgelöscht zu werden. Bemerkenswert wird derjenige der Mitglieder des Wiener Kreises, der vom Gott nicht hören konnte, das Leben im Jenseits für Blödsinn hielt und sich nicht einmal mit den Fragen der Metaphysik auseinandersetzen wollte als ein Mensch mit nicht «besonders viel Geist» bezeichnet. Dass aber der Verstand eines denkenden Menschen nach dem Tod komplett ausgelöscht werden kann, ist Gödels Gesprächspartner Neumann keineswegs willkommen. Er spricht darüber mit äußerster Irritation, weil er damit nicht einverstanden werden kann, dass die kognitiven Fähigkeiten eines Menschen komplett ausgelöscht werden:

Es ist akzeptabel, dass dumme Leute abkratzen wie die Fliegen, aber ein Verstand wie meiner oder Ihrer, einfach ausgelöscht, das ist nicht annehmbar. [...] Und gleichzeitig sagt einem ebendieser Verstand, dass es so sein muss, er verbietet einem Illusionen, er macht es unmöglich zu denken, dass es vielleicht einen Ausweg gibt. Man versteht ganz klar, dass es zu Ende geht. Sie haben es leichter, Sie sind irre.⁹¹⁰

Auch wenn genau derselbe Verstand Neumanns Meinung nach die Illusion einer Fortdauer ausschließe, habe er – Gödels Informationen zufolge – über fünf Tage lang im Sterben geschrien, geweint, geflucht und gebetet, weil er nicht habe glauben wollen, dass es keinen Ausweg gebe.⁹¹¹ Während Gödel und Neumann zusammen sprechen, hört man auf der Tonaufnahme des Stücks, wie Hao Wang im Hintergrund versucht, Gödel zu überzeugen, ihn in seine Wohnung reinzulassen und das von ihm mitgebrachte Hähnchen mit Reis zu kosten, der Dialog Gödels mit Wang wird aber nicht einmal aufgenommen. Gödel scheint kleine Probleme mit Zeitrechnung zu haben, was ihn entweder unglaubwürdig, weil verwirrt macht, oder von der Richtigkeit seiner Überzeugung von der Nichtexistenz der Zeit zeugt – oder beides zugleich, wodurch die dramatische Ironie des Textes und die Unschlüssigkeit des Zuschauers bzw. Zuhörers entsteht. Auch die Verweise auf eine mögliche Lüge Neumanns sowie Gödels Paranoia ironisieren den Text. Als Gödel endlich einfällt, dass Neumann ihn als Toter besucht, erkundigt er sich, wie das Leben nach dem Tod aussieht:

⁹⁰⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton. Hörspiel*, Track 14, Zeitabschnitt 02:19–02:55.

⁹¹⁰ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 7–85, hier S. 81.

⁹¹¹ Vgl.: Ebd.

Gödel: Sie sind gestorben! Vor über zwanzig Jahren. Jetzt erinnere ich mich.

Pause. In der Stille hört man Hao Wangs Stimme.

Hao Wang von draußen: Ich stelle den Teller hierher. Holen Sie ihn. Ich bitte Sie. Entschuldigung. Ich bitte Sie. Entschuldigung.

Gödel: Neumann, was erwartet mich?

Neumann: Sie, alter Freund. Sonst nichts. Immer Sie, wieder und wieder. Oder eigentlich nicht wieder, sondern immerdar. Denn wie Sie und bis zur Ermüdung erklärt haben, es gibt keine Zeit.

Draußen hört man den Teller an der Tür zerschellen.

Gödel: Aber den Tod gibt es.

Neumann: Das ist die schlechte Nachricht. Auch ihn immerdar.

Gödel: Vielleicht sagen Sie nicht die Wahrheit.

Neumann: Ihre Paranoia langweilt mich. Sie ist spießig. *Er verbeugt sich.* Gehaben Sie sich wohl!

Gödel: Eine Frage noch!

Neumann: Ehrenwort, alter Freund. Ich weiß wirklich nichts. *Er geht ab.*⁹¹²

«Die Hölle sind nicht die anderen», man ist sie für sich selbst, was auch in den Aussagen des jungen Gödel mitklingt. In seinem Bericht aus dem Jenseits verrät Neumann, dass man sich nach dem Tod in einem Netz der zurückgekehrten Erinnerungen verfängt – auch derjenigen an eigenen Tod, den man nie loswerden kann. Die Todesangst wird nicht überwunden, man fürchtet sich vor dem Tod immer wieder, auch wenn man gerade tot ist. Ein todloses Leben gibt es nicht. Trotzdem sind die Geister sich selbst unsicher, ob es für Gödel noch einen anderen Ausweg als den Tod gibt. Gegen Ende des Stücks kann man ihre Stimmen wie ein Chor im antiken Drama hören:

Kulakin tritt aus dem Dunkel.

Kulakin: Vielleicht kommt ja noch der Abgesandte aus der Zukunft und holt dich.

Nelböck tritt aus dem Dunkel.

Nelböck: Das könnte schon sein. Es ist nie zu spät dafür. Buchstäblich nie. Wenn sie kommen, können sie jeden Zeitpunkt deines Lebens aussuchen.

Kulakin: Aber viele Zeitpunkte sind nicht mehr übrig.

Nelböck: Ich fürchte, es wird nichts mehr daraus.

Schlick tritt aus dem Dunkel.

Schlick: Das verstehe ich nicht.

Gödels Alter Ego tritt aus dem Dunkel.

Gödels Alter Ego: Natürlich nicht. Sie sind bekannt als einer der oberflächlichsten Denker aller Zeiten.

Schlick traurig: Sie waren so ein höflicher Student.⁹¹³

⁹¹² Ebd., S. 82.

⁹¹³ Ebd., S. 83.

«Der Abgesandte aus der Zukunft» ist den dunklen Wächter gegenüberzustellen und als eine Person zu bezeichnen, die Gödel vor dem Tod vielleicht retten könnte. Zwischen seinem «längst» und «noch nicht» Dasein schlägt aber Gödels Todesstunde und für sein Kommen wird es bald «wirklich» zu spät. In der Schlüsselszene findet ein Gespräch des alten und des kleinen Gödel statt, das einen Rückblick auf Gödels Leben – und selbstreferenziell den Anfang des Stücks – bietet. Die beiden Gödels versuchen festzustellen, wessen Illusion sich gerade verwirklicht und wer von ihnen gerade träumt – der Kleine sein Leben oder der Alte seinen Tod, was mit der Traum-Illusions-Passage in *Beerholms Vorstellung* korrespondiert:

Gödel als Kind:	Ich träume das, nicht wahr?
Gödel:	Diesmal bin es wohl ich, der träumt.
Gödels Alter Ego:	Macht das einen Unterschied?
Gödel <i>zum Kind</i> :	Wenn du es bist, wird alles noch geschehen. Wenn ich es bin, ist alles schon vorbei.
Gödels Alter Ego:	In jedem Fall ist es schon passiert, in jedem Fall passiert es wieder. Der Zug fährt im Kreis. <i>Er verschwindet im Dunkel.</i>
Gödel:	Was wird aus mir, später?
Gödel als Kind:	Ein Professor, ein Mann von Rang und Namen. Du machst große Entdeckungen. Du wirst dein Leben besser verwenden als die meisten, aber du wirst immer Angst haben.
Gödel:	Zu Recht?
Gödel als Kind:	Das wirst du nie wissen. <i>Pause.</i> Wir müssen gehen.
Gödel:	Wohin?
Gödel als Kind:	Zu einer Trauerfeier. Sag es auf, bitte, ich habe es so lange nicht gehört.
Gödel:	Kurt Gödel bin ich genannt, Amerika mein Heimatland, in Brünn bin ich geboren ... <i>Er stockt.</i>
Gödel als Kind:	Und weiter?
Gödel:	Weiter weiß ich nicht mehr.
Gödel als Kind:	Dann gehen wir. Finden wir heraus, wer von uns träumt.

*Gödel geht langsam zur Tür. Er bleibt stehen und sieht das Kind fragend an. Dieses rührt sich nicht. Gödel geht allein ab.*⁹¹⁴

„Im Ernst jetzt. Gibt es uns? Es gibt mich, das kann ich schwer leugnen, aber die Welt könnte mein Traum sein. Sie könnten mein Traum sein. Dieser Tisch, dieser Stuhl, gibt es das alles?“⁹¹⁵, will in *Heilig Abend* Thomas von Judith erfahren und somit derselben philosophischen Frage wie der kleine und der erwachsene Gödel in *Geistern in Princeton* nachgehen. Wenn das irdische Leben «schon passiert ist und wieder passiert», lässt sich vielleicht eine Hoffnung auf das Leben im Jenseits gewinnen. Wenn man aber das Gedicht kennt, das dem kleinen Gödel seine Mutter beigebracht hat – „Kurti Gödel bin ich genannt, Österreich mein Heimatland, in Brünn bin ich geboren, dem Himmel auserkoren“⁹¹⁶ – bemerkt man gleich, dass der alte Gödel diejenige Strophe verlernt, die vom Gott handelt, weil er nicht

⁹¹⁴ Ebd., S. 84–85.

⁹¹⁵ Daniel Kehlmann: *Heilig Abend.*, a.a.O., S. 145–194, hier S. 155.

⁹¹⁶ Daniel Kehlmann: *Geister in Princeton*, a.a.O., S. 7–85, hier S. 21.

mehr glaubt, dass es Gott gibt. Daher lässt sich schlussfolgern, dass es zum kehlmannschen Bild der Existenz im Jenseits gehört, dass sie unabhängig von der Existenz Gottes angenommen werden kann. In diesem Punkt scheint Gödel die Überzeugung Pnins zu teilen: „Er glaubte nicht an einen autokratischen Gott. Er hatte eine unbestimmte Vorstellung von einer Demokratie der Geister. Vielleicht bildeten die Seelen der Toten Komitees, und diese widmeten sich in fortlaufenden Sitzungen dem Geschick der Lebenden.“⁹¹⁷ Von der Diesseitigkeit lässt sich in *Geistern in Princeton* sowohl in Bezug auf die Darstellung der zurückkommenden Toten sprechen, die Gödel sein Leben lang besuchen und ihm konsequent den Tod durch Vergiftung vorhersagen, als auch die Idee, dass die **Erinnerungen des Verstorbenen vom Diesseits** seine Postexistenz im Jenseits konstituieren, sodass der Protagonist zwar sterblich, aber sein Leben nach dem Tod doch nicht todlos wird. Die Aussagen, die in *Geistern in Princeton* der Darstellung einer polyfonischen Situation des Absterbens dienen, sind in den späteren Texten – dem Stück *Der Mentor* und dem Roman *F* – allmählich nicht mehr auf eine konkrete Person zu beziehen, sodass man in einer breiteren Perspektive das Rationale von dem Irrationalen, das für den Protagonisten Reale von dem von ihm Imaginierten, und schließlich die Geister von den Lebenden im Raum und Zeit nicht mehr unterscheiden kann. In *Geistern in Princeton* stehen die Stimmen aber dafür, was Nietzsche im Punkt 188 seiner Aphorismensammlung *Der Wanderer und sein Schatten* die «Cur der Geister» nennt:⁹¹⁸ den Lebenden wird der Spiegel der Toten vorgehalten und dem Kurt Gödel wird mit der Historie «Luft gemacht», sodass er in Kehlmanns Kunststück im Sinne seiner eigenen Theorie aus der Eindimensionalität des Daseins befreit wird.

⁹¹⁷ Vladimir Nabokov: *Professor Pnin. Roman*, S. 149–150.

⁹¹⁸ Vgl.: Friedrich Nietzsche: *Der Wanderer und sein Schatten*. In: Menschliches, Allzumenschliches. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin u. New York 1999, S. 535–704, hier S. 634. Zur Verwendung der Phrase «Cur der Geister» in Bezug auf das Werk Daniel Kehlmanns siehe: Günter Blamberger: *Cur der Geister oder die Kunst des Abstands. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Daniel Kehlmann am 19. November 2006 in Berlin*. In: „Kleist-Jahrbuch“, Jg. 2007, S. 3–8, hier S. 6.

«Ich sehe dich, aber wie von weitem.»

4. Die Vielstimmigkeit

Das zweite Theaterstück Daniel Kehlmanns, der am Theater in der Josefstadt 2012 uraufgeführte und 2015 als Hörspiel veröffentlichte *Mentor* handelt vom Schriftstellerdasein und ist, ähnlich wie *Ich und Kaminski* oder *Die Vermessung der Welt*, als eine Doppelgeschichte konzipiert. Im Vergleich zu *Geistern in Princeton* weist es eher die Struktur eines modernen, nicht klassischen Dramas auf. Kehlmann selbst behauptet, es handelt sich dabei um eine Boulevardkomödie, deren idyllische Regeln gebrochen werden: „In der Idylle sind die Konflikte immer nur Missverständnisse, sagt Schiller. Es gibt in der idyllischen Welt keine echten Konflikte. Damit kann man spielen, man zeichnet eine Idylle, und plötzlich bricht aber ein tiefer Konflikt auf. Das habe ich in *Der Mentor* versucht.“⁹¹⁹ Die zwei fiktiven Hauptfiguren des Stücks – der berühmte Autor Benjamin Rubin und der angehende Dramatiker Martin Wegner – sollen in einem Mentorenprojekt zusammenarbeiten. In dem kurzen Prolog, der gleichzeitig als die Exposition des dramatischen Konflikts fungiert, hält Wegner eine Dankesrede zur Verleihung des nach Rubin benannten Literaturpreises, mit dem er, wie es scheint, einige Jahre nach dem Abschluss des Projekts ausgezeichnet wird: „Ihn vergessen? Den großen Benjamin Rubin vergessen, den Meister, meinen Freund? Heute, meine Damen und Herren, da ich diesen nach ihm benannten Preis entgegennehme, drängen Erinnerungen mit Macht heran.“⁹²⁰ In der Hörspielfassung des Stücks mit einer, wie sich später zeigt, veränderten Stimme offenbart Martin, dass er gerne sagen würde, er und Benjamin seien Freunde gewesen, nun habe man die Wahrheit respektieren sollen, sogar als Schriftsteller, was dem Zuhörer suggeriert, dass die Zusammenarbeit zwischen den beiden Autoren doch nicht die leichteste war. Die Handlung verschärft sich, als in einer der ersten Szenen zuerst Rubin und Erwin Wangenroth, ein Angestellter bei der für das Projekt verantwortlichen Stiftung, dann auch Wegner und seine zum Projekt mitgekommene Frau Gina sich zusammentreffen: Es stellt sich schnell heraus, dass die beiden Dichter zu ihrem Arbeitstreffen nur fürs Geld gekommen sind. Von da an bekommt das Stück die Züge einer Satire auf den Kulturbetrieb, wie sie dem Leser aus *Ich und Kaminski* bereits bekannt ist. Weil das Universum von Daniel Kehlmanns Texten

⁹¹⁹ Daniel Kehlmann: *Metaphysical Poets*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 143–155, hier S. 153.

⁹²⁰ Daniel Kehlmann: *Der Mentor*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 87–144, hier S. 91.

in sich geschlossen und ziemlich kohärent ist, zeigt es auch Ähnlichkeiten zu anderen Werken des Autors: Genauso wie Kaminski ist Rubin ein Altmeister mit Rückenschmerzen, wie Markus Mehring in der Erzählung *Bankraub* und Scherrer in *Scherrer kommt an* stört ihn ein rauchender Taxifahrer auf der Hinfahrt zu der von der Kulturstiftung verwalteten Villa und wie Frau Rappenzilch auf Leo Richter im Roman *Ruhm* macht Wangenroth auf ihn keinen guten Eindruck. Selbst die sprechenden Namen der Protagonisten und die Themen des Stücks – Alter, Erinnerung, Tod, Traum, Schreiben, Genies und Mittelmäßigkeit – gehören zum Reservoir der bei Kehlmann konstant auftretenden erzählerischen Mittel.

4.1. Die Stimme des Anderen

Schon am Anfang des Stücks, als Wegners Erinnerung an Rubin lebendig und auf der Szene ihre erste Begegnung zurückgerufen wird, wundert sich Martin noch: „Sollte er wirklich nicht mehr leben, so lange schon? Meine Seele will es nicht glauben.“⁹²¹ In einer weiteren Szene hört man Martins Stimme aus dem Prolog aus dem Hintergrund sagen: „Meine Damen und Herren, ich kann nicht glauben, dass er tot ist, es passt nicht zu ihm. Er war es, der mich gelehrt hat, dass, wer immer unseren Beruf ernst nimmt, ein Anfänger bleibt. In diesem Sinne also, als stolzer Anfänger fürs Leben und im Gedenken an meinen Mentor, nehme ich heute den Benjamin-Rubin-Preis entgegen.“⁹²² Mit ganz einfachen Mitteln der Wiederholung gelingt es Daniel Kehlmann, die Aufregung der preisgekrönten, jungen Schriftsteller-Figur wiederzugeben und Wegner tritt somit in den Kreis derjenigen Protagonisten Kehlmanns ein, denen der Tod unmöglich erscheint: Er hat sich mit der Tatsache nicht abgefunden, dass man «wirklich» tot sein kann. Kurz danach liest Rubin aus Wegners Manuskript, das von den beiden Dramatikern während ihres Arbeitstreffens diskutiert werden sollte: „«Ich sehe dich, aber wie von weitem, wie die Ausgeburt der Träume eines anderen, wie die Frage eines Kindes oder die Spiegelung eines Spiegels im Spiegel, wie die Nacht in einer Welt, die koch keinen Tag gesehen hat.»“⁹²³ Der fiktive Text – das typisch kehlmannsche Stück im Stück – schildert gleichzeitig Wegners Erinnerung an Rubin, der für seinen Traum steht und ihm eine spiegelnde Projektionsfläche für den ersehnten literarischen Erfolg bietet. Ein weiteres Zitat: „«Ich erinnere mich nicht, wer ich bin. Ich wusste es einmal oder ich glaubte, es zu wissen, aber ich habe es so gründlich vergessen, dass ich nicht einmal mehr weiß, wie es war, jemand zu sein.

⁹²¹ Ebd.

⁹²² Ebd., S. 104.

⁹²³ Ebd., S. 109.

Ich beneide alle, die gestorben sind. Sie haben das Recht erworben, tot zu sein, während ich mich nur unter sie geschlichen habe wie ein Kind, das die Schule schwänzt»⁹²⁴ ausgesprochen von Rubin, drückt – wenn man es selbstreferenziell verstehen will – die Existenz Zweifel und Identitätssuche eines traumverlorenen, zutiefst verunsicherten und sich in einem neurotischen bzw. depressiven Zustand befindenden Protagonisten aus, und führt so zur Zuspitzung des dramatischen Konflikts. Rubin erkundigt sich nämlich bei Wegner, wer eigentlich das sage, weil er Schwierigkeiten hat, den Erzähler des Stücks zu identifizieren. Das klärende Gespräch verläuft wie folgt:

Rubin: Wer sagt das? Wer spricht?
Wegner: Am Anfang geht es um Paul. Er ist gestorben, aber jetzt ist er wieder da.
Rubin: Paul sagt das?
Wegner: Das hängt vom Regisseur ab. Ich gebe das nicht vor.
Rubin: Zurück von den Toten?
Wegner: Ich bin kein Realist wie –
Rubin: Er ist gestorben, aber er kommt zurück?
Wegner: Warum nicht?
Rubin: Weil das schon viele probiert haben. Funktioniert selten.
Wegner: Sie sind Realist. Ich bin keiner. Auf der Bühne darf man Dinge behaupten, und die Behauptung macht sie wahr.⁹²⁵

Bei dem nach seinem Tod zurückkehrenden Paul in Wegners Stück kann der Leser einerseits an die Novelle *Der fernste Ort* denken und sich überlegen, ob es möglich wäre, dass Martin ihre Fortsetzung geschrieben habe, in der Julians Bruder Paul als Verstorbener auf der Erde herumirrt, als wäre diesmal er aus dem Totenreich zurückgekommen (wofür sich in der Novelle, wie bereits ausgeführt, eine Lesart öffnet), andererseits die Parallelen zwischen Wegners und Kehlmanns Erzählweisen erkennen, weil es in ihren Texten offen gelegt wird, wem die Stimme gehört, die gerade spricht, und ob es sich überhaupt um Wirklichkeit oder Traum handelt. Es bleibt zudem etwas Platz für die Selbstreferenzialität des Stücks wieder übrig, da es sich später zu Martins Überraschung zeigt, dass Herr Magruske, der die beste Rezension eines Stücks von ihm geschrieben und ihn «die Stimme seiner Generation» genannt hat, sich wegen der bipolaren affektiven Störung, deren Symptome allerdings auch bei den beiden Teilnehmern des Mentorenprojekts erkennbar sind, das Leben nahm – dies paradoxerweise kurz nachdem er mit einem renommierten Kritikerpreis ausgezeichnet worden war.⁹²⁶

Im dritten Akt des Stücks von Martin meldet sich neben Paul eine zweite Stimme zu Wort – die Stimme einer Frau, von der Rubin wiederum keine Ahnung habe, wer sie sei. Auf Wegners

⁹²⁴ Ebd., S. 112.

⁹²⁵ Ebd., S. 112–113.

⁹²⁶ Vgl.: Ebd., S. 129.

Frage, ob man alles erklären müsse, erwidert Rubin, dass reiner Blödsinn noch kein Geheimnis mache, wonach er sich selber für eine unsachliche Bemerkung entschuldigt.⁹²⁷ Trotzdem will er aber gerne wissen, worum es im Stück seines Schützlings gehe. Die Antwort des aufgeregten Wegners lautet:

Wie soll ich das in einem Satz erklären? Ich bin nicht beim Film. Wenn ich wüsste, worum es geht, hätte ich das nicht schreiben müssen. [...] Ich kann das nicht auf eine einfache Handlung reduzieren. Exposition, Konflikt, Auflösung, dann geht man zufrieden ins Restaurant und dann nach Hause. So etwas haben Sie gemacht, ja, und das hat ja auch seine Berechtigung, aber ich mache das nicht. Ich weiß nicht, wie wir uns verständigen sollen.⁹²⁸

Bei näherem Hinsehen wird klar, dass Daniel Kehlmann in den Mund und den Text seines Protagonisten eigene ästhetische Überzeugungen legt. An Grimmelshausens *Abentheuerlichem Simplicissimus Teutsch* bewundert Kehlmann in seinen Frankfurter Vorlesungen *Kommt, Geister*, dass Olivier „seine Lebensgeschichte [ausführlich erzählt], die sich in Struktur und Ton wie eine gewissenlosere Variante des Lebens von Simplicius ausnimmt – denn natürlich ist Oliviers Stimme die Stimme des Simplicius“,⁹²⁹ ähnlich wie Courasche – eine Frau, die Simplicius von ihrem Leben im Krieg berichtet:

Immer wieder verliert sie alles, ein Gefährte nach dem anderen stirbt an ihrer Seite, aber sie gibt nicht auf, sie wird nie larmoyant, und sie behält immer ihren spöttischen Ton, der nicht zufällig der Ton ist, in dem schon Simplicius sein Leben erzählt hat. [...] Die Courasche teilt mit Simplicius eine Stimme, oder richtiger: Sie ist seine Zwillingschwester, da sie aus der gleichen Stimme entstanden ist wie er.⁹³⁰

Die rätselhafte Frau, deren Stimme neben der von Paul in Wegners Stück zu hören ist, lässt sich auch als dessen «Zwillingschwester aus der gleichen Stimme» entlarven. In seinen Göttinger Poetikvorlesungen *Diese sehr ernstesten Scherze* offenbart Kehlmann selbst, genauso wie Wegner, dass man Schriftsteller werde, weil man eigentlich gar nichts wisse,⁹³¹ und konstatiert: „Je traumhafter die Bilder, desto besser. Das eben hat das Schreiben dem Film voraus: Es ist nicht gebunden an die physischen Wirklichkeiten unseres Daseins, bloß an die existenziellen.“⁹³² Aus der «Gebundenheit der Literatur an die existenziellen Wirklichkeiten des menschlichen Daseins» lässt sich Kehlmanns Interesse an der literarischen Darstellung des Todes als Traums und das Brechen der aristotelischen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung begründen, welches in einem Durcheinander der Stimmen, wie es dem Leser bereits aus der Geschichte *Stimmen in Ruhm* oder dem Drama *Geister in Princeton* bekannt ist, zum

⁹²⁷ Ebd., S. 114.

⁹²⁸ Ebd.

⁹²⁹ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 119–120.

⁹³⁰ Ebd., S. 128 und 130.

⁹³¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernstesten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 150.

⁹³² Ebd., S. 136.

Ausdruck gebracht wird. Im Traum kann man unabhängig von den äußeren Bedingungen mit sich selbst eins sein, seine Persönlichkeit als unzersplittert erleben. Dabei ist der Traum heterotopisch: Für den Träumenden gelten das Raum-Zeit-Kontinuum und das Kausalitätsprinzip als aufgehoben, er ist gleichzeitig «hier» und «woanders» – genauso wie der in eine Lektüre vertiefte Leser.

Wie in anderen Texten Daniel Kehlmanns wird in *Dem Mentor* die Erzählkunst an sich diskutiert. Im Gespräch der beiden Schriftsteller-Figuren kommt es, genauso wie bei Alexander von Humboldt und seinen vier südamerikanischen Ruderern im Roman *Die Vermessung der Welt*, zu einer Konfrontation der konservativen und der modernen Erzählhaltung – der realistisch und der nicht realistisch erzählten Literatur – die das erregende Moment für die Steigerung der Handlung bildet und in Daniel Kehlmanns Poetikvorlesungen *Diese sehr ernsten Scherze* verankert ist: „Also, in meinen Romanen ging es mir immer um das Spiel mit Wirklichkeit, das Brechen von Wirklichkeit. Und, ich sage das jetzt ganz offen, es gehörte zu meinen bedrückendsten Erlebnissen als Schriftsteller, daß so etwas in Deutschland einfach nicht verstanden wird.“⁹³³ Doch in Kehlmanns Stück findet sich auch Platz für die dramatische Ironie: Als Rubin die folgende Passage aus Wegners Stück infrage stellt: „«... all die Fragen und all die Wünsche immer noch auf dem Herzen, als hätte das Absterben mich nicht befreit, als könnte ich noch wollen, was ich will, ohne zu wollen, ich wollte gar nichts mehr»“⁹³⁴ und bemerkt, dass sie nur schnell ausgesprochen funktionieren, d.h. Sinn ergeben könne, weist der junge Dramatiker seinen Vorwurf mit einem Verweis auf Kafka zurück und zitiert aus *Der Verwandlung*: „«Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte.» Aus unruhigen Träumen? Wieso unruhigen Träumen? «Fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt.» Ungeheures Ungeziefer? Was soll denn das, was ist das für ein Blödsinn“⁹³⁵ worauf Rubin mit Lachen reagiert, da er glaubt, dass Wegner größenwahnsinnig genug ist, um sich mit Kafka vergleichen zu können. Der junge Schriftsteller aber, von Selbstzweifeln und Zorn auf den alten geplagt – der eigentlich nur darum prominent wurde, dass er mit 25 Jahren ein erfolgreiches Stück geschrieben hat – sucht Anerkennung bei seiner Frau sowie einigen Kollegen aus dem Theater und der Kritik (daher ruft er Frau Magnuske an). Der alte glaubt wiederum, dass er seit jenem 25 Lebensjahr wirklich alt geworden sei. „Es ist nicht schlimm, dass ich heute alt bin. Nicht einmal, wenn ich vor einer jungen Frau wie Ihnen stehe, ist es so schlimm, wie es eigentlich sein müsste. Schlimm ist, dass

⁹³³ Ebd., S. 139.

⁹³⁴ Daniel Kehlmann: *Der Mentor*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 87–144, hier S. 113.

⁹³⁵ Ebd.

ich alt bin seit damals. Seit meinem fünfundzwanzigsten Jahr. Seit ich «Der lange Weg» geschrieben habe und nichts wirklich Großes seither“,⁹³⁶ enthüllt er Gina Wegner, der Frau des jungen Adepten der Schreibkunst, und beneidet diesen, da er erst am Anfang seiner Schriftstellerkarriere steht. Bemerkenswert trägt Rubins Erfolgsstück den Titel *Der lange Weg*, was sich als eine Anspielung auf Martin Wegner und seine Laufbahn als Schriftsteller verstehen lässt. Durch das Gespräch der beiden Protagonisten wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der für Daniel Kehlmanns Schreiben charakteristischen Zusammenstellung des Todes mit dem Traum, die in Martins Stück stattfindet, abgelenkt, und die «Kunst der Ablenkung», nach der in *Beerholms Vorstellung* ein Werk von Jan van Rode betitelt ist, darf nicht verschwiegen werden, weil sie im weiteren Laufe der Geschichte – und im nächsten Roman Kehlmanns – eine wichtige Rolle spielen wird.

Der Konflikt erreicht seinen Höhepunkt, als Wegner sich von seiner Frau trennt, in einen an der Villa liegenden Teich sein Manuskript wegwirft – da Wasser alles vertrage und es ihm merkwürdigerweise daran liegt, seinem Werk beim Verlorengehen zuzusehen (seine Notizen samt einer Zeichnung Kaminskis, Tonbandgerät und Kassetten mit den Interviews wirft desgleichen Sebastian Zöllner in einer der letzten Szenen von *Ich und Kaminski*, eines Dialogromans oder mit Kehlmanns Worten „Theaterstück[s] in Verkleidung eines Romans“⁹³⁷) – und fortfährt, Gina verbringt hingegen einen gemeinsamen Abend mit Rubin, nach dem sie beginnen, sich zu duzen. Was unter den beiden vorgekommen ist, steht offen, auch wenn Benjamin gegen Ende des Stücks Martin gegenüber ironische Bemerkungen zur ehelichen Treue macht,⁹³⁸ die für diesen jedoch unlesbar bleiben. Die Szene mit Benjamin und Gina gibt jedoch interessante Aufschlüsse über Rubins Schreibweise. Gina stellt dem viel bewunderten Schriftsteller folgende Frage zu dessen Stück: „Wenn Oswald zu dem Hochstapler sagt, dass alles ein Traum ist, nur wissen wir nicht, wessen Traum, und wenn er ihn bittet, nicht aufzuwachen, damit noch nicht alles vorbei ist... Glauben Sie das wirklich? Nichts ist real?“,⁹³⁹ die entblößt, dass seine Literatur genau dieselben Traumotive enthält, die er bei Martin so stark kritisiert. Ansonsten macht sie Anspielungen darauf, dass Benjamin womöglich Martins Stück gar nicht so schlimm findet, aber es vor ihrem Mann verbirgt. An der Stelle zieht Kehlmanns Universum einen Kreis, weil es sich hier um eines der beliebtesten Themen des Autors handelt: Täuschung. Die Überzeugung, dass alles ein **Traum** sei, ist dem Leser ebenso

⁹³⁶ Ebd., S. 131–132.

⁹³⁷ Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 144.

⁹³⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Der Mentor*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 87–144, hier S. 141.

⁹³⁹ Ebd., S. 132.

aus *Beerholms Vorstellung* bekannt, wo Jan van Rode den jungen Adepten der Illusionskunst Arthur Beerholm – die beiden stehen wie Rubin und Wegner in einer Schüler-Meister Beziehung – belehrt, dass dieser die Grenzen zu eng ziehe.⁹⁴⁰ Wie andere Werke Daniel Kehlmanns thematisiert *Der Mentor* die Zerbrechlichkeit der Existenz und ihren imaginierten Charakter. „Wie ein Traum, nicht wahr?“⁹⁴¹ fasst Martin noch vor seiner Abreise Ginas Bekenntnis zusammen, als diese ihm anvertraut, dass sie es nicht glauben könne, ihren Mann mit dem berühmten Schriftsteller Benjamin Rubin zusammenarbeiten zu sehen. Im Gespräch mit Gina bejaht Benjamin, wirklich zu glauben, dass alles ein Traum sei. Er verkündet ihr sogar, dass man selbst entscheidet, was real ist und was nicht. Dann kommt es zum retardierenden Moment in Kehlmanns Stück: Martin kommt zurück und gesteht, dass er zwar alle Kopien seines Stücks vernichtet hat, nun aber das Manuskript aus dem Wasser herausgezogen hat und entdeckt, dass Benjamins Kommentare darauf gar nicht kritisch, sondern durchaus positiv sind. In der Schlusszene stellt Rubin fest: „Würde es helfen, wenn ich sage, dass er eine große Begabung ist? Eines Tages wird man auf unsere Begegnung zurückblicken, und dann bin ich dadurch geehrt, dass wir einander begegnet sind, als er noch jung war. Er hat eine glorreiche Zukunft“⁹⁴², gleich betont er aber, dass jeder glaubt, was er glauben will. Die beiden Schriftsteller verzichten daher auf die weitere Teilnahme am Projekt und verabschieden sich voneinander in einer relativ freundlichen Atmosphäre. Die fallende Handlung wird zwar hingehalten, aber sie arbeitet auf die bevorstehende Katastrophe hin, die erst im Epilog stattfindet, wo der inzwischen verstorbene Rubin unerwartet das Wort ergreift:

Ich weiß nicht, was aus meinem ... Freund Martin Wegner geworden ist. Es ist mir auch egal. Bald nach unserer Begegnung wachte ich eines Morgens auf und bemerkte, dass ich gestorben war. Friedlich, im Schlaf. Hin und wieder wird «Der lange Weg» noch gespielt, meist in kleinen Theatern oder auf Studentenbühnen, aber ich beschwere mich nicht. Immerhin ist das Buch noch lieferbar, Sie können es lesen – bitte tun Sie's! Ich möchte ungern ein vergessener Schriftsteller sein. Renaissancen sind selten. Wer vergessen wird, ist normalerweise wirklich vergessen.⁹⁴³

Durch das Motiv des Aufwachens aus einem Traum und des Sterbens im Schlaf wird in *Dem Mentor* schon wieder an *Beerholms Vorstellung* angeknüpft. In der Hörspielfassung des Stücks wird das Motiv des Traums weggelassen. Und Benjamin Rubin geht es ganz anders, er gerät nämlich in Vergessenheit:

Das ist 20 Jahre her. Ich weiß nicht, was aus meinem ... Freund Martin Wegner geworden ist. Von ihm wurde nie mehr ein Stück aufgeführt. Ich starb bald darauf. Das Nichtrauchen hat mir wenig geholfen. *Der lange Weg* wird schon lange nicht mehr nachgedruckt. Vielleicht habe ich irgendwann eine Renaissance, hm? Darauf hoffen wir

⁹⁴⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 150.

⁹⁴¹ Daniel Kehlmann: *Der Mentor*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 87–144, hier S. 117.

⁹⁴² Ebd., S. 142.

⁹⁴³ Ebd., S. 144.

alle. Wir, tote Schreiber. Leider sind Renaissancen selten. Wer vergessen wird, der ist normalerweise wirklich vergessen.⁹⁴⁴

Aus Rubins Aussage lässt sich schlussfolgern, dass Wegner nach der Begegnung mit ihm den Schriftstellerberuf endgültig aufgegeben hat, so dass die Welt seinen Namen nicht einmal kennenlernen konnte. Sollte Benjamin selbst in Vergessenheit geraten sein, hätte er gerne eine Renaissance wie Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen und Leo Perutz gehabt, von denen Kehlmann in seinen Vorlesungen *Kommt, Geister* schreibt:

Die Stimme ist verstummt. Und da die simplicianischen Romane, wie sie jetzt schon genannt werden, allesamt unter Pseudonymen erschienen sind, bleibt der Name Grimmelshausen erst einmal zweihundert Jahre vergessen. Sein Buch wird gelesen, ohne dass man nach dessen Autor fragt. Es scheint sich selbst hervorgebracht zu haben. [...] Aber Perutz' Bücher sind heute alle wieder erhältlich, und sein Name ist nicht mehr unbekannt. So eine Entwicklung geschieht seltener als ein Lottogewinn, kein toter Autor sollte auf sie hoffen. Aber Statistiker wissen es: Manchmal muss auch das Unwahrscheinliche passieren.⁹⁴⁵

Mit der Wahrscheinlichkeit und Statistik beschäftigt sich Kehlmann genauso häufig wie mit den unerforschlichen Wegen des Ruhms und denen der Literaturkritik. Das Geheimnis des Schriftstellerdaseins heißt: „Gute Sachen bekommen gute Kritiken, schlechte Sachen bekommen schlechte Kritiken, gute Sachen bekommen schlechte Kritiken, schlechte Sachen bekommen gute Kritiken. Sie wissen doch, was für Leute in Zeitungen schreiben. Alles ist möglich. Und es besagt nichts“,⁹⁴⁶ wie Rubin seinem Schützling erinnert, worin sich wiederum eine Ähnlichkeit mit Kehlmanns Überlegungen zur Fernsehserie *Die Simpsons* erkennen lässt:

Im Springfield der Familie Simpson ist das Dasein so absurd, wie es nun einmal ist: Die Guten verlieren, die Dummen haben Erfolg und die Klugen das Nachsehen, alles, was schiefgehen kann, geht schief, Religion ist ein schlechter Witz, Gott ungerecht und das Leben ein Unternehmen, das nicht gelingen kann – aber all das noch lange kein Grund, den Humor zu verlieren.⁹⁴⁷

Eine literarische Entsprechung findet die Stelle wieder in Kehlmanns Vorlesung über *Simplicissimus Teutsch*: „Die Welt ist schlecht und ungerecht, was du hast, wird dir genommen, und was du erstrebst, erreichst du nie, aber das ist kein Grund, dich hängenzulassen oder den Humor zu verlieren.“⁹⁴⁸ In einem breiteren Kontext kann man, wie Kehlmann selber konstatiert, *Die Simpsons* als eine Allegorie des Lebens überhaupt verstehen: „*Die Simpsons* aber, das ist die Decouvrierung der ursprünglichen Absurdität des Lebens, eine Satire im Sinne von Swift und Ambrose Bierce, eine Anklage weniger des politischen und sozialen Status quo als der

⁹⁴⁴ Daniel Kehlmann: *Der Mentor. Hörspiel*, Berlin 2015, Zeitabschnitt 56:16–57:01.

⁹⁴⁵ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 131 und Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 149.

⁹⁴⁶ Daniel Kehlmann: *Der Mentor*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 87–144, hier S. 115.

⁹⁴⁷ Daniel Kehlmann: *Voltaire und Starbucks*. In: „Der Spiegel“, Nr. 23/2006, S. 144–147, hier S. 144.

⁹⁴⁸ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 129.

missratenen Schöpfung selbst.“⁹⁴⁹ Im Epilog zu *Dem Mentor* lässt der Autor seinen Protagonisten Benjamin Rubin – im Hörspielfassung schon wieder aus dem Hintergrund, mit einer anderen, leicht veränderten Stimme – ähnlich wie Leo Richter es einst in *Ruhm* gemacht hat, «die missratene Schöpfung» seiner eigenen Hände mit hintergründigem Humor im allerletzten Satz demaskieren: „Ein Preis, der meinen Namen trägt, hat nie existiert“⁹⁵⁰ bzw. „Einen Preis nach mir zu benennen, das ist leider noch keinem eingefallen“⁹⁵¹, was die Handlung des Stücks in einem ganz anderen Licht sehen und aus dessen Struktur schlussfolgern lässt, dass diese *Den Simpsons* entnommen worden ist:

Der typische *Simpsons*-Humor lebt von einer spezifischen Abfolge von Vorbereitung, Pointe, neuer Wendung und dem Sprung in eine verblüffende Erfüllung. Eine gute, aber noch nicht sensationelle Pointe wird zur Basis einer unwahrscheinlichen Entwicklung, die wiederum als Ausgangspunkt für eine bessere Pointe dient: Das Ergebnis ist ein Blitz surrealer Überraschung.⁹⁵²

Jene «Abfolge von Vorbereitung, Pointe, neuer Wendung und dem Sprung in eine verblüffende Erfüllung», eine «gute, aber noch nicht sensationelle Pointe», die «zur Basis einer unwahrscheinlichen Entwicklung wird, die wiederum als Ausgangspunkt für eine bessere Pointe dient» mit einem «Blitz surrealer Überraschung» ist auch Kehlmanns Drama eigen, was illustriert, dass ein Schriftsteller Dramaturgie selbst aus Fernsehserien lernen kann. Mit dem oben zitierten Satz aus dem Stück erweist sich Martins **Erinnerung als Traum** und Benjamins Vorgriff als Rückschau besonderer Art – aus dem Jenseits. Die Erzähltechnik hat Daniel Kehlmann höchstwahrscheinlich von Gabriel García Márquez und seinen *Hundert Jahren Einsamkeit* übernommen.⁹⁵³ In Macondo, betont Kehlmann, „altern die Toten weiter“,⁹⁵⁴ denn „bei García Márquez ist das Geisterreich eine riesige Erweiterung unserer Sphäre; sein Weltverhältnis ist eigentlich ein ganz immanentes, er vergeistigt nicht das Diesseits, sondern verlebendigt das Jenseits und zieht es zu uns herüber“⁹⁵⁵. Selbst in Kehlmanns Roman *Tyll* singt der tote Eisenkurt mit seinen Gefährten zusammen: „Er schafft es nicht sehr laut und ist heiser und trifft die Töne schlecht, aber da darf man nicht streng sein; wenn einer tot ist, kann ihm schon auch das Singen schwerfallen.“⁹⁵⁶ Ähnliches passiert in Roberto Bolaños Roman *2666*,

⁹⁴⁹ Daniel Kehlmann: *Voltaire und Starbucks*. In: „Der Spiegel“, Nr. 23/2006, S. 144–147, hier S. 146.

⁹⁵⁰ Daniel Kehlmann: *Der Mentor. Hörspiel*, Zeitabschnitt 57:05–57:10.

⁹⁵¹ Daniel Kehlmann: *Der Mentor*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 87–144, hier S. 144.

⁹⁵² Daniel Kehlmann: *Voltaire und Starbucks*. In: „Der Spiegel“, Nr. 23/2006, S. 144–147, hier S. 144.

⁹⁵³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 19–38, hier S. 20.

⁹⁵⁴ Ebd., S. 22. Zu der entsprechenden Stelle bei García Márquez siehe: Gabriel García Márquez: *Hundert Jahre Einsamkeit. Roman*, übers. von Curt Meyer-Clason, Köln 1982, S. 96.

⁹⁵⁵ Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 19–38, hier S. 22.

⁹⁵⁶ Daniel Kehlmann: *Tyll. Roman*, S. 412.

in dem der Universitätsprofessor Amalfitano „die Gespräche mit einer nächtlichen Geisterstimme [führt], die vermutlich seinem toten Vater gehört“⁹⁵⁷ und in Juan Rulfos Roman *Pedro Páramo*, dessen Hauptprotagonist Juan Preciado seinen im Titel gemeinten Vater in einem verwüsteten und menschenleeren Dorf sucht – einer Geisterstadt, wo jeder Getroffene ein Toter ist, darunter auch der Vermisste, und in der Juan schließlich selbst stirbt und zu einem Gespenst wird, sodass Kehlmann von „ein[em] Chor von Toten, ein[em] Stimmengewirr längst Verstorbener“⁹⁵⁸ sprechen darf. In dem «Stimmengewirr der längst Verstorbenen» bzw. derjenigen, die als Gestalten eines Traums oder eines Textes körperlich nie existiert haben, lassen sich die Wurzeln der Vielstimmigkeit erkennen. Auffällig erscheint, dass Bachtin selbst den Begriff der «Polyfonie» aus seiner Lektüre Dostojewskijs herleitet – die auch Kehlmann unter seinen wichtigsten literarischen Einflüssen nennt – dazu noch vor allem im Kontext des Traums erforscht, weil das Subjekt des Traums eigentlich unbekannt bleibt und da im Traum mehrere gleichgestellte Stimmen vorkommen. Laut Bachtin will Dostojewskij alles als koexistent fassen, alles nebeneinander sehen und als gleichzeitig veranschaulichen, als fände es nur im Raum und nicht in der Zeit statt.⁹⁵⁹

Bezeichnenderweise hebt auch Michel Foucault hervor, „daß die heutige Unruhe grundlegend den Raum betrifft – jedenfalls viel mehr als die Zeit“.⁹⁶⁰ Wenn man in Erinnerung behält, dass bei Daniel Kehlmann die Räume als Heterotopien fungieren, wofür die Novelle *Der fernste Ort* ein profundes Beispiel liefert, und die Geister, wie das Stück *Geister in Princeton* zeigt, im Raum und nicht mehr in der Zeit existieren, kann man zum Schluss kommen, dass in *Dem Mentor* der Tod (Benjamin Rubins) und der Traum (Martin Wegners) immer näher zusammenrücken. Während Bachtin Polyfonie eher als **dramatische Ironie** im Roman versteht, da in diesem die Stimmen der Figuren, die unterschiedliche Lebenseinstellungen repräsentieren und verschiedene Auffassungen vertreten, gleichberechtigt sind, scheint es sinnvoll bei Daniel Kehlmann zwischen zwei polyfonischen Erzähltechniken zu unterscheiden: Die eine besteht darin, dass die verschiedenen Stimmen selbstständig linear geführt werden, sodass ihre Eigenständigkeit einen Vorrang vor der Textstruktur erhält. Mit dieser Situation hat man in *Dem Mentor* auf der extradiegetischen Ebene zu tun, wenn die Stimmen von Wegner

⁹⁵⁷ Daniel Kehlmann: *Vier Kritiker bereisen die Hölle*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 51–56, hier S. 52.

⁹⁵⁸ Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010*, S. 19–38, hier S. 29.

⁹⁵⁹ Vgl.: Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. von Adelheid Schramm, München 1971, S. 34–38.

⁹⁶⁰ Michel Foucault: *Andere Räume*, übers. von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, S. 34–46, hier S. 37.

und Rubin – auch wenn in der Hörauffassung leicht verändert, in der Textvorlage an manchen Stellen überraschenderweise bestimmt aus dem Traum oder aus dem Jenseits sprechend – dem einen oder dem anderen weiterhin zuzuordnen sind. Bei der anderen Erzähltechnik werden die Stimmen nicht selbstständig linear geführt, sondern so, dass eine Identifikation der sprechenden Figur im Text verhindert und die Struktur des Textes selbst in den Vordergrund gerückt werden. Diese Situation lässt sich in dem Stück auf der intra- bzw. metadiegetischen Ebene beobachten, wenn ein unbekannter Sprecher in Martin Wegners Stück in den Worten «Ich sehe dich, aber wie von weitem. Wie die Ausgeburt der Träume eines anderen [...] oder die Spiegelung eines Spiegels» von geisterhaften Figuren erzählt, von denen man übrigens nicht weiß, ob sie in Wirklichkeit existieren oder dem Traum entstammen bzw. ob sie in die Welt der Lebenden oder eher ins Totenreich – wohin er selber auch gehören kann – einzuordnen sind. Die Indizien dafür, dass das ganze Stück Kehlmanns, wie *Beerholms Vorstellung* oder *Der fernste Ort*, einen Traum darstellt, kann man darin bereits von Anfang an finden. An Gina adressiert Rubin folgende Bemerkung zu Martin: „Und zugleich hat er sich wahrscheinlich vorgestellt, dass wir beste Freunde waren. Hat sich ausgemalt, wie er einst einen nach mir benannten Preis bekommt. Hat im Kopf schon seine Rede geprobt. Und bestimmt haben Sie beide darüber nachgedacht, was ich alles für ihn tun könnte. Ein Artikel, eine Empfehlung an ein Theater ...“⁹⁶¹, die sich im Stück tatsächlich verwirklicht.⁹⁶² In *Dem Mentor* wird außerdem bestätigt, dass der Schriftsteller bzw. der Künstler bei Daniel Kehlmann immer mehr als andere Figuren im Text weiß und mit seinem Werk eine Wirklichkeit skizziert, die viel breiter ist als die unsere. Eine auf der Hand liegende Frage in diesem Zusammenhang ist, von wem eigentlich der in Kehlmanns Stück geträumte Traum stammt – von dem aufgehenden Schriftsteller Wegner, dem erfahrenen Rubin, oder gleichzeitig von den beiden. Auch hier gibt Rubin zu bedenken: „Was weiß man schon? Wer entscheidet? Jeder von uns hat schon viele Lügen ernst gemeint. [...] Es ist heller Tag, die Vögel schreien, als wollten sie uns etwas mitteilen, aber sie haben nichts zu sagen, als dass sie sind und wir sind, und wenn wir wollen, ist der Tag schon vorbei, und es ist Nacht, und wenn wir nachher wollen, dass es nicht Nacht war, dann war es nie Nacht“,⁹⁶³ worauf Gina – genauso wie er selbst bei der Lektüre Martins Stücks – erwidert: „Das klingt gut, aber es ist Unsinn.“⁹⁶⁴ Der Tod ist kein Traum. Man stirbt wirklich. Oder er ist doch einer, wenn man immer weiterträumt und nie aufwacht, als hätte man nie existiert? Gegen Ende des Stücks

⁹⁶¹ Daniel Kehlmann: *Der Mentor*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 87–144, hier S. 125–126.

⁹⁶² Vgl.: Ebd., insbesondere S. 91 und 103.

⁹⁶³ Ebd., S. 133.

⁹⁶⁴ Ebd.

entpuppt sich Rubin wieder als derjenige, der die Macht hat, zu entscheiden, was möglich und was unmöglich ist: „Und wenn jetzt Nacht werden soll ...“⁹⁶⁵ – fängt Gina an, „[d]ann ist es Abend“⁹⁶⁶ – konstatiert er, sich vielleicht auf die Titel der dramatischen Werke Wegners beziehend, in denen wie in den Sternen geschrieben steht, dass Martin seine schriftstellerische Tätigkeit aufgeben wird: ein Stück des jungen Schriftstellers heißt nämlich *Ohne Namen*, ein anderes *Abend, Nebel*, was übrigens dazu führt, dass Gina die Texte ihres Ehemannes als „so brutal. So blutig und düster“⁹⁶⁷ charakterisiert, genauso wie der Tod – auch im übertragenen Sinne, verstanden als Ende einer Künstlerexistenz – es ist. Martin Wegner endet ähnlich wie Sebastian Zöllner in *Ich und Kaminski*, der sich den Tod seines Mentors wünscht, um davon in Zukunft profitieren zu können, und von diesem doch so getäuscht wird, dass er alles macht, wozu dieser ihn auffordert.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass durch die Lektüre des dramatischen Werks Daniel Kehlmanns, sobald diese wie die Lektüre eines Prosawerks verläuft, interessante Aufschlüsse über die Konstruktion der dargestellten Welt gewonnen werden können. Wenn man die Stimme nicht nur im Drama, sondern auch in der erzählenden Prosa als eine dialogische behandelt, wird deutlich, dass die polyfone Stimme sowohl durch intertextuelle Bezüge als auch auf der intra- und extradiegetischen Ebene des Textes bei Kehlmann als die Stimme eines Träumenden, eines Toten oder gar eines träumenden Toten identifiziert werden kann. Die Vielstimmigkeit sowie die Ablenkung von dem Wesentlichen – nämlich vor dem Tod – deuten auf die Phänomene des Sterbens bzw. der Abwesenheit sowie des Geträumt- und Vergessenwerdens, die Kehlmann insbesondere im Roman *F* noch einmal aufgreifen und weiterentfalten wird.

⁹⁶⁵ Ebd., S. 134.

⁹⁶⁶ Ebd.

⁹⁶⁷ Ebd., S. 119.

«Man meint, die Verstorbenen wären irgendwo aufbewahrt.»

5. Die Erinnerung⁹⁶⁸

Eine Weiterentwicklung der aus dem Stück *Der Mentor* bekannten Themen des Erinnerten und des Ungeschehenen, die an die Ästhetik des Traums anknüpfen, findet man bei Daniel Kehlmann in dem sechzehn Jahre nach der Veröffentlichung seines Debütromans *Beerholms Vorstellung*, acht nach dem Erscheinen seines Bestsellers *Die Vermessung der Welt* und vierundeinhalb, nachdem er seinen letzten Roman *Ruhm* herausgebracht hat, publizierten Roman *F*, in dem nichts so zu sein scheint, wie es einmal sein sollte. Die **Erinnerung** spielt darin eine wichtige Rolle, auch wenn es hier anzumerken ist, dass sie – anders als in vielen anderen Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – in der Regel nicht im Kontext des Holocaust situiert wird.⁹⁶⁹ Im vorliegenden Kapitel wird sie in Bezug auf drei Aspekte untersucht. Erstens bewahren die Figuren in ihrem Gedächtnis Gegenstände, Menschen und Situationen, deren sie sich später wieder bewusst werden. Zweitens werden die Heden dazu veranlasst, an etwas oder jemanden zu denken bzw. jemanden oder etwas nicht zu vergessen. Und drittens etwas oder jemand wird den Protagonisten durch seine Ähnlichkeit mit jemandem oder etwas anderem ins Bewusstsein gebracht bzw. die Protagonisten selbst rufen unter bestimmten Umständen bei jemandem Erinnerung an jemanden oder etwas wach. Die Situation der Figuren kompliziert sich dazu, wenn sie sich an Dinge erinnern, die gar nicht stattgefunden

⁹⁶⁸ Einen Teil des Kapitels bildet eine geringfügig überarbeitete und erweiterte Fassung der von der Verfasserin dieser Dissertation stammenden Rezension des Romans *F*, vgl.: Małgorzata Marciniak: *Daniel Kehlmann: „F. Roman“*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2013. In: „Germanica Wratislaviensia“, Schwerpunkt *Kategorien und Konzepte*, Nr. 139, S. 413–417. Das Kapitel enthält auch einige Nebengedanken, die ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit *Medien und Kommunikation im Werk Daniel Kehlmanns bis 2009*, ihrem Artikel *Selbstgewählte Ortlosigkeit. Zum literaturästhetischen Konzept des Raumes im Werk Daniel Kehlmanns* – vgl.: Małgorzata Marciniak: *Selbstgewählte Ortlosigkeit. Zum literaturästhetischen Konzept des Raumes im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Anna Gajdis Monika Manczyk-Krygiel (Hrsg.): *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*, Bern 2016, S. 209–223 – sowie ihrem Referat *Die Strategien der literarischen Mortifikation im Werk Daniel Kehlmanns*, welches sie während der Tagung *Imaginationen des Endes* am Lehrstuhl für Germanistik der Ermland und Masuren Universität in Olsztyn am 8. Mai 2013 gehalten hat, zu entnehmen sind.

⁹⁶⁹ Eine Ausnahme bilden die Stücke *Geister in Princeton* und noch mehr *Die Reise der Verlorenen*. Zwei weitere Beispiele sind das Kapitel *Familie* in *F*, welches auf die jüdische Herkunft der Familie Friedland (und autobiografisch die der Familie Kehlmann) anspielt und einige Zeichen der nationalsozialistischen Diktatur thematisiert, siehe: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2013, S. 139–141, sowie die Erwähnung der Grausamkeit bei der Einweihung des Azteken-Tempels in Teotihuacan in *Der Vermessung der Welt* als Anspielung auf die Opfer des NS-Regimes, siehe: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 201–202 und 208.

haben, Gestalten treffen, die ihnen zwar bekannt vorkommen, die sie aber für eine Sinnestäuschung halten, ihre **Erinnerungslücken** mit Erfundenem überbrücken, von jemandem mit eigenem Geschwister verwechselt werden oder Schicksale anderer als Projektionsfläche für eigene Wunschvorstellungen nutzen. Bei Daniel Kehlmann ist die Erinnerung keine konstante Größe, sondern sie ändert sich dynamisch mit und in der Zeit und legitimiert die konstruktivistische Vorstellung von der Wirklichkeit.

Das erste Kapitel von *F, Der große Lindemann*, zeigt den gleichnamigen Hypnotiseur, der den Vater dreier Söhne und verhinderten Schriftsteller Arthur Friedland zu sich auf die Bühne bittet und diesen in Anwesenheit seiner Kinder zum Geständnis bringt, dass er weg wolle, weg von überall, wonach man ihn tatsächlich für eine längere Zeit aus den Augen verliert, weil er seine Familie verlässt, um sich ausschließlich dem Schreiben widmen zu können. Lindemann selbst endet aber nach Jahren als ein armer Jahrmarktwahrsager, der nicht nur Probleme mit dem Zählen hat, sondern auch nichts hört und nichts mehr sieht. Die Laufbahn des ältesten Sohnes Martin im zweiten Kapitel *Das Leben der Heiligen* – er wird Priester und liest Messen für seine Pfarrgemeinde, trotzdem glaubt er nicht an Gott und ergibt sich seiner Fresssucht so sehr, dass er im Beichtstuhl sitzend Schokoriegel isst und dabei seinen Gemeindemitgliedern die Absolution erteilt – erinnert an alles andere als ein Heiligenleben. Eric, dessen Schicksal im vierten Kapitel *Geschäfte* geschildert wird, wird erfolgreicher Vermögensberater, aber er verspekuliert sich mit dem Geld seiner Kunden und ist damit so überfordert, dass er Visionen hat und in rauen Mengen Psychopharmaka schluckt. Als er am Rande des Bankrotts steht, kommt ihm unerwartet die Finanzkrise zu Hilfe. Iwan, von dem das fünfte Kapitel *Von der Schönheit* handelt, wird Kunstfälscher, der aus der Mittelmäßigkeit herauskommen will und deswegen unter dem Namen seines älteren Freundes Heinrich Eulenböck dessen Bilder aus früheren Jahrzehnten malt. Da Iwan kein eigenes Werk hat, ist er komplett auf das Œuvre des anderen angewiesen. Bald gerät er in die Mechanismen der Kunstfälschung so tief hinein, dass er über Eulenböck promoviert, zu seinem Galeristen, Biografen und schließlich Nachlassverwalter wird, bis er eines Tages spurlos verschwindet. Wie Jan Standke bemerkt: „Kehlmann bleibt in *F* seinen bewährten Figurentypen – Friedlands Söhne sind Pfarrer, Finanzberater und Kunstkritiker – im Großen und Ganzen treu.“⁹⁷⁰ Durch die Verschränkung von drei Erzählsträngen in den Kapiteln *Das Leben der Heiligen*, *Geschäfte* und *Von der*

⁹⁷⁰ Jan Standke: *Die Vermessung des Ruhms. Zu Werk und Wirkung Daniel Kehlmanns in Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft*. In: Ders. (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 19–73, hier S. 42.

Schönheit, die hauptsächlich am 8. August 2008 spielen, lernt der Leser die Standpunkte jedes einzelnen Bruders kennen – Eric und Iwan sind inzwischen 37, Martin ein Jahr älter – und erfährt, und dass ihr Erwachsenenleben vom Verschwinden des Vaters und Lindemanns Hypnose überschattet ist. Während die Figuren der Brüder dieselbe Funktion wie Simplicius in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* zu erfüllen scheinen – sie sind nämlich dazu erfunden, die Erinnerung ins Wort zu fassen⁹⁷¹ – prägen Arthur und Lindemann als zwei große Abwesende die Handlung des Romans so wie die Verschwundenen Cesárea Tinajero die in *Den wilden Detektiven* und Benno von Archimboldi die in *2666* von Roberto Bolaño.⁹⁷² An dieser Stelle kann übrigens bemerkt werden, dass der fiktive Schriftsteller von Archimboldi in Bolaños Roman einen Text unter dem Titel *Bitzjus* verfasst, der von Jeremias Gotthelfs Leben handelt und Kehlmann selber in Hinblick auf das Fantastische in Gotthelfs Geschichte *Die schwarze Spinne* erläutert, dass ein Schriftsteller wie Pastor Bitzjus (so klingt Gotthelfs eigentlicher Name) die Spinne (verstanden als Verkörperung einer existenziellen Angst) habe anfassen sollen.⁹⁷³ An die **Abwesenheit einer zentralen Figur der Erzählung** denkt man auch, wenn Daniel Kehlmann zum Vater des Titelprotagonisten von Robert Menasses Roman *Don Juan de la Mancha oder Die Erziehung der Lust* Folgendes bemerkt: „Unverlässlich, undurchschaubar, desinteressiert und meist sowohl geistig als auch körperlich abwesend – und gerade deshalb bestimmend für alles, was geschieht, dem Leser ebenso allgegenwärtig wie dem nie ganz aus seinem Schatten tretenden Sohn.“⁹⁷⁴ Weg will der Vater der drei Brüder Friedland, weg, wie der Ich-Erzähler in Kafkas *Aufbruch*⁹⁷⁵ – dem möglicherweise eine jüdische Erzählung zu Grunde liegt,⁹⁷⁶ was unter Berücksichtigung der jüdischen Abstammung der Familie Kehlmann vielleicht nicht ganz ohne Bedeutung ist – weg wie der namenlose Held in der Erzählung *Töten*, wie Julian in Kehlmanns *Fernstem Ort* und Charles Kinbote in Nabokovs *Fahlem Feuer*. Auch wenn der Erzählton in jedem der drei Söhne-Kapiteln fortgesetzt wird, hat man hier nicht mit einem ganz homodiegetischen Erzähler zu tun: Jedes Mal wird die Stimme inkonsistent, die Rede ist mal erlebt, mal gesprochen, kaum zu schweigen davon, dass außer

⁹⁷¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 111.

⁹⁷² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Vier Kritiker bereisen die Hölle*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 51–56, hier S. 51–53 und 55.

⁹⁷³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier S. 52.

⁹⁷⁴ Daniel Kehlmann: »Hier ist ein Exkurs nötig«. *Menasses Don Juan von der traurigen Gestalt*. In: Eva Schörkhuber (Hrsg.): *Was einmal wirklich war. Zum Werk von Robert Menasse*, Wien 2007, S. 346–349, hier S. 347.

⁹⁷⁵ Vgl.: Stefan Gmünder: *Im Sodbrennen des Selbst*. In: Online-Ausgabe des „Standards“ vom 29.08.2013, <http://derstandard.at/1376535059801/Im-Sodbrennen-des-Selbst> (17.05.2016).

⁹⁷⁶ Vgl.: Hartmut Binder: *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn 1966, S. 55.

den drei Brüder-Erzählungen noch ein weiterer, heterodiegetischer Erzähler eingeführt wird, der im ersten Kapitel über die Ereignisse aus ihrer kindlichen Vergangenheit und in dem letzten über diese in der jüngsten Zeit berichtet. Als Ergänzung des zweiten, aus der Sicht Martins erzählten Kapitels, in dem zum ersten Mal kurze Abrisse von Arthurs Büchern gegeben werden, kommt das dritte, *Familie*, das die Lindemann- und Martin-Kapitel von den folgenden Kapiteln trennt und sich von ihnen auch stilistisch deutlich unterscheidet. Es enthält eigentlich Arthurs verwickeltesten Text unter demselben Titel, wird in voller Länge unter Verwendung von Analepse erzählt und bereichert den Erzählfluss von *F*, indem es Einblicke in die Familiengeschichte Friedlands gibt. Das Schlusskapitel *Jahreszeiten*, das die Schicksale aller Familienmitglieder zusammenbringt und in dem Arthur endlich mal seine Enkelin Marie trifft, ist in drei kleinere Unterkapitel gegliedert, die mit Nummern 1, 2, 3 betitelt sind und im Frühling, Herbst und Winter spielen, allerdings nicht desselben Jahres. Das erste handelt vom Jahr 2008, das zweite vom 2009 und das dritte vom 2012. Der Sommer wird stillschweigend übergangen und wer sich nach ihm sehnt, der wird schon wieder zum Lindemann-Kapitel und den drei Brüder-Kapiteln zurückgeschickt.

5.1. Die Macht der Erfindung

Das Erinnerungsvermögen des Lesers wird bei Daniel Kehlmann in erster Linie durch literarische – darunter selbstreferenzielle – und bildend-künstlerische Bezüge aktiviert. Dies, um die Macht der Erfindung nicht nur im Kopf des Lesers, sondern auch unter den Figuren auf den Romanseiten zu befreien. Was im Roman *F* kein Fluidum der Ruhe verbreitet, ist das auf der ersten Seite stehende Jahr 1984, das man unwillkürlich mit dem gleichnamigen Roman von George Orwell assoziiert. Daniel Kehlmann hat ein Gefühl für die Atmosphäre. Zudem ist *F* nicht bloß ein Familienroman, sondern vielmehr eine Fälschergeschichte, in der jeder der drei Brüder für einen anderen Bereich der Fälschung steht. Die Protagonisten lassen sich von dem führen, was sie selbst erfinden, seltener vermuten sie, die Erfindung eines anderen zu sein. Auf jeden Fall wird das Erfundene zum Inhalt ihrer Leben. Um interpretatorische, strukturelle und poetologische Aspekte der Formen der Abwesenheit in *F* beleuchten zu können, soll man sich zuerst ins Gedächtnis rufen, dass der Tod als Auslöser oder wenigstens als Motor für das Erzählen fungiert und deswegen die Darstellungsweise des Textes bestimmt.⁹⁷⁷ Diesmal kommt

⁹⁷⁷ Vgl.: Magda Motté: *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur*. In: Hans Helmut Jansen (Hrsg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1989, S. 487–502.

es auf einen Vater an, der seine Söhne verlässt und verschwindet, um eines Tages unerwartet zurückzukommen. Dem großen Lindemann offenbart er, dass die Zwillingbrüder Eric und Iwan nach den Rittern der Tafelrunde, den aus Hartmann von Aues Epen bekannten Erec und Iwein,⁹⁷⁸ benannt sind. Weil er selbst doch wie der König Artus heißt, erscheinen die drei wie Königssöhne in einem Märchen. Die Sagenhaftigkeit der Figuren wird dadurch gesteigert, dass Martin und Marie dieselben Namen wie mehrere christliche Heiligen (samt der Mutter Christi) tragen, von denen es zahlreiche Legenden gibt, was den Text mit weiteren Assoziationen und Mehrdeutigkeiten auflädt. Wie üblich gibt Daniel Kehlmann seinen Figuren sprechende Namen und lässt sie in einer säkularisierten Welt leben, wo eine Begegnung mit dem Leibhaftigen, wie in Michail Bulgakows *Der Meister und Margarita*, durchaus möglich ist.⁹⁷⁹ Sie sind wie Gestalten in den von Kehlmann viel bewunderten Gespenstergeschichten von E. T. A Hoffmann und Henry James:⁹⁸⁰ Jeder hat seltsame Visionen, einer mehrere, und da in *F* eine ständige Gedankenübertragung zwischen den beiden Zwillingen stattfindet, bekommt schließlich Iwan einen Schicksalsschlag ab, der eigentlich Eric zuteilwerden sollte. Ob es dabei auf Zufall oder Bestimmung ankommt, bleibt ungeklärt, wie das große F für Fatum es verlangt. „Nichts muß so sein, wie es ist, nichts ist notwendig, nichts vorherbestimmt“,⁹⁸¹ wie Kehlmann es in Bezug auf Truman Capotes Reportagen formuliert. Während der vorherige Roman *Ruhm* ein Geflecht von Geschichten war, die – miteinander verwoben – auf mehreren Fiktionalitätsebenen spielten, ist *F* ein Gespinnst, in dem man deutlicher als je zuvor die durch das ganze Werk Daniel Kehlmanns ziehenden Fäden erkennt. Bereits auf den ersten zwanzig Seiten begegnet man Arthur Friedland, der denselben Vornamen trägt, wie der Zauberkünstler Beerholm in *Beerholms Vorstellung* oder – als Vater der zum Verwechseln ähnlicher Zwillinge – die zwei Gehilfen K.s in Kafkas *Schloß*, die eigentlich Artur und Jeremias heißen, die K. aber beide mit dem Namen Artur zu nennen beschließt, um sie nicht mehr verwechseln zu müssen.⁹⁸²

⁹⁷⁸ Vgl.: Klaus Nüchtern: *Daniel mit dem Zauberhut*. In: Online-Ausgabe des „Falters“, Nr. 36/13, https://cms.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue_id=496&item_id=9783498035440 (17.05.2016).

⁹⁷⁹ Vgl.: Adam Soboczynski: *Spiel der Dämonen*. In: Online-Ausgabe der „Zeit“ vom 22.08.2013, <http://www.zeit.de/2013/35/literatur-daniel-kehlmann-roman-f/komplettansicht> (17.05.2016).

⁹⁸⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg: *Ich hätte auch ohne Erfolg Angst*. In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 31.08.2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/daniel-kehlmann-im-gespraech-ich-haette-auch-ohne-erfolg-angst-12553007.html> (09.11.2016).

⁹⁸¹ Daniel Kehlmann: *Der Reporter Truman Capote*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 21–27, hier S. 26.

⁹⁸² Vgl.: Franz Kafka: *Das Schloß. Roman*, Frankfurt am Main 1994, S. 28. Zu weiteren intertextuellen Bezügen auf Kafkas *Schloß* bei Daniel Kehlmann, und nämlich in *Der Vermessung der Welt*, siehe: Daniel Kehlmann: *Diese sehr ersten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 161; Joshua Kavaloski: *Periodicity and National Identity in Daniel Kehlmann's „Die Vermessung der Welt“*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Jg. 9/2010, S. 263–287, hier S. 269–276; Mark M. Anderson: *Humboldt's Gift*. In: Online-Ausgabe von „The Nation“ vom 30.04.2007, <https://www.thenation.com/article/humboldts-gift> (04.08.2018); Thomas Richard Bell: *The Postsecular Traces*

Friedlands ältester Sohn Martin, von einem Auto beinahe überfahren, glaubt für einen Augenblick, genauso wie Julian in der Novelle *Der fernste Ort*, ein doppeltes Dasein zu führen, tot und doch immer noch am Leben zu sein, wenngleich er eine andere Perspektive als Julian vertritt und die Entscheidung in seinem Fall auf die andere Seite fällt.

Unter seinen zwei jüngeren Brüdern findet ein ähnlicher Gedankenaustausch wie zwischen Humboldt und Gauß in *Der Vermessung der Welt* statt, der aber im Unterschied zu diesen zwei ihnen beiden bewusst ist.⁹⁸³ Eric und Iwan sind sich dabei so ähnlich wie der Schauspieler Ralf Tanner und sein Doppelgänger in *Ruhm*. Iwan, während einer Vorführung vom Hypnotiseur Lindemann auf die Bühne eingeladen, entschließt sich, diese zu betreten, denn wie Markus Mehring in der Erzählung *Bankraub* im Erzählband *Unter der Sonne* hält er das Mitspielen für die beste Überlebensstrategie. So wie Gauß auf seinen Sohn Eugen ist er auf seinen Halbbruder Martin wütend, obwohl dieser ihm nichts angetan hat. Ähnlich wie Beerholm mit Kartentricks ist Martin mit seinem Zauberwürfel beschäftigt, die beiden sind Priester nicht aus Berufung geworden und begegnen einander im Kloster Eisenbrunn. Eric ist wiederum ganz klar, dass zwei mal fünf zehn ergibt, was Beerholm doch hätte bezweifeln können, und genauso wie Kurt Gödel in Kehlmanns Theaterstück *Geister in Princeton* sowie David Mahler im Roman *Mahlers Zeit* fühlt er sich von Gespenstern umringt, die ihm Zeichen geben. Wie Leo Richter in *Leo Richters Porträt* hat er seine Ängste, auch wenn es bei ihm nicht um Flugangst, sondern die Angst vor Tunnels, abgeschlossenen Orten und Höhlen geht, die Humboldt gerne erforschte, bis er den Geist seiner verstorbenen Mutter in einer sah. Iwan fürchtet sich vor Hunden,

of Transcendence in Contemporary German Literature. In:

https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/33949/Bell_washington_0250E_14594.pdf?sequence=1, S. 208–212 (06.08.2018); Joachim Rickes: *Die Stimme des Autors. Daniel Kehlmanns kleine Schriften, Essays und Reden*. In: Jan Standke (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 75–104, hier S. 80–81; Elisabeth Johanna Koehn: *Aufklärung Erzählen – Raconter Les Lumières: Akteure des Langen 18. Jahrhunderts im deutschen und französischen Gegenwartroman*, Heidelberg 2015, S. 100; Márta Horváth: *Der Alte und der Greis. Rationalitätskritik in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*. In: Attila Bombitz (Hrsg.): *Brüchige Welten von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen*, S. 251–260, hier S. 258–259; Robert Stockhammer: *Zur Konjunktur der Landvermesser in der Gegenwartsliteratur*. In: Christof Hamann, Alexander Honold (Hrsg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*, Göttingen 2009, S. 87–101, insbesondere S. 87 und 90–91; Gunther Nickel: *Von «Beerholms Vorstellung» zur «Vermessung der Welt»*. *Die Wiedergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik*. In: Ders. (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 151–168, hier S. 161–163.

⁹⁸³ Dieselben Gedanken teilen auch Tyll, Mattias und Korff im Kapitel *Schacht* des Romans *Tyll*, siehe: Daniel Kehlmann: *Tyll. Roman*, S. 406 und 413: „Es sieht nicht danach aus, als würden sie hier rauskommen. «Es sieht nicht danach aus, als würden wir hier rauskommen», sagt der Matthias. Dabei ist das wohl Tyll gewesen, das waren seine Gedanken, die sich in der Dunkelheit in den Kopf vom Matthias verirrt haben, aber vielleicht war es auch umgekehrt, wer weiß das schon. [...] [D]er Korff sagt nichts, weil ihn auf einmal die Sehnsucht übermannt, das weiß Tyll genau, denn der Dunkelheit wegen bleiben die Gedanken nicht bei einem allein, da bekommt man die der anderen mit, ob man will oder nicht.“

während Humboldt und der von ihm getroffene Lama die seinen vermissen. Was für ihn zählt, ist, genauso wie für Manuel Kaminski im Roman *Ich und Kaminski*, die Malerei. Außerdem wird Kaminski in *F* flüchtig erwähnt und Sebastian Zöllner, deutlich älter und fast glatzköpfig, hat darin sogar einen kleinen Auftritt.

Die dem Leser schon von *Beerholms Vorstellung* bekannte, in der Novelle *Der fernste Ort* und dem Stück *Geister in Princeton* bisher ihren Höhepunkt erreichende Auffassung des Lebens als eines Traums, an den man sich nicht ganz erinnern kann, spiegelt nicht bloß Daniel Kehlmanns Anschauung – „Es gibt einen langen Traum, und es gibt kurze Träume, die ihn unterbrechen. Sonst gibt es eigentlich nichts“⁹⁸⁴ –, sondern vielmehr das daraus resultierende Verständnis von Romanen als großen Träumen wider,⁹⁸⁵ im Sinne „Kafkas Entdeckung, dass man die Grenze zwischen Tages- und Nachtwirklichkeit, zwischen Traum und Wachzustand einfach fortnehmen kann, als hätte sie nie existiert“,⁹⁸⁶ die zum ästhetischen Grundsatz Kehlmanns Werks geworden ist. Die Wirklichkeit des Lebens erscheint dem Schriftsteller poetologisch als **ein Traum im Traum im Traum** (wie in *Beerholms Vorstellung*) bzw. als **eine Spiegelung in der Spiegelung in der Spiegelung** (in *Ich und Kaminski*) oder als **eine Geschichte in Geschichten in Geschichten** (in *Ruhm*) und eben als solche kommt sie in seinen traumartigen, selbstreferenziellen und metafikcionalen Romanen vor. Mit dem Lesen – der willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit, dem Verlieren der Wachsamkeit und Erliegen dem Zauber einer unzuverlässigen Erzählung – verhält es sich bei Kehlmann genauso wie mit dem Sterben, was der verstorbene Gaukler Pirmin in seinem Roman *Tyll* wie folgt zusammenfasst: „Keine Angst, du merkst es kaum [...]. Dein Verstand ist schon halb blöd, gleich lässt dich noch der Rest im Stich, dann wirst du ohnmächtig, und wenn du aufwachst, bist du tot.“⁹⁸⁷ Dies wurde, wie man vermuten kann, sowohl von Shakespeare inspiriert, dem Kehlmann zwei seiner poetologischen Texte widmet,⁹⁸⁸ als auch Gabriel García Márquez und derjenigen Szene aus *Hundert Jahren Einsamkeit*, in welcher der Dorfgründer von Macondo José Arcadio Buendía – dessen Tod, wohlgemerkt, ein durch mehrere Romanseiten hindurch ausgestreckter Prozess ohne festen

⁹⁸⁴ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Alem Grabovac: *Glauben? Lieber nicht*. In: Online-Ausgabe der „Tageszeitung“ vom 16.03.2014, <http://www.taz.de/!5046381/> (21.03.2015).

⁹⁸⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 136–137.

⁹⁸⁶ Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 19–38, hier S. 29.

⁹⁸⁷ Daniel Kehlmann: *Tyll. Roman*, S. 421.

⁹⁸⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Shakespeare und das Talent*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 112–121 und Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98.

Anfang und Ende ist – den von sich einst getöteten Prudencio Aguilar trifft, worauf Kehlmann in einer weiteren Vorlesung, *Wege nach Macondo*, aufmerksam macht:

War er allein, tröstete er sich mit dem Traum von den endlosen Zimmern. Ihm träumte, er stehe aus dem Bett auf, öffne die Tür und trete in ein anderes gleiches Zimmer mit gleichem Bett und gusseisernem Kopfende, mit gleichem Rohrstuhl und gleichem Bildchen von der Jungfrau von den Heilmitteln an der hinteren Wand. Dieses Zimmer führte in ein anderes genau gleiches, dessen Tür in ein genau gleiches führte und anschließend in ein weiteres genau gleiches, bis ins Unendliche. Es machte ihm Spaß, wie durch eine Spiegelgalerie von Zimmer zu Zimmer zu wandeln, bis Prudencio Aguilar [der Mann, den er einst getötet hat] ihn an der Schulter berührte. Dann kehrte er zurück, von Zimmer zu Zimmer, erwachte rückwärts, durchlief den umgekehrten Weg und fand Prudencio Aguilar im Zimmer der Wirklichkeit. Eines Nachts indes, zwei Wochen nachdem man ihn in sein eigenes Bett verfrachtet hatte, berührte Prudencio Aguilar ihn an der Schulter in einem Verbindungszimmer, und dort blieb er für immer im Glauben, es sei das wirkliche Zimmer.⁹⁸⁹

Dem Verbindungszimmer, wie es sich annehmen lässt, entspricht in Kehlmanns Werk die seit *Dem fernsten Ort* entwickelte Vision des Zwischenraumes, in dem Verstorbene herumirren. Im Roman *Tyll* erklärt der tote Claus Ulenspiegel seinem Sohn: „Lebendig oder tot, du legst dem Unterschied zu viel Gewicht bei [...]. Es gibt so viele Kammern dazwischen. So viele staubige Windel, in denen du das eine nicht mehr bist und das andere noch nicht. So viele Träume, aus denen du nicht mehr aufwachen kannst.“⁹⁹⁰ Dass Claus noch nicht für tot erklärt werden kann, scheint eine Aussage vom verstorbenen Pirmin zu bestätigen, der Tyll besorgt die Frage stellt: „Mit wem redest du? [...] Hier ist kein Geist außer mir“⁹⁹¹ – dies, obwohl Pirmin selbst später als Claus gestorben ist. José Arcadio, der dem Geist von Prudencio immer wieder begegnet, bis an jene Nacht, nach der ein Mann – „Er war klein und untersetzt, trug einen schwarzen Anzug und einen gleichfalls schwarzen, riesigen, bis über die schweigsamen Augen gezogenen Hut“⁹⁹² – auftaucht, den seine Frau Ursula zunächst für Melchiádes hält, der sich aber als Cataure erweist, der wiederum „auf der Flucht vor der Schlaflosigkeitskrankheit das Haus verlassen hatte und seither spurlos verschwunden war“,⁹⁹³ stirbt ebenfalls in einem vorgetäuschten Verbindungszimmer. Auf die Frage, warum er zurückgekehrt sei, erwidert Cataure, er sei zur Beerdigung des Königs gekommen und damit meint er selbstverständlich José Arcadio selbst, was ihn zu einem aus dem Jenseits kommenden Todesboten macht. Dass bei García Márquez ein zurückgekehrter Verschwundener zum Begräbnis eines bald Toten kommt, darf nicht unterschätzt werden. Immerhin liest man in Kehlmanns *F*, wenigstens im Kapitel *Familie*, von

⁹⁸⁹ Gabriel García Márquez: *Hundert Jahre Einsamkeit*, zit. nach: Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, S. 19–38, hier S. 37.

⁹⁹⁰ Daniel Kehlmann: *Tyll. Roman*, S. 421.

⁹⁹¹ Ebd., S. 422.

⁹⁹² Gabriel García Márquez: *Hundert Jahre Einsamkeit. Roman*, übers. von Curt Meyer-Clason, Köln 1982, S. 167.

⁹⁹³ Ebd., S. 167–168.

Verstorbenen, die zurückkommen. Eine mit dem Text von García Márquez korrespondierende Szene findet Daniel Kehlmann auch in der bildenden Kunst, auf Willem van Haechts Gemälde *Apelles malt Campaspe* wieder:

Das Bild verdoppelt die Realität: in einem Raum voller Gemälde ein Gemälde, das einen Raum voller Gemälde darstellt. Van Haechts Gestalten des Malers, des Modells, des mächtigen Herrschers und der Umstehenden sind letztlich weniger interessant als ihr wundervoll reicher Hintergrund: ein heller Museumsraum, an dessen Rückwand sich ein Torbogen auf einen weiteren Raum voller Bilder und Statuen öffnet, an dessen Rückwand sich als traumartige Versprechung ein weiteres Tor zu einem weiteren Raum befindet. Es könnte einen die Lust anwandeln, statt durch die echte, durch die imaginäre Ausstellung zu gehen, und statt des Städtels bloß van Haechts Bild zu besuchen. So imaginär sein Museum ist, so echt ist doch die Ausstellung darin [...].⁹⁹⁴

Wie man so ein Bild malen könne, überlegt sich interessanterweise Iwan Friedland in Kehlmanns *F*, direkt vor der Szene in der Hypnoseveranstaltung, was die Relevanz der Motive der Spiegelung und des Traums für die poetische Darstellung in Kehlmanns Text illustriert:

Iwan blickte zur überladen verzierten Decke auf und fragte sich, wie man das wohl malen könnte. Geschickt hatte der Künstler das Auge getäuscht und ein Gewölbe vorgegaukelt, das nicht da war. Wie zeichnete man so etwas ab, wenn man zeigen wollte, dass da in Wirklichkeit kein zweiter Raum war, sondern bloß Vortäuschung? In den Büchern stand so etwas nicht.⁹⁹⁵

Das Labyrinthartige kommt auch in der Szene vor, in welcher Iwans Bruder Eric in den Keller seines Luxushauses hinuntergeht, der sich überraschenderweise als ein unterirdisches Labyrinth erweist, von dem er kaum je eine Ahnung hatte, in dem er aber eine geheimnisvolle Metallstange findet, die 121 Seiten weiter in einem mit Spiegeln ausgestatteten Labyrinth auf dem Jahrmarkt auch seiner Tochter Marie auffällt.⁹⁹⁶

Labyrinth, Spiegel und Traum seien, wie Joachim Rickes bemerkt, häufig verwendete Motive der modernen lateinamerikanischen Literatur, die schon in Kehlmanns *Ich und Kaminski* eine relevante Rolle gespielt haben;⁹⁹⁷ sie kommen auch – wie Kehlmann selbst bemerkt – in Shakespeares Werk reichlich vor.⁹⁹⁸ Ihre Bedeutung lässt sich am Beispiel Jorge Luis Borges' Gedichts *Spiegel* entschlüsseln:

Daß es Träume und Spiegel gibt ist seltsam,
daß trautes und verbrauchtes Inventar
des Alltags diesen Anschein tiefer Welt,
den Widerscheine hecken, in sich birgt.

⁹⁹⁴ Daniel Kehlmann: *Der Apfel, den es nicht gibt. Unordentliche Gedanken über Bilder und Wirklichkeit*. In: „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur“, Jg. 68/2016, 1. Heft, S. 64–75, hier S. 64. Online-Fassung der Rede: Daniel Kehlmann: *Eröffnungsrede zur Ausstellung „Dialog der Meisterwerke“* auf dem YouTube-Kanal des Städtel-Museums, <https://www.youtube.com/watch?v=i5DqUajASR4>, hier Zeitabschnitt 03:44–04:27 (13.07.2016).

⁹⁹⁵ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 20–21.

⁹⁹⁶ Vgl.: Ebd., S. 230 und 352.

⁹⁹⁷ Vgl.: Joachim Rickes: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, Würzburg 2012, S. 62.

⁹⁹⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Shakespeare und das Talent*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 112–121, hier S. 114.

Gott (der Gedanke kam mir) ist an all
dieser ungreifbaren Architektur
gelegen, die mit des Kristalles Glätte
das Licht, und mit dem Traum den Schatten wirkt.

Gott schuf die Nächte, die von Träumen starren,
und die Formen im Spiegel, daß der Mensch
erkenne, daß er nur ein Abglanz ist
und Eitelkeit. Deshalb schrecken sie uns.⁹⁹⁹

Die das Gedicht abschließende religiöse Reflexion lässt sich einerseits auf das Ende des *Hohelieds der Liebe* beziehen, das in Paulus *Erstem Brief an die Korinther* enthalten ist: „Jetzt schauen wir in einen Spiegel / und sehen nur rätselhafte Umrisse, / dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht. / Jetzt erkenne ich unvollkommen, / dann aber werde ich durch und durch erkennen, / so wie ich auch durch und durch erkannt worden bin“,¹⁰⁰⁰ andererseits auf die gnostische Lehre Markions, dem die irdische Welt als „das System einer Falle, wohinein der Mensch geworfen war, fehlerhaft gesponnenes Gewebe, die Fiebertapete Timofey Pnins, ein insektendurchschwärmtes Labyrinth ohne Mitte und ein Kerker aus Schmerz, Versuchung und Sterblichkeit“,¹⁰⁰¹ erscheint, dazu „von Jaldabaoths Wächtern, den Archonten, dämonischen Emissären und Zwischenherrschern, wie von Gefängniswärtern umstellt“. ¹⁰⁰² Das Groteske an Erics Begegnung mit dem geheimnisvollen Mann sowie am Gespräch mit dem Chauffeur signalisiert dem Leser, dass er besonders vorsichtig sein sollte, weil der Autor in den Text gerade diverse Ablenkungsmanöver einsetzt, um ihn von dem wesentlichen Handlungsfaden abzubringen. Zwar bleibt es bis zum Ende unklar, ob Herrn Mitzniks Sohn derselbe Mann ist, den Eric in der Liftkabine getroffen hat, aber mit aller Wahrscheinlichkeit begegnet Iwan dem Mann mit „eine[r] hässliche[n] Zahnlücke und eine[m] zerbeulten Hut“¹⁰⁰³ im Aufzug auf der Flucht von der Straße zu seinem Atelier, nach einem Überfall voller verhängnisvoller Entscheidungen und Irrtümer, der ihn letztendlich das Leben kostet. Der Mann verwechselt Iwan schon wieder mit seinem Bruder – wie es auch viele andere gemacht haben, darunter der Vater und die Zwillinge untereinander – und fordert ihn an, in die Jägerstraße 15b zu gehen und seinem Bruder zu helfen, nun das ist die Adresse von Iwans Studio und derjenige, der Hilfe braucht, ist im Moment Iwan selbst. Für Iwan gibt es keinen Ausweg, nicht einmal einen

⁹⁹⁹ Jorge Luis Borges: *Spiegel*, zit. nach: Joachim Rickes: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, S. 61–62.

¹⁰⁰⁰ *Der erste Brief an die Korinther* 13:12. In: Alfons Deissler, Anton Vögtle, Johannes M. Nützel (Hrsg.): *Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel*, Freiburg im Breisgau, Basel und Wien 1985, S. 1668.

¹⁰⁰¹ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, Göttingen 2010, S. 41.

¹⁰⁰² Ebd.

¹⁰⁰³ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 310.

solchen wie bei Ralf Tanner oder Rosalie in *Ruhm*: Knapp 95 Seiten nach Erics Begegnung mit dem Mann, stirbt er, was der Genauigkeit halber in *F* nie wörtlich festgestellt wird. An den parallelen Stellen des Textes werden die drei Erzählstrategien des magischen Realismus verwendet, von denen Daniel Kehlmann in der Vorlesung *Wege nach Macondo* schreibt: „Jedes Mal arbeitet García Márquez mit den gleichen, kaum variierten Zutaten: der absurden numerischen Konkretheit, dem verblüffenden Detail und der Ablenkung unseres Blicks vom Wesentlichen auf eine Nebensache.“¹⁰⁰⁴ Die letzte thematisiert Kehlmann übrigens nicht nur in *Beerholms Vorstellung*, wo das erfolgreichste Buch von Jan van Rode *Die Kunst der Ablenkung* heißt,¹⁰⁰⁵ sondern auch im Essay *Ironie und Strenge*, in dem er betont, dass „die für das achtzehnte Jahrhundert typische Technik der großen Abschweifung: Sternes und Diderots geniales Prinzip, eine Erzählung durch permanente Einschübe zu unterbrechen, bis sich das scheinbar Nebensächliche als ihr tatsächlicher Inhalt offenbart“¹⁰⁰⁶, in Vergessenheit geraten sei.

Die zwei wichtigsten Hypnosetricks Lindemanns – neben demjenigen, bei dem Arthur Friedland im Roman *F* auf die Bühne geholt wird – sehen so aus, als wären sie nach dem Entwurf jener Bilanz konstruiert, die Grimmelshausen in einem der letzten Kapitel *Des Abentheuerlichen Simplicissimus Teutsch* zieht und aus der Daniel Kehlmann in seiner Frankfurter Vorlesung *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme* zitiert: „Dein Leben ist kein Leben gewesen / sondern ein Todt, deine Tage ein schwerer Schatten / deine Jahre ein schwerer Traum / deine Wollüst schwere Sünden / deine Jugend eine Phantasey.“¹⁰⁰⁷ Dabei muss präzisiert werden, dass die Glaubwürdigkeit Lindemanns ironisiert oder gar infrage gestellt wird, und nämlich an den Textstellen, wo er in seiner Vorstellung genau diejenigen Tricks vorführt, die er selbst als «alberne Suggestionen mittelmäßiger Hypnotiseure» entpuppt:

Man kenne ja zur Genüge die albernsten Suggestionen, welche mittelmäßige Hypnotiseure – Pfuscher und Wichtigtuere ohne Talent, wie es sie in jeder Profession im Übermaß gebe – ihren Probanden gern einflößten: Eiseskälte etwa oder Hitze, körperliche Starre, Phantasien von Flug oder Fall, gar nicht zu reden vom allseits beliebten Vergessen des eigenen Namens. Er stockte und blickte nachdenklich in die Luft. Heiß sei es hier, nicht wahr? Schrecklich heiß. Was da denn wohl los sei? Er tupfte sich die Stirn ab. Solche Albernheiten, wie gesagt, habe man oft genug gesehen, die werde er kurzerhand überspringen.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁴ Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blumberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, S. 19–38, hier S. 34.

¹⁰⁰⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 37.

¹⁰⁰⁶ Daniel Kehlmann: *Ironie und Strenge*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 133–143, hier S. 135.

¹⁰⁰⁷ Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicissimus Teutsch*, zit. nach: Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 124.

¹⁰⁰⁸ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 25–26.

Übersprungen werden die aber kaum, was die Instanz des unzuverlässigen Erzählers stärkt. Der erste richtige Trick Lindemanns besteht darin, dass die aus dem Publikum gewählten Probanden zunächst zum Schlafen gebracht werden und dann den Befehl bekommen, zu träumen und glücklich zu sein. Der Hypnotiseur kommentiert ihn mit den Worten: „Die drei Herrschaften hier auf dem Boden befolgten schon eine Weile seine Anweisung. Sie seien glücklich. Jetzt gerade, hier und vor allen Blicken, durchlebten sie die besten Augenblicke ihres Lebens.“¹⁰⁰⁹ Bei dem zweiten sollen die auf die Bühne eingeladenen Gäste sich im Schlaf ein neues Leben erträumen, es leben, dann im Schlaf sterben und nach dem Aufwachen alles vergessen:

«Träumt tief. Noch tiefer und tiefer als je. Träumt ein neues Leben. Seid Kinder, lernt, werdet älter, kämpft, leidet und hofft, gewinnt und verliert, liebt und verliert wieder, werdet alt, werdet schwach, werdet hilflos, und dann sterbt, es geht so schnell, und wenn ich es sage, schlagt ihr die Augen auf, und alles ist nie geschehen.»¹⁰¹⁰

Die beiden Zaubertricks werden im Roman durch eine Ausführung Lindemanns getrennt, der seinen Zuschauern in einer altklugen Manier erläutert:

Doch leider [...] sei nichts für immer, und das Schöne ende zuallererst. Gerade noch schein das Leben groß und wundersam, aber die Wahrheit sei: Nichts bleibe, alles verrotte, alles sterbe ab, ohne Unterschied. Das verdränge man fast immer. Aber nicht jetzt, nein, nicht in diesem Augenblick. «Jetzt wisst ihr es.» [...] Aber man dürfe [...] dennoch fröhlich sein. Ein kurzer Tag zwischen zwei endlos langen Nächten sei das Leben, umso mehr habe man sich der hellen Minuten zu erfreuen und zu tanzen, solange die Sonne noch schein.¹⁰¹¹

Auch wenn es einem vorkommen könnte, als hätte Lindemann in der oben zitierten Passage seinen Zuschauern angesichts des Todes Mut machen wollen – ähnlich wie Otto Neurath in *Geistern in Princeton* und Benjamin Rubin in *Dem Mentor* – schildert Iwan die Szene auf eine Art und Weise, die durchaus einer Todesdarstellung gleicht. Einerseits wird die Kunst der Illusion durch die Hervorhebung der Helligkeit an der Bühne, der verschwommenen Konturen der Menschen darunter, der Reglosigkeit der Probanden und des Alters vom Gott-Lindemann sakralisiert:

Wie hell es hier oben war. Die Scheinwerfer waren unerwartet stark, die Leute im Saal nur Schemen. Die drei Erwachsenen lagen reglos, keiner von ihnen rührte sich, keiner schien zu atmen. Iwan blickte in den Saal, aber er konnte Arthur und seine Brüder nicht finden. [...] Aus der Nähe sah Lindemann älter aus. Er hatte Falten um Mund und Augen, er war nicht sorgfältig geschminkt. Hätte man sein Porträt gezeichnet, man hätte sich auf die tief in den Höhlen liegenden Augen hinter der Hornbrille konzentrieren müssen: unruhige Augen, schwer zu erkennen, offenbar stimmte es nicht, dass Hypnotiseure einem so ins Gesicht starteten, dass man in ihrem Blick versank. Außerdem roch er nach Pfefferminz.¹⁰¹²

Andererseits charakterisiert Iwan den großen Illusionisten als eine durchaus imperfekte – «nicht sorgfältig geschminkte», und groteske – «nach Pfefferminz riechende» Figur, die eher in die

¹⁰⁰⁹ Ebd., S. 27.

¹⁰¹⁰ Ebd., S. 29.

¹⁰¹¹ Ebd., S. 27–28.

¹⁰¹² Ebd., S. 30.

Richtung des Demiurgen tendiert. So gesehen ist Lindemann in den Augen des kleinen Jungen – ähnlich wie ein anderer Illusionist in Kehlmanns Werk, Arthur Beerholm oder der Gaukler Tyll Ulenspiegel – eine komische, aber auch faszinierende Gestalt aus dem Schattenreich. In seinen Frankfurter Poetikvorlesungen bemerkt Kehlmann zu Figuren wie diese:

Etwas sehr Altes taucht hier auf. Der Narr, ob er nun Feste, Pickelhering oder Arlequino heißt, ist nicht bloß Spaßmacher, er ist ein Halb Mensch, eine Gestalt aus dem Schattenreich – der moderne Clown Pennywise aus Stephen Kings *Es* ist ja deshalb so eine wirkungsvolle Figur, weil er uns an die höllische Herkunft jedes Clowns gemahnt. Der Narr ist ein Witzbold, aber er ist zugleich ein gefesselter Dämon: Puck und Ariel verkörpern zwar die Freiheit, sind aber selbst unfrei und gebunden an ihren jeweiligen Herrn. Bis heute haben kleine Kinder Angst vor Clowns, aber man zwingt sie, die Clowns anzusehen, weil wir der festen Meinung sind, ein Zirkus ohne Clowns sei kein rechter Zirkus. Und das stimmt ja auch – aber nicht etwa deshalb, weil der Clown uns so viel Freude machen würde.¹⁰¹³

Wie man aus den oben zitierten sowie früheren Überlegungen Kehlmanns zu den Clown- und Narr-Gestalten in der Literatur von Shakespeare, über Grimmelshausen, zu King schlussfolgern kann, sind die beiden Sichtweisen nicht ohne Bedeutung für die Ambiguität der Darstellung von Gottes- und Teufelsfiguren bzw. Figuren aus dem Schattenreich in seinem eigenen Werk. Die Szene mit Lindemann ist offenbar ein Echo des Romans *Joseph und seine Brüder* von Thomas Mann, aus dem Kehlmann in seinem Text *Dionysos und der Buchhalter* zitiert und zu dem er dort erläutert, dass dieser vielleicht die berührendste Stelle in Manns Gesamtwerk enthalte – den Abend als Joseph den Majordomus Mont-Kaw «unter Aufbietung all seiner Eloquenz» in den Tod hypnotisiere:

Ist's nicht mit Müssen und Dürfen heut wie nur jemals, wenn dir mein Abendsegen empfahl, doch ja nicht zu denken, du müßtest ruhen, sondern du dürftest? Siehe, du darfst! Aus ist's mit Plack und jeglicher Lästigkeit. Keine Leibesnot mehr, kein würgender Zudrang noch Kampffeschrecken. Nicht ekle Arznei, noch brennende Auflagen, noch schröpfende Ringelwürmer im Nacken. Auf tut sich die Kerkergrube deiner Belästigung. Du wandelst hinaus und schlenderst heil und ledig dahin die Pfade des Trostes, die tiefer ins Tröstliche führen mit jedem Schritt.¹⁰¹⁴

Nachdem er selbst bei einem anderen Trick von der Bühne abgetreten ist, stellt Iwan fest: „Lindemann hatte gelogen. Es war nicht vorbei“,¹⁰¹⁵ und dies, obwohl er genauso wie sein Vater davon überzeugt war, dass die Hypnose bei ihm nicht funktioniere, was als Indiz dafür gelesen werden kann, dass Arthur in gleicher Weise reagiert und aus dem Tiefschlaf nie aufwacht – dem Illusionisten zuliebe,¹⁰¹⁶ wie es Jan van Rode in *Beerholms Vorstellung* formulieren würde:

¹⁰¹³ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 105

¹⁰¹⁴ Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder*, zit. nach: Daniel Kehlmann: *Dionysos und der Buchhalter. Über Thomas Mann*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 87–99, hier S. 95. Zu Kehlmanns persönlichem Interesse an Illusionskunst und Hypnose siehe: *Consciousness and the Art of Illusion: A Conversation between Daniel Kehlmann and Mark Mitton* auf dem YouTube-Kanal des Deutschen Hauses, <https://www.youtube.com/watch?v=h2ZJ47l0jIY> (17.11.2016).

¹⁰¹⁵ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 35.

¹⁰¹⁶ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 150.

Seit dem Nachmittag beim Hypnotiseur befindet er sich in einer tiefen Trance, aus der er nicht mehr erwachen kann und träumt den ganzen Roman lang denselben Traum, in den er auf Lindemanns Bühne versetzt wurde – den Traum vom neuen Leben und Tod. Von da an geht es den beiden Friedlands ähnlich wie Grimmelshausens Simplicius, an dem Daniel Kehlmann Folgendes beachtenswert findet:

Simplicius wird von vier Männern in Teufelslarven in einen Keller geführt, er bekommt Wein zu trinken, man sagt ihm, dass er gestorben sei, er muss versichern, es zu glauben. Simplicius erkennt die Männer, aber halb hypnotisiert und halb eingeschüchtert vollzieht er den Ritus mit.¹⁰¹⁷

«Halb hypnotisiert und halb eingeschüchtert vollziehen» Iwan und Arthur Friedland den von Lindemann auferlegten «Ritus mit». Bei ihnen findet eine grundlegende Transformation statt: Durch das Betreten Lindemanns Bühne – auch wenn für zwei weitere Tricks – werden sie totgeweiht aus dem Grund, dass sie Künstler sind oder erst werden wollen und weil «das Schöne zuallererst ende». Sie durchleben „in einer seltsamen Zerdehnung der Zeit gerade eben den Moment [ihres] Todes“,¹⁰¹⁸ wie es Oliver Jahraus in seinen Überlegungen zu Tod und Stimme in Uwe Timms Roman *Rot* formuliert, was ebenso gut die Literarisierung des Todes bei Daniel Kehlmann charakterisieren könnte. Dass das Sterben eigentlich ein Prozess ist, der «in einer seltsamen Zerdehnung der Zeit» stattfindet, führt schon in Kehlmanns Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* der auf dem Deutschen Naturforscherkongress auftretende Alexander von Humboldt aus:

Was, meine Damen und Herren, ist der Tod? Im Grunde nicht erst das Verlöschen und die Sekunden des Übergangs, sondern schon das lange Nachlassen davor, jene sich über Jahre dehnende Erschlaffung; die Zeit, in der ein Mensch noch da ist und zugleich nicht mehr und in der er, ist auch seine Größe lange dahin, noch vorgeben kann, es gäbe ihn. So umsichtig, meine Damen und Herren, hat die Natur unser Sterben eingerichtet!¹⁰¹⁹

Bei Lindemann erträumt sich Arthur Friedland vermutlich seinen eigenen Tod, was ihn zu einer radikalen Veränderung seines Lebens führt und dazu, dass er in den kommenden Jahren trotz seiner Abwesenheit in der Familie überraschende Einblicke in die Schicksale seiner Familienmitglieder gewinnen kann. Der Abschied ist nun das, was Friedland braucht, um als großer Dichter anerkannt werden zu können, ohne dass er stirbt – er ist der Auslöser für das Erzählen in *F*, das später durch Iwans Tod bis ans Ende in Gang gehalten wird. In der Vorlesung *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern* macht Daniel Kehlmann eine relevante Bemerkung zu

¹⁰¹⁷ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister*. Frankfurter Vorlesungen, S. 99–132, hier S. 105.

¹⁰¹⁸ Oliver Jahraus: *Mnemosyne und Prosopopoiia. Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt *Uwe Timm*, Jg. 11/2012, S. 14–34, hier S. 16.

¹⁰¹⁹ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 263.

Sam und Frodo in Tolkiens *Herrn der Ringe*: „Damit die beiden aber zu mythischer Größe finden können, müssen sie sterben. Nur das abgeschlossene, das zeitlich weit entfernte Ereignis ist mythenauglich.“¹⁰²⁰ In Kehlmanns Roman *Ich und Kaminski* setzt die Erzählsituation voraus, dass Kaminski dem Journalisten Zöllner seine Geschichte erzählen muss, damit diese nach seinem Tod weitererzählt werden kann. Jemand muss sterben, damit es erzählt werden kann. In *F* wird es von Anfang an mythologisiert. Die eigentliche Handlung spielt nicht in Lindemanns Vorstellung, sondern „Jahre später“,¹⁰²¹ als Arthurs Söhne schon „längst erwachsen“¹⁰²² sind, trotzdem referiert sie immer wieder auf die vergangenen, aber bedeutsamen Ereignisse des Nachmittags beim Hypnotiseur. Selbst die erste (und kürzeste) Zusammenfassung der Vorkommnisse nach Arthurs Verschwinden verleiht der ganzen Geschichte einen mythischen Akzent: „Und tatsächlich sollte keiner seiner Söhne ihn wiedersehen, bevor sie erwachsen waren. In den folgenden Jahren aber erschienen die Bücher, deretwegen die Welt Arthur Friedlands Namen kennt.“¹⁰²³ Die Ähnlichkeit des Anfangs von *F* mit dem von *Hundert Jahren Einsamkeit* lässt sich schwer übersehen: „Jahre später, sie waren längst erwachsen und ein jeder verstrickt in sein eigenes Unglück, wusste keiner von Arthur Friedlands Söhnen mehr, wessen Idee es eigentlich gewesen war, an jenem Nachmittag zum Hypnotiseur zu gehen,“¹⁰²⁴ heißt es bei Kehlmann, während man bei García Márquez liest: „Viele Jahre später sollte der Oberst Aureliano Buendía sich vor dem Erschießungskommando an jenen fernen Nachmittag erinnern, an dem sein Vater ihn mitnahm, um das Eis kennenzulernen.“¹⁰²⁵ Der Anfangssatz von García Márquez entgeht nicht Daniel Kehlmanns Aufmerksamkeit, wie es seiner Vorlesung *Wege nach Macondo* zu entnehmen ist:

Gut zweihundert Seiten lang steht der Oberst vor den Gewehrläufen. Von jenem berühmten ersten Satz an – „Viele Jahre später sollte der Oberst Aureliano Buendía sich vor dem Erschießungskommando an jenen fernen Nachmittag erinnern, an dem sein Vater ihn mitnahm, um das Eis kennenzulernen“ –, der Vorgriff und Rückschau zugleich ist und García Márquez’ Technik, sich beständig in zeitlichen Schleifen zu bewegen, schon in nuce enthält, springt die Handlung immer wieder zur letzten Sekunde des Obersten Buendía und zu seinen Erinnerungen an Vater und Mutter, den Bruder, die Anfänge des Dorfes Macondo. Alles, was sich ereignet, scheint aufgeladen, ja, erhöht vom Gewicht der Letztmaligkeit.¹⁰²⁶

Von der Erzähltechnik der «zeitlichen Streifen», die andauernd mit «Vorgriff und Rückschau» operiert, wird in Kehlmanns Werk öfters Gebrauch gemacht. So wie die Handlung bei García

¹⁰²⁰ Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister*. Frankfurter Vorlesungen, S. 42–72, hier S. 59.

¹⁰²¹ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 7.

¹⁰²² Ebd.

¹⁰²³ Ebd., S. 49.

¹⁰²⁴ Ebd., S. 7.

¹⁰²⁵ Gabriel García Márquez: *Hundert Jahre Einsamkeit*. Roman, übers. von Curt Meyer-Clason, S. 9.

¹⁰²⁶ Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, S. 19–38, hier S. 20.

Márquez, die eigentlich von den letzten Sekunden des Lebens von Aureliano Buendía ausgehen sollte, um alles andere als dessen Erinnerung darzustellen – dasselbe ist dem Leser aus der Novelle *Der fernste Ort* bekannt – die nebenbei gesagt um das rätselhafte Eis kreist, schildert Kehlmann in *F* alles als Erinnerung der drei Söhne und ihres Vaters an den Besuch beim Hypnotiseur, dessen undurchschaubare Folgen in ihrem jetzigen Leben anscheinend immer deutlicher werden. Obwohl auf diesen für die Figuren der Erzählung zeitlich entfernten und nicht zuletzt für magisch gehaltenen Ereignissen ein «Gewicht der Letztmaligkeit» lastet, wodurch sie mythologisiert werden, werden die Erwartungen des Lesers ununterbrochen enttäuscht, was wiederum durch unauffällige Wendungen im Text passiert – genauso wie in *Hundert Jahren Einsamkeit*, zu denen Kehlmann bemerkt: „Wie immer in diesem Roman ist das, was wir erwarten, genau das, was nicht passieren wird. Die Wendung wird dann so unauffällig erzählt, dass man sie kaum wahrnimmt und unwillkürlich zurückblättert [...]“¹⁰²⁷ Dasselbe wie von Gabriel García Márquez und dessen Großmutter, „eine[r] charismatische[n] Frau, besessen von Gespensterangst und Aberglauben. So wie sie, also «mit unbewegtem Gesicht», als wären Geistererscheinungen und Familienerinnerungen ganz dasselbe, wollte er erzählen: Alltägliches und Ungeheures nebeneinander, ohne dass der Erzähler in Ton und Haltung irgendwie unterscheidet“,¹⁰²⁸ könnte Daniel Kehlmann von sich selbst behaupten. Auch in seinem Roman *F* wird es «mit unbewegtem Gesicht» von «Geistererscheinungen und Familienerinnerungen» erzählt, ohne «in Ton und Haltung» zu differenzieren. Der Tod und die Familiengeschichte gehen darin Hand in Hand, was sich aus derselben Funktion der Erinnerung ergibt: Die Toten und die Abwesenden werden dank der Erinnerung zurückgeholt. Wenn die Figuren gestorben oder einfach verschwunden sind, wird die Erinnerung ausgelöst, wenn sie aber «zu mythischer Größe finden» sollen, muss zu ihnen eine zeitliche wie räumliche Distanz erhalten bleiben. Ein Schriftsteller, der sich im Spannungsfeld zwischen Erinnerung und Mythologisierung gekonnt bewegt, ist laut Daniel Kehlmann J. R. R. Tolkien, zu dem er in seinem Essay *Erfundene Schlösser aus echtem Stein* Folgendes referiert:

An keiner Stelle entwickelt Tolkien die Geschichte des vergangenen Ersten und Zweiten Zeitalters so klar und konsistent, wie sie später aus seinem Nachlaß rekonstruiert worden ist; er läßt den Leser geschickt im unklaren, greift Motive nach Hunderten von Seiten wieder auf und erschafft so eine Glaubwürdigkeit, welche wirklich alte Mythen, liest man sie in Kompendien nach, niemals gewinnen. Das Mythische, weiß Tolkien, ist letztlich nicht erzählbar, weil jede Erzählung ihren Stoff gegenwärtig macht, Mythos aber das immer schon Vergangene ist.¹⁰²⁹

¹⁰²⁷ Ebd.

¹⁰²⁸ Ebd., S. 28.

¹⁰²⁹ Daniel Kehlmann: *Erfundene Schlösser aus echtem Stein. Über J.R.R. Tolkien*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 61–70, hier S. 68.

An den «nach Hunderten von Seiten» wieder aufgegriffenen Motiven kann man erkennen, dass Kehlmann dieselben Erzähltechniken wie García Márquez und Tolkien verwendet – zeitliche Distanz, Ablenkung und Ausblendung des Wesentlichen. Der Mythos trägt das «Gewicht der Letztmaligkeit», von dem neben dem *Herrn der Ringe* auch *Hundert Jahre Einsamkeit* und *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* gezeichnet sind:

Immer wieder drücken Figuren darin [in *Dem Abentheuerlichen Simplicissimus Teutsch*] die Überzeugung aus, dass sie am Ende aller Tage leben. Alle Menschen bei ihm [Grimmelshausen] meinen mit gutem Grund, dass die Apokalypse bevorsteht. *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* ist ein Buch der Schatten, eine Erzählung vom Überleben in einer zerfallenden Welt. Wieso nur ist es dabei so witzig und hell? Mit dem *Simplicissimus*, nicht weniger als mit dem *Don Quixote*, kommt der europäische Roman zu sich. Mit ihm auch findet ein einsamer Mann zu einer universalen Waffe gegen die Schrecken des Daseins. Immer noch kann man sie mit Staunen und Glück lesen, diese große Geschichte vom Untergang, durchweht von der Frische des Aufbruchs.¹⁰³⁰

Auch Kehlmanns Protagonisten leben «in einer zerfallenden Welt» und glauben, dass ihnen «die Apokalypse bevorsteht»: Sowohl Arthur Friedland als auch sein Namensvertreter Arthur Beerholm sprechen von „eine[r] lautlose[n] Apokalypse“;¹⁰³¹ in *Ich und Kaminski* vertreten Manuel Kaminski und Karl Ludwig die Überzeugung, dass die Welt untergehe.¹⁰³² Die Imaginationen des Endes bei Kehlmann sind konsequent die Imaginationen des Todes, die der Autor in Bezug auf den Einzelnen zwar sehr detailliert ausarbeitet, aber niemals als das Ende der Menschheit schildert. In seinen Überlegungen zu John Updike zitiert Kehlmann aus dessen Gedicht: „[...] we need more worlds. This one will fail.“¹⁰³³ Bei Kehlmann wird es immer wieder nach alternativen Welten gesucht, auch wenn die Suche nicht mehr in einem religiösen Kontext stattfindet. Unter Berücksichtigung der Begeisterung Daniel Kehlmanns für Gott-Schriftsteller-Figuren kann man endlich feststellen: „Erzählen ist, wie Erinnern, die Stiftung eines Ursprungs und mithin der Versuch, einen ursprünglichen Anfang wieder einzuholen.“¹⁰³⁴ Auch *F* ist eine «Geschichte vom Untergang, durchweht von der Frische des Aufbruchs» des gescheiterten Schriftsteller-Vaters, der genauso wie Simplicius durch die Literatur «zu einer universalen Waffe gegen die Schrecken des Daseins findet». So errichtet sich Daniel Kehlmann „aus Pseudonymen und wiederkehrenden Romanfiguren seine eigene Akademie und seine

¹⁰³⁰ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 131–132.

¹⁰³¹ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 87 und *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 249.

¹⁰³² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, Frankfurt am Main 2004, S. 106.

¹⁰³³ John Updike: *Religious Consolation*. Zit. nach: Daniel Kehlmann: *Wohin alles entschwunden ist. John Updike: „Rabbit, eine Rückkehr“*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 91–96, hier S. 93.

¹⁰³⁴ Oliver Jahraus: *Mnemosyne und Prosopopoiia. Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt *Uwe Timm*, S. 14–34, hier S. 25.

private menschliche Komödie“,¹⁰³⁵ die bei Grimmelshausen nicht ohne Grund seine Aufmerksamkeit auf sich zieht.

5.2. Die Inkonsistenz der Erzählstimme

Aus der Übernahme der Erzählweise der fantastischen Literatur resultiert die Inkonsistenz der Stimme. Daniel Kehlmanns Interesse an ihrer Rolle lässt sich nicht zuletzt davon begründen, dass die **Stimme ein Erinnerungsmedium** ist – dabei ein ziemlich unzuverlässiges, wie Dieter Wrobel zu Kehlmanns Roman *Ich und Kaminski* bemerkt:

Zöllners Versuche, die Lebensgeschichte Kaminskis zu recherchieren und nachzuerzählen werden von ihren Grenzen her erzählt. Augenzeugen, die sich nicht mehr erinnern können, deren Angaben sich widersprechen oder die vielleicht nicht einmal Augenzeugen waren, legen das Trügerischste dar, was sie besitzen: ihre Erinnerungen – oder das, was sie dafür halten.¹⁰³⁶

Mit Ausnahme vom Kapitel *Familie*, das in *F* als eine Geschichte Arthurs fungiert, wird man als Leser immer wieder mit Situationen konfrontiert, in denen man aus den Augen die Figur verliert, die gerade spricht: Die Erzählhaltung bleibt eher unverändert, aber man weiß nicht genau, wer in ihrer Folge gerade am Wort ist. Zur Frage, wer in einem Text spreche, erläutert Roland Barthes am Beispiel der Novelle *Sarrasine* von Balzac:

Wir werden es nie erfahren können, einfach deswegen, weil die Schrift [›écriture‹] jede Stimme, jeden Ursprung zerstört. Die Schrift ist der unbestimmte, heterogene, unfixierbare Ort, an dem unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.¹⁰³⁷

In seinen Überlegungen zur Autorschaft bemerkt wiederum Giaco Schiesser: „Zum französischen Kontext Ende der 60er Jahre gehört das Nachdenken über Autorschaft in einer jüdischen Tradition und deren Rezeption unter französischen Intellektuellen“,¹⁰³⁸ was uns annehmen lässt, dass, erstens, Barthes‘ These vom Tod des Autors im Zeichen von der jüdischen Tradition stand, und zweitens, dass die Beschäftigung mit der Autorschaft auf einer metafikionalen Ebene der Erzählungen, Romane und Theaterstücke bei einem Autor mit

¹⁰³⁵ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister*. Frankfurter Vorlesungen, S. 99–132, hier S. 130.

¹⁰³⁶ Dieter Wrobel: *Variationen von Blindheit*. Daniel Kehlmanns Roman „Ich und Kaminski“. In: Jan Standke (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit*. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht, S. 209–245, hier S. 210.

¹⁰³⁷ Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, übers. von Matías Martínez. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz*. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 104–110, hier S. 104.

¹⁰³⁸ Giaco Schiesser: *Autorschaft nach dem Tod des Autors*. Barthes und Foucault revisited. In: Portal der Zürcher Hochschule der Künste, <https://blog.zhdk.ch/giacoschiesser/files/2010/12/Autorschaft.pdf> (18.09.2017), S. 24.

jüdischen Wurzeln wie Daniel Kehlmann nicht ganz zufällig sein mag. Die texttheoretischen Überlegungen Kehlmanns in dieser Hinsicht haben schon wieder ihre poetischen Implikationen in seinem eigenen literarischen Werk. Die «Entdeckung der Stimme» schreibt Daniel Kehlmann Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen und seinem Simplicius zu:

Das offene Geheimnis von Grimmelshausens Hauptfigur ist, dass sie keine Identität hat. Sie braucht auch keine: Zum einen verkörpert sie ja die Unsicherheit zwischen den Ständen, Berufen und Lebensformen einer ins Ungleichgewicht geratenen Welt. Zum anderen aber liegt Grimmelshausens Entdeckung gerade darin, dass die Kontinuität des Erzähltons die Einheit der Figur ersetzen kann. [...]

Um diesen Ton zu finden, musste Grimmelshausen die Erzählhaltung der spanischen Pikaeske übernehmen, bei der jeder Satz dem Autor freistellt, ob er den abgeklärt zurückblickenden alten oder den mitten im Leben stehenden jungen Helden hervorkehren möchte. Die autobiographische Erzählung ist in gerader Linie aus der religiösen Gewissensforschung in der Tradition der *Bekenntnisse* des Augustinus hervorgegangen, die Pikaeske wagt es nun, diesen Lebensbericht in der ersten Person Singular zu etwas Respektlosem, ja moralisch Fragwürdigem zu machen. Erst das Changieren zwischen erlebendem und beobachtendem Erzähler ermöglicht es, vor keiner Peinlichkeit zurückzuschrecken, ja sogar von seinem Glaubenszweifeln und Blähungen zu sprechen. Da der Erzähler immer vorgibt, Beispielhaftes zu des Lesers Belehrung darzubieten, erwirbt er die Lizenz, keiner Niedrigkeit aus dem Weg zu gehen.

Auch Simplicius beteuert natürlich seine Absicht, die Torheit der Welt anzuprangern. Aber Grimmelshausens Entdeckung, die er vermutlich als unerhörte Befreiung von den Zwängen seiner apokalyptischen Umwelt erfahren hat, ist die moralfreie Universalität dieser Stimme, die jedem Inhalt gewachsen ist und Dinge in Worte fassen kann, die überhaupt nicht erzählbar waren, bevor es die Stimme gab. Grimmelshausen macht diese Entdeckung nicht nur für sich. Er macht mit ihr Literaturgeschichte.¹⁰³⁹

In *F* wie auch in anderen Erzählungen, Romanen und Dramen zeigt Daniel Kehlmann in ihren Existenzen zutiefst verunsicherte Protagonisten, die durch sein ganzes Werk wie Geister herumirren, mit dem Gefühl, nicht wirklich hineinzugehören. Die Ambiguität steht dabei im Dienst des Metaphysischen. Wie Monika Wolting bemerkt, werden dem Leser bei Kehlmann „für die «unerklärlichen» Situationen immer wieder neue Interpretationsmöglichkeiten angeboten,¹⁰⁴⁰ was unter der Einsetzung des „charakteristischen Modus für den «unzuverlässigen Erzähler»“¹⁰⁴¹ und der Erzeugung der dramatischen Ironie erfolge. In Kehlmanns Welt ist eine Figur, die keine stabile Identität hat – und daher immer wieder in eine andere hineinschlüpft – genauso illusorisch wie jenes Universum, in dem sie lebt. Da das Universum bei Kehlmann als lückenhaft, ungerecht und zufällig erscheint, kann keine Begründung für die Gerechtigkeit seines Schöpfers angegeben werden, dessen Stelle die Figur des Schriftstellers – zum Beispiel Leo Richters in *Ruhm* oder Arthur Friedlands in *F* – übernimmt. Wenn das Leben als Traum bzw. Illusion entlarvt wird, erscheint der Tod als die höchste Stufe der Wirklichkeit, so dass eigentlich nicht ein Ende, sondern ein Neuanfang

¹⁰³⁹ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister*. Frankfurter Vorlesungen, S. 99–132, hier S. 113–114.

¹⁰⁴⁰ Monika Wolting: *Auswege aus der Eigenverantwortlichkeit? Religion, Esoterik und Parapsychologie in Daniel Kehlmanns „F“*. In: Tim Lörke, Robert Walter-Jochum (Hrsg.): *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert*, Göttingen 2015, S. 203–223, hier S. 211.

¹⁰⁴¹ Ebd., S. 212.

imaginiert werden muss. In einer instabilen Wirklichkeit ist «die Kontinuität des Erzähltons» wichtiger als «die Einheit der Figur», weil die Konstruktion des Ich in dieser «ins Ungleichgewicht geratenen Welt» selbst äußerst unsicher ist. Der Bericht aus dem Leben des Ich wird dementsprechend «zu etwas Respektlosem, ja moralisch Fragwürdigem» gemacht, so wie es im Fall all der Fälschungen von Arthur Friedland, seinen drei Söhnen und seiner Enkelin geschieht.

Erst «das Changieren zwischen erlebendem und beobachtendem Erzähler» macht es möglich, von Schönheit und Hässlichkeit, Stärken und Schwächen, Sonnen- und Schattenseiten der menschlichen Existenz zu erzählen sowie all den Grenzbereichen, von denen man noch nicht weiß, auf welche Seite sie zuzuordnen sind. Jenes Narrativ, das der Kondition des Ich in «seiner apokalyptischen Umwelt» gerecht sein könnte, bezeichnet Daniel Kehlmann als «unerhörte Befreiung» – dazu gehören sowohl Grimmelshausens Entdeckung der Stimme als auch die Begegnung des Autors mit der lateinamerikanischen Literatur, die für ihn etwas ungeheuer Befreiendes gehabt habe.¹⁰⁴² Dass die Figuren in Kehlmanns Texten die Funktionen der Stimme seien,¹⁰⁴³ wird besonders in den Szenen deutlich, wo die Zwillingbrüder Eric und Iwan Friedland untereinander ihre Gedenken lesen, ihre Träume besuchen, von anderen verwechselt werden, sich untereinander verwechseln oder gar mit einer Stimme sprechen bzw. lachen.¹⁰⁴⁴ Obwohl es an mehreren Stellen des Romans angedeutet wird, dass die beiden Zwillinge sich beinahe telepathisch verständigen können (und dennoch einige Dinge voreinander verbergen), ist Eric sicherlich derjenige, der davon mehr profitiert. Er mag zum Beispiel Iwans Träume mehr als die eigenen: „Iwans Träume waren bunter als seine, sie waren auf eigentümliche Art weiter, die Luft schien besser darin“,¹⁰⁴⁵ Iwan berichtet hingegen: „Wann immer er in einen von Erics Träumen geriet, fand er sich an einem dunklen und stickigen Ort, an dem man nicht sein wollte.“¹⁰⁴⁶ An der Stelle, wo Eric wie Simplicius im labyrinthartigen Keller mit eigener Todesangst konfrontiert wird, weil das ständig verdrängte Unterbewusste im Untergeschoss lauert und er selbst es nicht glauben kann, dass er irgendwann sterbe, daher in ein grabartiges Bauwerk hinabsteigen muss, um sich davon überzeugen zu können – ähnliches passiert Lara

¹⁰⁴² Vgl.: *Kehlmann trifft Vargas Llosa*. In: Online-Ausgabe der „Berliner Literaturkritik“ vom 07.07.2009, <http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/kehlmann-lobt-lateinamerikanische-literatur.html?type=1&cHash=2aa783a883bb327e0cda18dc06280d80> (07.04.2016).

¹⁰⁴³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister*. *Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 124–125.

¹⁰⁴⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 10–11, 14–15, 162–163, 312 und 332.

¹⁰⁴⁵ Ebd., S. 19.

¹⁰⁴⁶ Ebd., S. 21.

Gaspard in einer Story von Leo Richter, die wörtlich ins Totenreich hinabsteigt¹⁰⁴⁷ – sieht er in einem der Räume sogar „ein zerknülltes Tuch“,¹⁰⁴⁸ das an das Schweiß Tuch aus dem Evangelium von der Auferstehung Christi erinnert: „Da kam auch Simon Petrus, der ihm [dem anderen Jünger, d.h. Johannes] gefolgt war, und ging in das Grab hinein. Er sah die Leinenbinden liegen und das Schweiß Tuch, das auf dem Kopf Jesu gelegen hatte; es lag aber nicht bei den Leinenbinden, sondern zusammengebunden daneben, an einer besonderen Stelle“.¹⁰⁴⁹ Gleich danach berichtet er: „Vor mir ist eine Tür. Ich will sie öffnen, aber sie ist fest verschlossen. Ich verspüre Erleichterung. Es geht nicht weiter, ich darf zurück. Als ich es noch einmal versuche, öffnet sie sich ohne Widerstand“¹⁰⁵⁰ – was einen aufmerksamen Leser sich Kafkas Parabel *Vor dem Gesetz* ins Gedächtnis rufen lässt – und spürt letztendlich, dass ihm ein Luftzug, wie in Iwans Träumen, entgegenweht. Er hat das Gefühl, dass jemand auf ihn zukommt, aber er sieht niemanden und plötzlich sitzt er beim Abendessen mit seiner Familie.

Eric und Iwan, deren täuschende Ähnlichkeit höchstwahrscheinlich nach dem Vorbild von Aureliano Segundo und José Arcadio Segundo aus *Hundert Jahren Einsamkeit* entworfen ist,¹⁰⁵¹ teilen nicht nur eine Stimme, sondern stehen für zwei andere Varianten desselben Lebens. „Misch dich nicht ein [...]. Geh einfach vorbei. Wenn du sie siehst, misch dich nicht ein. Lass es bleiben. Sprich die drei nicht an, geh weiter“,¹⁰⁵² sagt ein unbekannter Mann mit „eine[r] hässliche[n] Zahnlücke ganz vorne“¹⁰⁵³ zu Eric, der ganz unerwartet nach dessen Begegnung mit einem wichtigen Geschäftspartner, Herrn Klüssen, in seinem Zimmer auftaucht. Die Szene spielt sich noch bevor Eric dem Mann im Aufzug begegnet, weswegen er ihm dann bekannt vorkommt. Ungefähr dasselbe teilen ihm kurz danach zwei Kinder auf einem Sportplatz mit. „Lass die drei [...]. Misch dich nicht ein, geh weiter“,¹⁰⁵⁴ sagt ein zufällig getroffener Junge namens Josi zu Eric, kurz bevor dieser an einer Imbissbude denselben Jugendlichen begegnet, von denen einer später seinen Bruder Iwan tödlich verletzen wird. Die getroffenen Kinder dürfen mit Eric reden, aber ihre Namen dürften sie ihm eigentlich nicht verraten. Dies offenbart dem Geschäftsmann Ella, ein Mädchen, das sich für Josis Schwester

¹⁰⁴⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Ein Beitrag zur Debatte*. In: Ders.: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 133–158, hier S. 143.

¹⁰⁴⁸ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 230.

¹⁰⁴⁹ *Das Evangelium nach Johannes* 20:6–7. In: Alfons Deissler, Anton Vögtle, Johannes M. Nützel (Hrsg.): *Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel*, Freiburg im Breisgau, Basel und Wien 1985, S. 1546.

¹⁰⁵⁰ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 230.

¹⁰⁵¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, S. 19–38, hier S. 20–21.

¹⁰⁵² Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 194.

¹⁰⁵³ Ebd.

¹⁰⁵⁴ Ebd., S. 205.

ausgibt, und das Gebot erscheint sowohl Eric als auch dem Jungen merkwürdig – kaum zu übersehen, dass es gleichzeitig an die biblische Geschichte von der verbotenen Frucht erinnert. Eric selber stellt sich ihnen vorsichtshalber als «Hans» vor, was «Jahwe ist gnädig bzw. gütig» heißt. „Weit weg“¹⁰⁵⁵ wohnen sie, genauso wie Arthur, und das Merkwürdige bzw. Groteske an der Situation suggeriert, dass sie schon wieder Boten der göttlichen Vorsehung bzw. moderne Totengeleiter sind, die zu einem geschickt werden (in Erics Fall fälschlicherweise), um ihm Gottes Willen – auch wenn dieser verschlüsselt bleibt und nur indirekt zum Ausdruck gebracht wird – zu verkünden.

Ihre Mission mag selbst in ihren Namen eingeschrieben sein: «Ella» heißt nämlich «die Fremde, die Andersartige» und «Josi», von «Joseph», «Gott fügt hinzu, Er möge vermehren», was davon zeugt, dass derjenige, der sie in Erics Weg gestellt hat, dies mit der Absicht getan hat, einem der Zwillinge den Lebensdauer zu verlängern. In Bezug auf Iwan taucht aber die Frage auf, die in Kehlmanns Werk David Mahler einst formuliert hat: „Gut, wenn es ein Irrtum war – warum wurde er dann getötet?“¹⁰⁵⁶ Ob Eric bald sterbe, möchte das Mädchen wissen, aber dieser glaubt das nicht – er glaubt nicht einmal, dass er überhaupt irgendwann dahinscheidet.¹⁰⁵⁷ Die Kinder möchten auch erfahren, ob er mal in einem Flugzeug gewesen sei und wieso ein Flugzeug eigentlich fliegen könne,¹⁰⁵⁸ was nicht ohne Bedeutung bleibt, wenn man bemerkt, dass Flugzeuge und Hubschrauber in Kehlmanns Werk kurz vor den Momenten erscheinen, in denen seine Protagonisten mit Tod und Gott konfrontiert werden, darüber rätseln oder wenigstens Überlegungen und Vermutungen zu Konstruktion der Wirklichkeit und Sinn der menschlichen Existenz anstellen. An dieser Stelle kann man Arthur Beerholm erwähnen, dessen Entscheidungen vom Eintritt und Austritt aus dem Priesterseminar von der Erscheinung eines Flugzeugs oder eines Hubschraubers begleitet werden,¹⁰⁵⁹ der in einer Zeitung liest, dass sein Meister Jan van Rode und dessen Ehegattin in einer Flugzeugkatastrophe verunglückt sind,¹⁰⁶⁰ und der in den drei letzten Sätzen seiner Lebenserinnerungen über ein Flugzeug berichtet.¹⁰⁶¹ Leo Richter wird hingegen chronisch von Flugangst geplagt, denn fliegen heißt für ihn, sein ohnehin zerbrechliches Leben aufs Spiel zu setzen. Genauso wie die Straßenbahn, die Lessing in der Erzählung *Schnee* an den äußersten, ihm unbekanntem Stadtrand bringt, von dem er nicht

¹⁰⁵⁵ Ebd., S. 203.

¹⁰⁵⁶ Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit. Roman*, Frankfurt am Main 2001, S. 147.

¹⁰⁵⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 203.

¹⁰⁵⁸ Vgl.: Ebd., S. 204–205.

¹⁰⁵⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 50, 74, 108 und 115.

¹⁰⁶⁰ Vgl.: Ebd., S. 218–220.

¹⁰⁶¹ Vgl.: Ebd., S. 250.

mehr zurückkommen wird, oder der Zug, den Julian am Ende der Novelle *Der fernste Ort* besteigen soll, um sich von der ihm bisher bekannten Wirklichkeit des Lebens zu lösen, oder das Taxi, das Rosalie in *Ruhm* ein vorher im Zug getroffener, unbekannter Mann anbietet, um sie in eine Zürcher Sterbehilfesanstalt zu fahren, ist das Flugzeug ein weiteres modernes Verkehrsmittel, das nach dem Vorbild des Binsenboots Charons die sterbenden (Lessing, Julian) oder zum Sterben verurteilten (Rosalie, Eric) Protagonisten Kehlmanns den Übergang in eine andere Sphäre gewährleisten könnte. Nach den mythischen Vorstellungen wird es als ein Transportmittel, welches einen auf die andere Seite mitnimmt, in einem Transitraum situiert, nach den christlichen – in einem Luftraum, in der Nähe des Himmels, wo die Seele des Verstorbenen hinget, um sich vor Gottes Gericht erblicken zu lassen.

Die Erzähltechnik der von zwei (oder mehreren) Figuren geteilten Stimme erklärt Kehlmann schon wieder am Beispiel Grimmelshausens *Abentheuerlichen Simplicissimus Teutsch*, wo Olivier und Courasche als Nebenfiguren mit Simplicius' Stimme sprechen, weil sie aus derselben Stimme wie er als Hauptprotagonist entstanden sind.¹⁰⁶² Der Schriftsteller bemerkt dabei, dass hinter der Stimme keine geformte Psychologie stehe, weswegen die Stimme auf alle Psychologien, Charaktere, Altersstufen und Geschlechter anzuwenden sei.¹⁰⁶³ „Erzählen ist im Ideal-Fall ich-los“,¹⁰⁶⁴ führt Kehlmann fort. „Das ist der Unterschied zwischen Erzählen und Berichten. Das heißt nicht, daß dann in Wirklichkeit im Erzählten noch nicht viel Ich enthalten ist, aber das bessere Erzählen ist doch immer das ich-freiere.“¹⁰⁶⁵ Wie im Roman *Ruhm* werden auch in *F* die Stimmen außerdem durch diverse Telefonate verwechselt. In der Szene am Imbiss wird Eric von Iwan angerufen, weil dieser das Gefühl hat, dass bei seinem Bruder etwas nicht in Ordnung sei. Eric wird unterdessen klar – und er nutzt gleich die Gelegenheit, um dies zu klären – dass seine Sekretärin mit Martin statt mit Iwan telefoniert und so den falschen Bruder zum gemeinsamen Mittagessen mit ihm eingeladen habe. Die Situation ist umso auffälliger, dass Iwan direkt vor und während des Angriffs der Jugendlichen in einer weiteren Szene kein Telefon mit dabei hat und sogar bedauert, keins zu haben, was schlussfolgern lässt, dass er überhaupt kein Handy benutzt – wenn schon, dann nur ein Festnetztelefon, denn Arthur ruft Iwan einmal an, als dieser mit Heinrich im Studio arbeitet, um ihm auszurichten, dass er in der

¹⁰⁶² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier 119–120, 128 und 130.

¹⁰⁶³ Vgl.: Ebd., S. 130.

¹⁰⁶⁴ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Helmut Gollner: *Erzählen ist im Idealfall ich-los*. In: Helmut Gollner (Hrsg.): *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*, S. 29–38, S. 34.

¹⁰⁶⁵ Ebd.

Nähe sei und vorbeikommen könne.¹⁰⁶⁶ An der Stelle ist man als Leser ratlos den sich widersprechenden Umständen gegenüber und „[d]er Autor gibt keinen Hinweis“,¹⁰⁶⁷ wie es im Roman in Hinblick auf Arthurs Bestseller heißt.

Eine besondere Stellung des Todes in der Poetik Daniel Kehlmanns wird in seinen Frankfurter Vorlesungen *Kommt, Geister* hervorgehoben, die ihren Titel Shakespeares *Macbeth* verdanken, in dessen erstem Akt steht: „Kommt, Geister, die ihr lauscht / Auf Mordgedanken [...]“¹⁰⁶⁸ – oder in der Übersetzung bei Kehlmanns Gesprächen mit Markus Gasser: „Come, you spirits / That tend on mortal thoughts, Kommt, ihr Geister, die ihr Mordgedanken nährt“¹⁰⁶⁹ – und denen das Motto aus Elias Canettis *Buch gegen den Tod*: „Der tote Perutz an meinem Tisch, freundlich – im Kaffeehaus“¹⁰⁷⁰ vorangestellt wird. In ihrer Studie unter dem Titel *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr* bemerkt Dana Pfeiferová, dass bei Canetti „das Gefühl von Memento mori [...] weder zu Gott noch in existenzielle Verzweiflung [führt], sondern zu einer Strategie der immerwährender Attackierung des Todes und zur Aufwertung jedes menschlichen Lebens, die unter anderen in den Erinnerungen vollzogen oder in der Kunst gefeiert werden kann“,¹⁰⁷¹ und dass Canetti „die Auffassung der Kunst als Gegenbild des Todes“¹⁰⁷² mit den meisten von ihr besprochenen Autoren teile. Diesen Weg scheint auch Daniel Kehlmann zu gehen, wenn er den Tod in seinem Werk zu entkräften versucht, indem er ihn immer wieder für ungerecht, zufällig oder grotesk erklärt – zum Beispiel mit den in Bezug auf Iwan von Arthur Friedland ausgesprochenen Worten: „Fatum [...] Das große F. Aber der Zufall ist mächtig, und plötzlich bekommt man ein Schicksal, das nie für einen bestimmt war. Irgendein Zufallsschicksal. So etwas passiert schnell“¹⁰⁷³ –, oder gar mit Arthurs nihilistisch klingelnder, aber im Grunde genommen durchaus konstruktivistischer Behauptung, dass das Ich nicht existiere.¹⁰⁷⁴ In Hinblick auf die Todesmotive in der neueren österreichischen Literatur beobachtet Pfeiferová:

¹⁰⁶⁶ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 207, 288, 299, 302 und 312.

¹⁰⁶⁷ Ebd., S. 89.

¹⁰⁶⁸ William Shakespeare: *Macbeth*, zit. nach: Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders. *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier S. 68.

¹⁰⁶⁹ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 111.

¹⁰⁷⁰ Daniel Kehlmann: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 7.

¹⁰⁷¹ Dana Pfeiferová: *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*, Wien 2007, S. 11.

¹⁰⁷² Ebd., S. 12.

¹⁰⁷³ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 364.

¹⁰⁷⁴ Vgl., Ebd., S. 87–89.

„Angesichts des Todes“ soll man diesem jede Größe absprechen, denn alle anderen zugangsweisen führen zu seiner Verstärkung. Die Religionen wollen durch ein Versprechen des ewigen Lebens im Jenseits über den Tod hinwegtäuschen, alle Todesphilosophien verleihen dem Tod nur noch mehr Macht. Eine neue und wahre Religion müsste den immer lauerten Tod verachten, moralisch verabscheuen.¹⁰⁷⁵

Bei Daniel Kehlmann wird die Literatur nicht nur zum «Gegenbild des Todes», sondern auch zum Ersatz der Religion, der in einer gottlosen Welt es erlaubt, an den Tod näher zu kommen. Der Gedanke an den Tod in der Literatur begleitete auch Kehlmanns Gespräche mit Markus Gasser, die zu Gassers Monografie *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis* eingedrungen sind: „Zu den Verhaltens- und Spielregeln der Literatur gehört es nämlich, daß Schriftsteller Verschwörer und Mordskerle sein müssen – und wie Peter Handke beklagte, «seltsam enthusiastische» noch dazu [...]“.¹⁰⁷⁶ So gesehen sind die Schriftsteller-Figuren bzw. Gott-Autoren, die durch das ganze Werk Kehlmanns hindurch ziehen und in ihren Werken einen Überblick über sein eigenes Werk verschaffen – darunter Arthur Beerholm in *Beerholms Vorstellung*, Heinrich Bonvard in *Unter der Sonne*, Marcel in *Mahlers Zeit*, Jerouen Vetering in der Novelle *Der fernste Ort*, Robert Clure in *Ich und Kaminski* (hier ausnahmsweise auch Manuel Kaminski selbst als illusionistischer Maler und Autor vom Bildzyklus *Reflexionen*), Leo Richter in *Leo Richters Porträt* und in *Ruhm*, Martin Wegner im Theaterstück *Der Mentor* sowie Arthur Friedland in *F* – gleichermaßen jene «Mordskerle», die «auf Mordgedanken lauschen». Kehlmann legitimiert das Handeln der Schriftsteller-Mordskerle und gleichzeitig distanziert sich davon, indem er einige Stellen in *Ruhm* nennt, an denen er den Autor Leo Richter Mordtaten an der Schöpfung seiner Hände vollzogen lässt:

Schreiben ist eine amoralische Tätigkeit. Man sollte versuchen, im Leben einigermaßen anständig zu sein, aber Schreiben ist etwas Brutales und Rücksichtsloses, da hilft nichts. Zum einen ist es rücksichtslos gegenüber den Menschen, die einen umgeben, etwa – das macht Leo Richter oft und ich nur selten – indem man ihr Leben für Geschichten verwendet, zum anderen aber auch einfach deshalb, weil man beim Schreiben Wahrheiten aussprechen muss, die man normalerweise lieber aus Rücksicht verschweigen würde. Und dann gibt es natürlich die Brutalität den Figuren gegenüber, die man erfindet, um ihnen das Leben schwerzumachen. Das ist ein Hauptthema von *Ruhm*: Leo tut es mit Rosalie, und ich tue es mit Maria Rubinstein in *Osten*, und am Schluss tut Leo es sogar mit seiner Geliebten Elisabeth, die sich durch seine Schuld allein in einer gefährlichen Situation wiederfindet.¹⁰⁷⁷

Aus der Sicht des Schreibenden ist das auch ganz verständlich, dass er den Figuren das Leben schwer mache oder sie gar sterben lasse, weil die Handlung sonst nicht weiterlaufen könnte und dem Leser nichts Spannendes zu bieten hätte. Wenn man aber als eine Figur mitten drin in der

¹⁰⁷⁵ Dana Pfeiferová: *Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*, S. 12.

¹⁰⁷⁶ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 110.

¹⁰⁷⁷ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg: *In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann?* In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 29.12.2008, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335.html> (13.04.2016).

Erzählung steht, dann kann man doch über eine traurige Entwicklung der Geschichte empört sein, wie Rosalie, oder wenigstens verwirrt, wie Beerholm, Gauß und Mahler, die sich selbst unwirklich, als „Erfindung[en] eines anderen“,¹⁰⁷⁸ „nicht ganz gelungene Erfindung[en] [...], wie die Kopie[n] eines ungleich wirklichen Menschen, von einem schwachen Erfinder in ein seltsam zweitklassiges Universum gestellt“¹⁰⁷⁹ vorkommen. Gauß, der ohnehin Zukunftsvisionen hat, sieht übrigens, als er dies feststellt, ein Flugzeug,¹⁰⁸⁰ denn „die Schöpfung *enthält* Fehler. Gott rechnet, aber ... manchmal rechnet er schlecht. [...] Das ganze sieht wie ein Konstruktionsfehler aus, wie ... eine Art Irrtum“,¹⁰⁸¹ wie es Mahler –während er ein „Hochhaus mit all seinen Spiegeln und seinem zweiten, nach innen gestülpten Himmel“¹⁰⁸² aus dem Fenster sieht – formuliert.

David teilt Beerholms Überzeugung, dass es „böse Schutzengel“¹⁰⁸³ gibt, „dunkle Wächter“,¹⁰⁸⁴ welche die Bekanntmachung der Erkenntnis, dass die Wirklichkeit ein ziemlich unsicherer Ort sei,¹⁰⁸⁵ jederzeit verhindern wollen – jene im zweiten Jahrhundert nach Christus diskutierten «Archonten», die Gesandten des Demiurgen, des von Markion für böse erklärten Gottes des Alten Testaments, dessen Name eigentlich «Jaldabaoth» sei, d. h. Gott der Schatten und der missratenen Schöpfung.¹⁰⁸⁶ Vor den Archonten warnt den Wissenschaftler eine Vertreterin der Hyperrealität bzw. einer höheren Welt, seine grotesk unter Bürsten einer Kehrmaschine noch als Kind verunglückte Schwester, die ihm sein ganzes Leben lang im Traum, in Gestalt eines Mädchens mit Insektenflügeln, begegnet, und deren Gegenwart im Wachzustand eine Libelle andeutet. So sieht Mahler in einer Pfütze das Spiegelbild eines Flugzeugs, nachdem er einen trinkenden Mann trifft, der später vor seinen Augen stirbt.¹⁰⁸⁷ Er verrechnet sich um ein Flugzeug, als er nach dem ersten Sex mit Maria Müller die Zahl der Sterne am Himmel nennt, und kurz darauf stirbt auch sein Vater.¹⁰⁸⁸ Er sieht schon wieder ein Flugzeug, als er nach Jahren an Maria zurückdenkt. Dann fällt es ihm nämlich auf, wie still es um ihn herum eigentlich ist – ihn überkommt ein Gefühl, das Kehlmanns Protagonisten immer wieder begleitet: als wären sie

¹⁰⁷⁸ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 158 und 227.

¹⁰⁷⁹ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 282.

¹⁰⁸⁰ Vgl.: Ebd.

¹⁰⁸¹ Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit. Roman*, S. 98 und 107.

¹⁰⁸² Daniel Kehlmann: Ebd., S. 98.

¹⁰⁸³ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 222.

¹⁰⁸⁴ Ebd., S. 228.

¹⁰⁸⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit. Roman*, S. 98.

¹⁰⁸⁶ Zu theologischen Grundlagen Kehlmanns Konzeptes zu *Mahlers Zeit* siehe: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 39–46, insbesondere S. 40.

¹⁰⁸⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit. Roman*, S. 23–24.

¹⁰⁸⁸ Vgl.: Ebd., S. 54–55.

selbst tot gewesen. Er spürt, dass ihn jemand schon wieder beobachtet, aber der Himmel scheint ihm auf einmal plötzlich sehr nah.¹⁰⁸⁹ Ein Hubschrauber übertönt sein Gespräch mit seiner Freundin Katja, als er sich zu vergewissern versucht, ob sie auch geschickt wurde, um ihn zu verfolgen und sie ihm enthüllt, dass sie sich Sorgen um seine Gesundheit mache.¹⁰⁹⁰ Ein anderer Hubschrauber fliegt an, als David von seinem Schriftsteller-Freund Marcel zum Nobelpreisträger Valentinov gefahren wird, den er – ähnlich wie der Literaturdozent Kramer den vielgeschätzten Schriftsteller Heinrich Bonvard in der Erzählung *Unter der Sonne* – nie erreichen wird.¹⁰⁹¹ Endlich sieht Marcel ein Flugzeug in der letzten Szene des Romans, in der auch eine Libelle erscheint, und er selbst, der die ganze Zeit von Davids Theorie nicht überzeugt war, beginnt plötzlich daran zu glauben, tritt sogar auf die Scherben einer zerbrochenen Laterne, unter der David ihn (vermutlich) in einer der ersten Szenen gesehen hat, was die Richtigkeit Davids Theorie beweist, weil das Ende der Geschichte nicht mehr von dem Anfang unterscheidbar wird.¹⁰⁹²

In Tauben und Flugzeugen, die in Mahlers Zeit wiederkehrende Motive sind, erkennt Patrick M. McConeghy außerdem Symbole, die mit ihrer Fähigkeit, zu fliehen, Mahlers Theorie einerseits bestätigen, andererseits widerlegen.¹⁰⁹³ Und dort, wo Gott Fehler macht, wo die einen Menschen umgebende Wirklichkeit – die, wohl gemerkt, sein eigenes Konstrukt der Realität ist – fehlerhaft erscheint, muss man laut Kehlmann mit Voltaire schlussfolgern, dass Gott weder allmächtig noch gut sei und sich gegen die göttliche Vorsehung mit einer Literatur wehren, welche die Absurdität der menschlichen Existenz demaskiert.¹⁰⁹⁴ Bei Kehlmann geschieht das durch das unzuverlässige Erzählen und die Verunsicherung des Lesers – in *Mahlers Zeit* zum Beispiel an einer Stelle, an der Valentinov gesteht, keine Haushälterin zu haben, obwohl diese in einer früheren Szene sich nicht bloß mit Mahler, sondern vielmehr auch mit Marcel unterhält, oder wo David seine Freundin Katja anruft, um sich zu vergewissern, ob sie bei ihm zu Besuch war, denn er erinnert sich – womöglich im Traum – auf eine Spur, die ihre Zigarettenasche auf dem Teppich in seiner Wohnung hinterlassen hat, die aber später nicht mehr zu sehen ist, auch

¹⁰⁸⁹ Vgl.: Ebd., S. 89.

¹⁰⁹⁰ Vgl.: Ebd., S. 109–110.

¹⁰⁹¹ Vgl.: Ebd., S. 118–119.

¹⁰⁹² Vgl.: Ebd., S. 9 und 160.

¹⁰⁹³ Vgl.: Patrick M. McConeghy, : *Angels at the Gate. Guarding Utopia in Daniel Kehlmann's "Mahlers Zeit"*. In: „GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, *Schwerpunkte Nach der Postmoderne, Jüdisch-deutsche Themen, Nation und Vergangenheit*, Jg. 9/2010, S. 36–58, hier 49–50.

¹⁰⁹⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Gott begrüsst seine Opfer. Über Voltaire*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 29–37, hier insbesondere S. 31–32 und 34.

wenn er die Adresse Valentinovs, angeblich während ihres Besuchs notiert, in seinem Notizblock weiterhin wiederfinden kann. Patrick M. McConeghy konstatiert dazu:

[...] the narration conveys information indirectly, via reflections, metaphor, memory, and dreams, all of which work against scientific certainty upon which Mahler's discovery is supposedly based [...]. Characteristics of the narration itself also undermine Mahler's utopian version, repeatedly providing ambiguous or contradictory information that casts doubt on the validity of Mahler's claims.¹⁰⁹⁵

So wird im Text die wissenschaftliche Gewissheit durch die Inkonsistenz des Traums und der Erinnerung zugunsten der erzählerischen Ambiguität bzw. Widersprüchlichkeit abgebaut.

Dadurch dass die Figur des Schriftstellers Arthur Friedland zumindest in einigen Punkten poetische und ästhetische Ansichten Kehlmanns vertritt, eröffnet sich, ähnlich wie in *Ruhm*, eine Metaebene des Romans. Die Grundlage der Dichtkunst Kehlmanns ist, in Anlehnung an Joyce, dass der Künstler – auch wenn er selbst eine Buchfigur ist – „wie der Gott der Schöpfung [...] in oder hinter oder jenseits oder über dem Werk seiner Hände [bleibt]“,¹⁰⁹⁶ wie Kehlmann es in seinem Essay *Ironie und Strenge* erläutert und später im Roman *Ruhm* in Bezug auf Leo Richter verwendet: „Schon war er überall und hinter den Dingen und über dem Himmel und unter der Erde wie ein zweitklassiger Gott, und es gab keine Möglichkeit mehr, ihn zur Rechenschaft zu ziehen.“¹⁰⁹⁷ Im Fall Arthur Friedlands in *F* wird es noch deutlicher, dass der Schriftsteller Gott der Schöpfung sei – „ein Gott und Vater aller, der über allem und durch alles und in allem ist“,¹⁰⁹⁸ wie es im *Brief an die Epheser* steht. Arthur Friedland, der sich ein Leben ohne Verstrickungen wünscht, verfasst durchaus verwickelte Geschichten, in denen sogar die Lebenswege seiner Söhne und Enkelin teilweise vorgesehen sind, als hätte er sie vom Buch des Lebens abgeschrieben.¹⁰⁹⁹ In ihrer Studie unter dem Titel *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur* erklärt Magda Motté: „Da diese Kunstfiguren als poetischer Entwurf meist viel dichter auf das Thema zugespitzt konzipiert sind als lebende Personen, gewinnt der Leser auch mehr an Einsicht über das Phänomen des Sterbens und des

¹⁰⁹⁵ Patrick M. McConeghy: *Angels at the Gate. Guarding Utopia in Daniel Kehlmann's "Mahlers Zeit"*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, *Schwerpunkte Nach der Postmoderne, Jüdisch-deutsche Themen, Nation und Vergangenheit*, Jg. 9/2010, S. 36–58, hier S. 40 und 45.

¹⁰⁹⁶ Daniel Kehlmann: *Ironie und Strenge*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 133–143, hier S. 137.

¹⁰⁹⁷ Daniel Kehlmann: *In Gefahr* [II]. In: Ders.: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, S. 191–203, hier S. 203.

¹⁰⁹⁸ *Der Brief an die Epheser 4:6*. In: Alfons Deissler, Anton Vögtle, Johannes M. Nützel (Hrsg.): *Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel*, Freiburg im Breisgau, Basel und Wien 1985, S. 1700.

¹⁰⁹⁹ Die Idee des «Buches des Lebens» greift Botho Strauß im Roman *Kongreß. Die Kette der Demütigungen. Von der Unmöglichkeit romantischer Liebe* auf, in dem ein Zufallsforscher namens Aminghaus auftritt, der das Verhältnis zwischen der Realität und dem Erzählten bzw. dem Wahren und dem Erfundenen nachvollziehen möchte, siehe: Karin Priester: *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, Berlin 2001, S. 80–81.

Todes als durch Beobachtung realer Verhältnisse.“¹¹⁰⁰ Das Buch hat dem Leben gegenüber den Vorteil, dass es – mit den Worten Hans Blumenbergs – „Herstellung von Totalität leistet“,¹¹⁰¹ indem es versucht – mit Worten Daniel Kehlmanns – „das Chaos des Lebens wiederzugeben und diesem doch Sinn, Klarheit und einen Bogen zu verleihen, auf dass aus einer Ereigniskette eine Erzählung wird.“¹¹⁰² Wo man mit der erzählenden Prosa zu tun hat, sei die Handlung nicht einmal wegzudenken, das Leben hat aber keinen Plot:

Handlung ist zweckbestimmte Kausalität. Ein Ereignis folgt aus dem anderen, zugleich aber wirkt auf die Ereignisse noch eine Kraft von außen: der Wille des Erzählers. Wie chaotisch und wirr eine Erzählung auch sein mag, es ändert nichts an der Tatsache, dass jemand sie *erzählt*, also formt und arrangiert.

Ob unser Leben eine Geschichte ist, ist nicht ausgemacht. Vermutlich ist es das reine Chaos und läuft ab, ohne dass darin ein anderes Gesetz wirkt als jenes von Ursache und Wirkung. Eine in unserem Dasein zum Vorschein kommende Folgerichtigkeit ästhetischer oder moralischer Natur nennen wir Schicksal. Der Gedanke, dass wir kein Schicksal haben, ist auch für metaphysische Agnostiker schwer auszuhalten: Deswegen haben alle Geschichten, selbst die schrecklichsten, etwas Ermutigendes. Egal, was den Menschen darin zustößt, allein dadurch, dass einer sie erzählt und auf einen Schluss hin arrangiert, haben die Figuren das, was wir gerne hätten: eine Bestimmung. [...] Das Prinzip Plot ist unverzichtbar, aber es ist nie ganz unproblematisch. Wird der ordnende Wille des Autors zu deutlich, wirkt eine Geschichte zurechtgemacht und konstruiert. Der Grund dafür ist eben der Umstand, dass es Handlung nur in Geschichten gibt und nicht in der Wirklichkeit. Dinge stoßen uns zu, Tag für Tag, Stunde für Stunde, ihnen folgen andere Dinge – aber wir sind nicht in einer Geschichte.

Schon Aristoteles unterscheidet die Wirkursache von der Zweckursache, die *causa efficiens* von der *causa finalis*, jene ist der Grund, aus dem, diese der Zweck, zu dem etwas geschieht. Die Wissenschaft der Neuzeit eliminiert nach und nach die Zweckursachen aus unseren Erklärungsmodellen: In einer gottlosen Welt passieren die Dinge aus Gründen, aber nicht zu Zwecken. Beim Erzählen jedoch bleiben Zwecke unverzichtbar, und der Erzähler spielt, ob er das will oder nicht, in seinem eigenen beschränkten Kosmos Gott. In der Realität walten die Gesetze der Physik, in der Erzählung aber die Zwecke der Dramaturgie.¹¹⁰³

Schon in *Ruhm* hat Leo Richter – der Erzähler von einigen im Roman enthaltenen Geschichten und das Alter Ego der Autoreninstanz – festgestellt: „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.“¹¹⁰⁴ Daniel Kehlmann selbst gesteht, über Chaos zu schreiben¹¹⁰⁵ und wenn er das Schicksal als eine «Folgerichtigkeit ästhetischer oder moralischer Natur» auffasst, lässt sich verstehen, warum die Figur des Gott-Autors in seinem Werk unverzichtbar ist. Auch wenn ein schreibender Illusionist wie Arthur Beerholm das Geständnis wagt: „Die Welt ist schlecht, und selbst die Schönheit kann böse sein“,¹¹⁰⁶ muss jemand die Erzählung ordnen – selbst wenn Imre Kertész als Autor

¹¹⁰⁰ Vgl.: Magda Motté: *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur*. In: Hans Helmut Jansen (Hrsg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, S. 487–502, hier S. 490.

¹¹⁰¹ Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, S. 17.

¹¹⁰² Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, S. 19–38, hier S. 23.

¹¹⁰³ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 150–151.

¹¹⁰⁴ Daniel Kehlmann: *In Gefahr* [II]. In: Ders.: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, S. 191–203, hier S. 201.

¹¹⁰⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Matthias Matussek, Mathias Schreiber und Olaf Stampf: *Mein Thema ist das Chaos*. In: „Der Spiegel“, Nr. 49/2005, S. 174–178.

¹¹⁰⁶ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 155.

die Frage stellt, „ob wir nach dem, was geschehen ist, noch ein Schicksal haben, ja inwiefern wir überhaupt noch das Recht in Anspruch nehmen können, zu behaupten, unser Leben sei eine Geschichte und habe narrativen Sinn.“¹¹⁰⁷ Das eben haben metaphysische Schriftsteller gemeinsam, die an Gott nicht glauben – und daher eine negativ-theologische Erzählweise wählen¹¹⁰⁸ – Leo Perutz, Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges,¹¹⁰⁹ Daniel Kehlmann¹¹¹⁰ und (der fiktive) Arthur Friedland, der ganz zu Anfang von *F* zweimal Gott anruft, um beim dritten festzustellen, dass es Gott nicht gebe.¹¹¹¹ Die metaphysische Dimension ihrer Romane müsse man als Leser, wie Kehlmann es in Hinblick auf Perutz und Nabokov in der Vorlesung *Unvollständigkeit* festlegt, selbst enträtseln.¹¹¹² Auch bei Grimmelshausen stehen große Fragen – darunter die Fragen der Erzählweise – offen:

In diesem Roman ist der Einzige, der resolut an Hexen glaubt, der Erzähler selbst. Ist das Satire? Man gäbe viel für eine Antwort. Aber das Buch bietet keine, und es gehört ja gerade zur Freiheit, die die pikareske Stimme dem Autor gibt, dass er nie zu deklarieren und letztlich auch nicht einmal zu entscheiden braucht, wie ernst es ihm mit einer Behauptung ist.¹¹¹³

Mit dem Versuch, das Jede-mögliche-Erfahrung-Überschreitende auf „den Gefilden der Religion, der Esoterik, der Parapsychologie, der Spiritualität, des Übernatürlichen, des höheren, des weder mit empirischen noch rationalen Mitteln Erforschbaren“¹¹¹⁴ in Worte zu fassen, ist Daniel Kehlmann jedoch, wie Monika Wolting bemerkt, einer der wenigen Schriftsteller der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Dass seine Texte in Richtung der fantastischen Literatur tendieren, darf nicht wundern. Die von ihm aufgegriffenen metaphysischen Themen,

¹¹⁰⁷ Daniel Kehlmann: *Imre Kertész, 80*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 57–66, hier S. 59.

¹¹⁰⁸ Zu Realisierungsvarianten der negativen Theologie in Werk Daniel Kehlmanns, vgl: René Dausner: *Daniel Kehlmann und die Theologie. Keine zufällige Beziehung*. In: „Herder Korrespondenz. Monatshefte für Gesellschaft und Religion“, Jg. 63/2009, 4. Heft, S. 211–215 und Tomasz Małyszczek: *Die verschwundene Grenze zwischen Leben und Tod im Spiegel der heutigen Literatur*, Wrocław 2016, S. 135 und 140.

¹¹⁰⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 151.

¹¹¹⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Alem Grabovac: *Glauben? Lieber nicht*. In: Online-Ausgabe der „Tageszeitung“ vom 16.03.2014, <http://www.taz.de/!5046381/> (21.03.2015); Daniel Kehlmann im Gespräch mit Barbara Petsch: *Es gibt wohl weder das Ich noch Gott*. In: Online-Ausgabe der „Presse“ vom 13.10.2012, http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1300971/Kehlmann_Es-gibt-wohl-weder-das-Ich-noch-Gott?_yl_backlink=/home/index.do (13.07.2016); Daniel Kehlmann im Gespräch mit Matthias Matussek, Mathias Schreiber und Olaf Stampf: *Mein Thema ist das Chaos*. In: „Der Spiegel“, Nr. 49/2005, S. 174–178; Daniel Kehlmann: *Voltaire und Starbucks*. In: „Der Spiegel“, Nr. 23/2006, S. 144–147; Daniel Kehlmann: *Gott begrüßt seine Opfer*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 29–37; Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmidt: *Götter*. In: Dies.: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, S. 27–32.

¹¹¹¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 8–9.

¹¹¹² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 146.

¹¹¹³ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 109.

¹¹¹⁴ Monika Wolting: *Auswege aus der Eigenverantwortlichkeit? Religion, Esoterik und Parapsychologie in Daniel Kehlmanns „F“*. In: Tim Lörke, Robert Walter-Jochum (Hrsg.): *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert*, S. 203–223, hier S. S. 206.

die im Text aus unterschiedlichen Perspektiven erläutert werden und letztlich immer unentschieden bleiben, passen sehr gut mit der erzählerischen Ambiguität zusammen. „Der Roman ist ja das Medium der Widersprüchlichkeit: Im Grunde besteht sein Prinzip darin, dass unterschiedliche Menschen mit unterschiedlichen Auffassungen einander begegnen. In einem guten Roman müssen alle auf ihre Art recht haben [...]“,¹¹¹⁵ stellt Kehlmann in einem Interview fest. Im Gespräch mit Heinrich Detering legt er wiederum offen: „Ich bin endlos fasziniert von dem, was man als Erzähler mit Struktur machen kann: mit Gleichzeitigkeiten von Ereignissen, oder damit, das Gleiche zweimal aus unterschiedlicher Perspektive zu erzählen.“¹¹¹⁶ In seinem Essay *Ironie und Strenge* rückt der Schriftsteller in den Vordergrund, dass der moderne Roman besonders von der dramatischen Ironie ausgeprägt werde, die eben als undogmatische **Dialogizität** zu verstehen ist:

Was entsteht denn, wenn man einander zuwiderlaufende An- und Absichten, Wünsche, Bestrebungen, Weltvorstellungen mit gleicher Sympathie und gleicher Distanz schildert, so daß jede von ihnen ganz von selbst, allein durch das Gegenüberstellen, bis in ihr Innerstes relativiert wird? Ironie. Der moderne Roman ist das Medium des Privaten, aber er ist noch mehr das Medium der Ironie, und es gibt wohl kein wichtiges Romanwerk, das von dieser ironischen Grundhaltung völlig frei wäre. [...] Diese jede Doktrin relativierende Eigenschaft macht den Roman so widerstandsfähig, so biegsam, so tauglich für Experimente. Und sie ist es wohl auch, die ihm den Haß der Antimodernisten, der Feinde der offenen Gesellschaft zuzieht; sie wissen sehr gut, daß vom Standpunkt des Romans kein Dogma absoluten Bestand haben kann, und zwar nicht einmal dann, wenn sein Autor es will: Dostojewskij plante *Die Brüder Karamasow* als eine Verteidigung christlichen Glaubens, doch unter der Hand geriet ihm die Parabel vom Großinquisitor zu einem der massivsten Angriffe auf die Theodizee und den Mythos der idealen Welt.¹¹¹⁷

Die Dialogizität eines literarischen Textes lässt sich außerdem in seinen Bezügen auf einen anderen Text erkennen. So werden in den Charakteren, Lebenswegen und Professionen der Brüder Friedland die Ähnlichkeiten mit den Brüdern Karamasow sichtbar,¹¹¹⁸ die im Licht der Definition Karlheinz Stierles den Text Daniel Kehlmanns zu einem «Text im eigentlichen Sinne» machen. Stierle argumentiert durchaus radikal: „Nur der Text, der in sich selbst dialogisch ist, der das ursprüngliche Modell des Gesprächs in sich hineingezogen und damit zugleich das Prinzip der Intertextualität in sich aufgenommen hat, ist Text im eigentlichen

¹¹¹⁵ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Thomas David: *Unser Selbst ist immer gespalten*. In: „Du – das Kulturmagazin“, Schwerpunkt *Wer willst du sein? Identität zerlegen*, Jg. 03/2009, Heft 794, S. 28–32, hier S. 31.

¹¹¹⁶ Daniel Kehlmann: *Genre-Hasardspiele*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 138–142, hier S. 139.

¹¹¹⁷ Daniel Kehlmann: *Ironie und Strenge*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 133–143, hier S. 139–140.

¹¹¹⁸ Vgl.: Felicitas von Lovenberg: *Wie fünf Professoren auf Red Bull*. In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 27.08.2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/begegnung-mit-daniel-kehlmann-wie-fuenf-professoren-auf-red-bull-12547834.html> (17.05.2016). Zu Daniel Kehlmanns Interesse am Werk Dostojewskijs siehe: Daniel Kehlmann: *Ironie und Strenge*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 133–143, hier S. 138–140.

Sinne.“¹¹¹⁹ Die ironische – also vielperspektivische, mehrdeutige und in diesem Sinne ambigue – Stimme des Erzählers lässt die großen Fragen des Romans unentschieden bleiben, so wie es auf der intra- bzw. metadiegetischen Ebene im Fall von Arthurs Friedlands *Mein Name sei Niemand* geschieht und genauso wie die fantastische Literatur es vermag, um «fantastisch» im Sinne von Todorov heißen zu können: Sie versetzt den Leser in einen Moment der Unschlüssigkeit bzw. der Ungewissheit, die – wenn man den Gedanken zu Ende führt – dem Leser im 21. Jahrhundert vom stark polarisierten medialen Diskurs so gut bekannt ist, dass er zu einem für Kehlmanns Werk- und Weltverständnis konstitutiven Schluss kommen muss: Die Wirklichkeit ist auch keine Konstante. Zu oft hat man den Eindruck, es wird in Paralleluniversen gelebt. Der Eindruck wird sogar dem großen Ignoranten Sebastian Zöllner im Roman *Ich und Kaminski* zuteil, als dieser mit den unterschiedlichsten Erinnerungen an Kaminskis Jugend sowie mit äußerst widersprüchlichen Kommentaren zu seiner Malkunst konfrontiert wird und diesen ratlos gegenübersteht: „Jeder sagt etwas anderes, das meiste ist vergessen, und alle widersprechen einander“.¹¹²⁰

Die Ambiguität des Textes wird selbst dadurch erreicht, dass der Autor in seinem Werk auf das Motivlose setzt, das von den unzuverlässigen Erzählern vermittelt wird, auf die Zufälligkeit der menschlichen Existenz sowie ihre Groteske und Unsicherheit verweist, gleichzeitig aber auch auf das Nebensächliche, das für einen Menschen ohne Bestimmung irgendwann doch bestimmend sein könnte.¹¹²¹ „Man muss als Autor eben diese Souveränität haben können gegenüber seiner eigenen Konstruktion, man muss sie auch wieder fallenlassen können“,¹¹²² kommentiert Kehlmann im Gesprächsband *Der unsichtbare Drache*. Die Erzähltechnik hat er von Grimmelshausen gelernt – bei dem seiner Meinung nach das Großartige sei, dass aus einer Wendung gar nichts folge,¹¹²³ Bolaño – bei dem die lang erwarteten Begegnungen stets ausbleiben, die wohlgeschürzten Knoten nicht aufgelöst, die klug ausgelegten Spuren ins Nichts

¹¹¹⁹ Karlheinz Stierle: *Werk und Intertextualität*. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe*, Stuttgart 2004, S. 349–359, hier S. 350.

¹¹²⁰ Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, S. 148. Zu weiteren differenzierten Meinungen und Standpunkten der Protagonisten von *Ich und Kaminski* siehe Gabriele Feulner: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2010, S. 435–439.

¹¹²¹ Von manchen Literaturwissenschaftlern wurde das Zufällige bzw. das Motivlose als eine konstitutive Eigenschaft der Schreibweise Daniel Kehlmanns komplett übersehen, vgl.: Márta Horváth: *Der Alte und der Greis. Rationalitätskritik in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*. In: Attila Bombitz (Hrsg.): *Brüchige Welten von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen*, S. 251–260, hier S. 258–260.

¹¹²² Daniel Kehlmann: *Von Perutz lernen*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 70–80, hier S. 77.

¹¹²³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 120–121.

führen würden,¹¹²⁴ Perutz – dessen schöpferisches Prinzip sei „Geschichten einerseits perfekt zu konstruieren und dann doch wieder eine Wendung einzufügen, die nicht ins System passt“¹¹²⁵ bzw. der die logische Stringenz, die er so kunstvoll erhalten habe, ganz plötzlich souverän fallen lasse,¹¹²⁶ Hamsun, dessen „Kunstgriff darin besteht, passend zur nervösen Überspanntheit der Helden fast gänzlich auf Handlungsmotivationen zu verzichten“,¹¹²⁷ sodass die Undurchsichtigkeit des Handelns die Figuren nicht weniger realistisch, sondern glaubhafter mache, weswegen das Wort «Schicksal» für ihre Wege unpassend scheine,¹¹²⁸ und nicht zuletzt von Shakespeare:

Für Prospero, den Protagonisten von Shakespeares letztem Stück *Der Sturm*, verschwimmen die Grenzen zwischen Phantasie, Kunst und Magie. Seine Fähigkeiten sind über die Jahre so umfassend geworden, dass er Tote zurückrufen, Dämonen bannen und die vollkommensten Illusionen bewirken kann. Am Ende verzichtet er auf seine Macht, scheinbar unmotiviert, denn Shakespeare experimentiert immer wieder mit motivlosem Handeln.¹¹²⁹

Wenn es für Arthur Beerholm und Merlin, durch dessen Geschichte der junge Zauberkünstler in Kehlmanns Debütroman im wahrsten Wortsinn bezaubert ist, gemeinsam war, dass sie «die Grenzen zwischen Phantasie, Kunst und Magie» gebrochen haben, überschreitet Arthur Friedland diese, indem er in seiner Erzählung im Kapitel *Familie*, auf der Metaebene des Romans, «Tote zurückrufen, Dämonen bannen und die vollkommensten Illusionen bewirken kann». Weil die Literatur – wie Kehlmann seit *Beerholms Vorstellung* zeigt – mit der Illusionskunst verwandt ist, wird dem Leser bewusst, dass ähnliche Tricks auf dem Spielplan Lindemanns stehen. Dieser wird nach Jahren von Iwan aufgesucht, der ihm die Frage zu stellen beabsichtigt, ob man einen Menschen nicht dazu bringen könne, etwas zu tun, was er nicht tun wollte, „Dinge zu tun, die er nie getan hätte, wäre er nicht hypnotisiert worden.“¹¹³⁰ Die Antwort des Illusionisten lautet aber: „Jeder kann jeden dazu bringen, sein Leben zu ändern. [...] Jeder sei fähig zu allem“¹¹³¹ und bringt keine Entscheidung. Bei der zweiten Begegnung mit Lindemann wird Iwans Berufswunsch, Maler zu werden – auf den seine bisherige Existenz

¹¹²⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Vier Kritiker bereisen die Hölle*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 51–56, hier S. 54.

¹¹²⁵ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 147.

¹¹²⁶ Vgl.: Ebd., S. 139.

¹¹²⁷ Daniel Kehlmann: *Boden ohne Blut. Knut Hamsun: Auf überwachsenen Pfaden*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 55–60, hier S. 56.

¹¹²⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Der Held ohne Motiv. Knut Hamsun: Hunger*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 81–86, hier S. 82 und 84.

¹¹²⁹ Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98, hier S. 84. Als konkrete Beispiele nennt Kehlmann an einer anderen Stelle Alkibiades, der es aufgibt, Rache für Timons Kränkung zu nehmen, und Prospero, dem es an der Gerechtigkeit plötzlich nicht mehr liegt, siehe: Daniel Kehlmann: *Shakespeare und das Talent*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 112–121, hier S. 115–116.

¹¹³⁰ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 264.

¹¹³¹ Ebd.

gezielt hat – dramatisch infrage gestellt. Danach verfolgt der Hypnotiseur den jungen Künstler bis in den Schlaf hinein. Der im Traum, genauso wie in wachem Zustand in einer Theaterkantine – die jedoch „die Ausmäße einer Kathedrale [hatte]“¹¹³² – getroffene Lindemann erteilt Iwan den Segen: „Geh jetzt. Geh in Unfrieden. Geh und schaffe nicht. Geh!“¹¹³³ als hätte er für ihn eine schwarzseherische Messe gehalten und ihn – ganz anders als seinen Vater – zum Schaffen nicht ermuntern, sondern eher verfluchen wollen. Die Szene lässt unerwartete Rückschlüsse zu: Der Hypnotiseur, der in Kehlmanns Werk so viel gemeinsam mit dem Schriftsteller hat, entpuppt sich im Gegensatz zum Gott-Autor als ein Demiurg. Er verfügt über eine schöpferische Kraft, die ihm erlaubt, nicht bloß das Leben anderer Figuren schwer zu machen, sondern es motivlos schwer zu machen, und statt mit ihnen in einen Dialog zu treten, sie von oben herab zu behandeln, und seine Überlegenheit zu genießen. Iwans Traum hat, ähnlich wie der Traum von José Arcadio Buendía bei García Márquez, eine mehrstufige Konstruktion und spielt, wie mehrere Texte Kehlmanns, auf unterschiedlichen Fiktionalitätsebenen, wodurch sein imaginärer Charakter hervorgehoben wird:

Als ich zu mir kam, lag ich im Halbdunkel des Schlafzimmers und konnte nicht verstehen, worüber ich so tief erschrocken war. Ich schlug die Decke zurück. Darunter kauerte, gerollt zu einem Menschenball, mit spiegelnder Brille Lindemann. Und während er kicherte, erwachte ich ein zweites Mal, im selben Zimmer, und schlug mit klopfendem Herzen die Decke zurück, aber diesmal war ich allein und wirklich wach.¹¹³⁴

Einen Traum im Traum träumen in Kehlmanns Werk auch Beerholm, Mahler, Zöllner und Gauß – der vorletzte teilt sogar einen Traum mit Kaminski¹¹³⁵ und wacht noch auf dem Weg zu diesem in einem Zugabteil aus «unangenehmen Träumen» auf so wie Gregor Samsa in Kafkas *Verwandlung* aus «unruhigen Träumen» einmal aufgewacht ist.¹¹³⁶ Beerholm weiß, dass er zu träumen nicht aufhören soll, falls er seine Erzählung zu Ende bringen will. Mahler ist nach dem Aufwachen von der objektiven, wissenschaftlichen Richtigkeit seiner im Schlaf gemachten subjektiven Erkenntnis fest überzeugt. Für Zöllner und Gauß ist der Traum nur eine Episode unter vielen anderen. Iwan hält seinen Traum beinahe für Wirklichkeit und glaubt: Lindemann

¹¹³² Ebd., S. 266.

¹¹³³ Ebd.

¹¹³⁴ Ebd., S. 266–267.

¹¹³⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 63–64 und 150; *Mahlers Zeit. Roman*, S. 9; *Ich und Kaminski. Roman*, S. 145–146; *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 184–185.

¹¹³⁶ Vgl.: Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 36–44, hier S. 42. Zu den Einflüssen Kafkas, vor allem *Der Verwandlung*, auf Kehlmanns *Mahlers Zeit* siehe: Patrick M. McConeghy: *Angels at the Gate. Guarding Utopia in Daniel Kehlmann's "Mahlers Zeit"*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkte *Nach der Postmoderne, Jüdisch-deutsche Themen, Nation und Vergangenheit*, Jg. 9/2010, S. 36–58, hier S. 45–46 und 53–55.

„hatte recht, das wusste ich. Aus mit würde nie ein Maler werden.“¹¹³⁷ Wie beim ersten Mal lässt er sich damit gegen seinen Willen in Trance versetzen und erlebt, genauso wie sein Vater, eine grundlegende Lebensveränderung: Er wird tatsächlich nicht Maler, sondern Kunstkritiker und schließlich Kunstfälscher, was interessanterweise eine Alternative für das auch nach der Hypnoseerfahrung von Lindemann aufgelöste, wahre Künstlerleben Arthurs darstellt, denn Hypnose – wie Lindemann erklärt – „sei kein Schlaf, vielmehr sei sie ein Zustand nach innen gerichteter Wachheit, nicht Willenlosigkeit, sondern Selbstermächtigung“.¹¹³⁸ Zu einer ganz anderen Überzeugung kommt übrigens der Erzähler in der Geschichte *A Visit to the Magician*, der vermutlich als ein Alter Ego nicht bloß jeglicher Autoreninstanz, sondern vielmehr des Autors Daniel Kehlmann, über einen im Admiralpalast in Berlin auftretenden Hypnotiseur berichtet:

He says several times that hypnosis is never more than self-hypnosis: “I don’t do anything, you are the one who does everything. [...] Everything that happens comes from you! I do nothing. You do everything!” [...] It’s just not true, I think. These are my hands. I can unclasp them whenever I want. It’s that simple. / I try it. And of course it’s perfectly easy.¹¹³⁹

In der Geschichte wird die Hypnose psychologisch analysiert und sogar in einen Zusammenhang mit der Nazidiktatur gebracht. Der Erzähler stellt nämlich die These auf, dass nur Menschen ohne Charisma für die Hypnose empfänglich sind – Menschen, die kein Problem haben, Befehle zu befolgen, welche mit Mittelmäßigkeit zufrieden und vor Angst gelähmt sind, vor den Augen anderer, etwas falsch zu machen bzw. aus der Reihe zu tanzen. Und doch gleichzeitig gibt er selber zu: „It’s not exactly consistent, but although I do absolutely want to be hypnotized, at the same time I absolutely don’t“,¹¹⁴⁰ was ihn literaturästhetisch gedeutet in die Nähe von Coleridge und seiner «willing suspension of disbelief» bringt, jener willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit, bei der übrigens der Tod des Autors und die Geburt des Lesers aufeinander treffen – zwei verschiedene Pole, die durch die Lektüre verbunden werden. Zu der dritten Begegnung der Friedlands, und genauer gesagt Arthurs und Martins, mit Lindemann bemerkt Monika Wolting, dass sie im Gegensatz zu den zwei vorangegangenen sowohl für die Figuren als auch für das Geschehen im Roman wirkungslos bleibe, womit die Wachsamkeit des Lesers erneut geweckt werde, da seine Erwartung bestimmter Folgen eines solchen Treffens

¹¹³⁷ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 267.

¹¹³⁸ Ebd., S. 22.

¹¹³⁹ Daniel Kehlmann: *A Visit to the Magician*, übers. von Carol Brown Janeway In: Lavinia Greenlaw (Hrsg.): *1914 Goodbye to All That. Writers on the Conflict Between Life and Art*, London 2014, S. 41–50, hier S. 44 und 46–47.

¹¹⁴⁰ Ebd., S. 42.

enttäuscht werde.¹¹⁴¹ Daraus wird deutlich, dass das poetologische Interesse Daniel Kehlmanns für das Motiv- bzw. Folgen- oder Wirkungslose als Erzähltechnik Shakespeares, Grimmelshausens, Perutz', Bolaños und García Márquez' schon wieder einen Ausdruck in seinem eigenen literarischen Werk findet.

5.3. Das Metafiktionale

Im Roman *F* lädt nach seiner Rückkehr Arthur Friedland seine drei Söhne genau für acht Uhr zum gemeinsamen Essen ein. Die Acht, die in der christlichen Zahlensymbolik für den glücklichen Anfang, den Neubeginn bzw. die Auferstehung steht, ist selbst in dem Datum 8. August 2008 mehrfach angegeben. An jenem Tag ist es heiß wie in der Hölle, als hätte Lindemann schon wieder einen seiner Tricks mit der Wärme vorgeführt.¹¹⁴² Martin, dem sehr schnell klar geworden ist, „wie sehr er es genossen hatte, keinen Vater zu haben“,¹¹⁴³ liest aus dem Evangelium: „Lass die Toten ihre Toten begraben“,¹¹⁴⁴ was man als einen Hinweis auf die Abwesenheit des Vaters und Iwans kommenden Tod deuten kann. In Hinblick auf das Motiv- bzw. Wirkungslose ist dabei zu beachten, dass Arthur, nachdem Iwan für tot erklärt worden ist, in die von seinen Söhnen veranstaltete Seelenmesse gar nicht hingeht, obwohl er von seinem Tod weiß und mit ihnen bereits eine Zeit lang in Kontakt steht. Der dritte Bruder, Eric, will Arthur gar nicht treffen – „Er möchte mich nicht sehen“,¹¹⁴⁵ gibt der Vater Martin kurz bekannt – und er liest überhaupt keine Bücher von ihm, was er mit der Feststellung begründet: „Von mir aus kann er sterben. Ist mir egal, was er schreibt.“¹¹⁴⁶ Einerseits ist das Leben der Brüder Friedland vom Verschwinden des Vaters und Lindemanns Hypnose überschattet, andererseits erwägt keiner von ihnen, wie es gewesen wäre, wäre der Vater all die Jahre hindurch bei seiner Familie mit dabei. Der Erzähler skizziert in dieser Hinsicht keine vertieften psychologischen Porträts. Friedlands Söhne und Enkelin stellen ihm bloß immer wieder die Frage, was er all die Jahre hindurch nach seinem Verschwinden gemacht habe, sie fragen aber nie, ob er wisse, was ihnen während seiner Abwesenheit zugestoßen ist. Die Antwort wäre dann interessant, denn Arthur scheint Einblick ins Leben der anderen Familienmitglieder zu haben. Beim näheren

¹¹⁴¹ Vgl.: Monika Wolting: *Auswege aus der Eigenverantwortlichkeit? Religion, Esoterik und Parapsychologie in Daniel Kehlmanns „F“*. In: Tim Lörke, Robert Walter-Jochum (Hrsg.): *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert*, S. 203–223, hier S. 213.

¹¹⁴² Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 25–26.

¹¹⁴³ Ebd., S. 12.

¹¹⁴⁴ Ebd., S. 55.

¹¹⁴⁵ Ebd., S. 123.

¹¹⁴⁶ Ebd., S. 82.

Hinsehen wird man gewahr, dass er ihre Lebenswege nicht nur mit seinem Verschwinden bestimmt hat, sondern auch, wenigstens zum Teil, literarisch festgelegt. Auch in *Ich und Kaminski* arbeitet der mit Manuel Kaminski befreundete Schriftsteller Robert Clure an einem neuen Roman, den er auf Wunsch seines Freundes wie folgt zusammenfasst: „I wouldn't dare call it a novel, it's a modest thriller for unspoilt souls. A man happens to find out, by mere chance, that a woman who left him a long time ago...“¹¹⁴⁷ Dabei handelt es sich offensichtlich um eine Zusammenfassung der in Kehlmanns Roman erzählten Geschichte Manuel Kaminskis und seiner Jugendliebe Therese Lessing. Clures Roman sollte übrigens den Titel *The Forger's Fear* tragen, der nicht nur zu Sebastian Zöllner, sondern auch zu den Protagonisten des Romans *F* passt, in dem übrigens Eric mit seiner Geliebten Laura ins Kino geht, um sich dort „Orson Welles' letzte[n] Film“,¹¹⁴⁸ *F for fake*, anzuschauen. Betrug, Fälschung und Angst, als Lügner enttarnt zu werden, werden bei Kehlmann sehr subtil durch Intertextualität angedeutet. Während sich in der angeblichen Blindheit Kaminskis ein weiteres intertextuelles Echo sowohl der fraglichen Blindheit des von Kehlmann viel bewunderten Schriftstellers Borges‘ als auch der Blindheit Ursulas in *Hundert Jahren Einsamkeit* von García Márquez erkennen lässt, die ähnlich wie Kaminski eine besondere Geruchsfähigkeit entwickelt,¹¹⁴⁹ kann man einige Zeichnungen und Gemälde Manuel Kaminskis textintern als Illustrationen zu seiner Lebensgeschichte und der von Sebastian Zöllner deuten, wie es sich in einer Doppelbiographie gehört, was nebenbei bemerkt selbst in der Romanverfilmung unter der Regie von Wolfgang Becker gezeigt wird.¹¹⁵⁰

Die Kunst wird durch ihre vorausschauende Sicht mythologisiert. Kaminski entpuppt sich als ein blinder Wahrsager, als er zunächst in einem Hotelzimmer für Jana ein kleines Bild zeichnet, dessen Abstammung Zöllner sich zwar nicht ganz sicher ist, aber das er dann trotzdem mitnimmt: „in einem feinen System von Zwischenräumen die Umriss einer menschlichen Gestalt“,¹¹⁵¹ die auf Papier zu erscheinen und bald wieder zu verschwinden scheint, wie eine Sinnestäuschung, ein Trugbild, das Bildnis einer halbweisen Existenz – der des alternden und in Vergessenheit geratenden Kaminskis oder der des ebenso alternden und sich dazu

¹¹⁴⁷ Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, S. 29.

¹¹⁴⁸ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 180.

¹¹⁴⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, S. 79 sowie Gabriel García Márquez: *Hundert Jahre Einsamkeit. Roman*, übers. von Curt Meyer-Clason, Köln 1982, S. 286–287.

¹¹⁵⁰ Vgl.: Wolfgang Becker: *Ich und Kaminski* nach dem gleichnamigen Roman von Daniel Kehlmann, 2015. Kehlmann selbst lobt den produktiven Umgang des Films mit der Buchvorlage, siehe: Daniel Kehlmann: *Die erwartbare Avantgarde*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 156–167, hier S. 164.

¹¹⁵¹ Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, S. 116.

verstellenden Zöllners. In Elkes Wohnung zeichnet Kaminski „eine Spirale, die hin und wieder, an scheinbar zufälligen Stellen, kleine Wellen schlug“, ¹¹⁵² und gemeinsam mit Sebastian „ein Haus, wie Kinder es zeichnen. Zwei Fenster, das Dach, der Schornstein und eine Tür. [...] Da war schon das Dach, dünn schraffiert, wie von Schnee oder Efeu, dann eine Wand, ein Fensterladen stand offen, eine kleine Figur, geformt aus drei Strichen, beugte sich auf einen Arm gestützt heraus [...]“. ¹¹⁵³ Das Charakteristikum des Hauses auf dem Bild entspricht der Beschreibung des Hauses von Therese Lessing, an der Stelle, wo Zöllner und der auf einen Stock gestützte Kaminski bei ihr ankommen. ¹¹⁵⁴ In der Gestalt, die am Meer sitzt und Gegenstände ins Wasser wirft, so dass Wellen schlagen, lässt sich Zöllner selbst erkennen, der in einer der letzten Szenen des Romans seinen Diktaphon, seine Tonband-Interviewaufnahmen, Notizen, Fotokopien aus Zeitungen und Büchern und sogar die im Hotel geklaute Zeichnung Kaminskis ins Meereswasser wirft – dies nach einem kurzen Gespräch mit dem Maler, in dem Sebastian gesteht, nichts zu haben, und Kaminski ihn auffordert, genauso wie der Bodhidharma seinen Schüler in einer vom Maler noch früher erzählten Geschichte, es wegzuworfen. ¹¹⁵⁵ Das einzige, was Sebastian in der Szene für sich behält, ist die Kamera mit seinen Fotos von der Begegnung mit Kaminski, die für ihn endlich mal eine erinnerungstiftende Funktion haben.

Sogar *Der Tod am fahlen Meer* – ein Gemälde, das seinen Titel vermutlich dem von Daniel Kehlmann viel bewunderten Roman Vladimir Nabokovs *Pale Fire*, in deutscher Fassung *Fahles Feuer* verdankt ¹¹⁵⁶ – illustriert ebenfalls den Ausflug des Malers mit seinem Biografen ans Meer. Das besagte, im Büro des Galeristen Bogovic hängende Bild wird in Kehlmanns Roman wie folgt charakterisiert: „Eine gebeugte Gestalt saß an der Küste eines dunklen Ozeans, neben ihr stand ein riesiger, eigentümlich aus der Perspektive gedrehter Hund.“ ¹¹⁵⁷ In der letzten Szene des Romans erzählt wiederum Sebastian Zöllner:

Ich stand auf und ging langsam rückwärts, gegen den knirschenden Widerstand des Sandes. Kaminski streckte die Hand aus, der Hund trottete zu ihm und schnüffelte daran. Ich wandte mich ab. So viele Entscheidungen. Der Himmel war niedrig und weit, allmählich löschten die Wellen meine Spuren aus. Die Flut kam. ¹¹⁵⁸

¹¹⁵² Ebd., S. 149.

¹¹⁵³ Ebd., S. 150.

¹¹⁵⁴ Vgl.: Ebd., S. 155.

¹¹⁵⁵ Vgl.: Ebd., S. 127–128 und 172–173.

¹¹⁵⁶ Vgl.: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg: *Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker*. In: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, Nr. 34/2006, S. 41.

¹¹⁵⁷ Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, S. 56.

¹¹⁵⁸ Ebd., S. 174.

Die Szene spielt außerdem an Kaminskis Traum, in dem er im Schrank wie in einem Sarg eingesperrt ist und dann an einem Boot, wo er malen will, aber kein Papier hat.¹¹⁵⁹ Das von Sebastian ins Wasser geworfene Papier lässt sich als genau dasselbe deuten, das der Maler im Traum braucht. So wird die Grenze zwischen Leben als Traum und Tod als Erkenntnis der Unwirklichkeit in Kehlmanns Roman bemerkenswert durchlässig und die Protagonisten werden im «feinen System von Zwischenräumen» verfangen. Die in Kaminskis Traum vorkommende Todesmetaphorik – der Sarg und das Boot als das Zubehör Charons – kann als ein subtiler Hinweis darauf gelesen werden, dass Kaminski am fahlen Meer sterben wird.

Die Fiktion in den Büchern Arthur Friedlands und die erlebte Realität der Schicksale seiner Söhne in *F* gehen auch ineinander über. Arthur nimmt Einsicht in die Lebenswege seiner Liebsten, weil er als Schriftsteller – dessen Bücher eine Handlung und Protagonisten ein Schicksal haben – viel mehr als sie durchschauen kann. Seine Texte drehen sich dabei um Sterben, Verschwinden und Nichtvorhandensein, was vermuten lässt, dass seine Abwesenheit im Leben seiner Söhne auch seinen literarischen Texten ihren Stempel aufgedrückt hat. Nicht umsonst beruft sich Daniel Kehlmann in den Ausführungen zum Experimentellen am modernen Roman auf Nabokov und nennt Beispiele, die eigentlich er selbst mit seinem Roman *Ruhm* liefert und die in *F* weiterentwickelt werden:

Gerade in den experimentelleren Ausprägungen geht das so weit, daß Figuren und Handlung völlig hinter Sprache, Stil und Struktur zurücktreten und der Schöpfer dieses ganzen Spiels sich als sein eigentlicher Held erweist. Auf die beliebte Frage, mit welcher Figur ein Leser sich denn identifizieren solle, antwortete Nabokov: mit keiner Figur, sondern mit dem Schriftsteller. Man könnte die Essenz der sogenannten Klassischen Moderne nicht besser formulieren. Während der vorflaubertsche Autor ein rasonierender und kommentierender, den Leser von der Seite anregender, dem Geschehen mit manchmal mehr und manchmal weniger Aufmerksamkeit folgender Begleiter war, ist sein Nachfolger ein unerreichbares, alle Handlungsfäden kontrollierendes Wesen, das sich nicht auffinden läßt und sich nie äußert, obwohl nichts geschieht, das nicht in seiner Macht und Absicht läge, mit anderen Worten: Gott.¹¹⁶⁰

Arthur Friedland ist so ein Schöpfer, der «dieses ganze Spiel» mit seinem Verschwinden startet und ihm mit klarem Blick nach seiner Rückkehr hinschaut. Bei Lindemann wird er dazu gebracht, an den Tod zu denken, und dadurch mit ihm frühzeitig konfrontiert. Welcher Art seine traumartige Nahtoderfahrung ist, bleibt unklar. Als eine metaphysische Erfahrung kann sie nicht unmittelbar bzw. sinnlich dargestellt werden, daher wird sie als Traum geschildert und lässt somit einen Raum des Unklaren bzw. des Verschwiegenen zu – schon wieder eine Leerstelle, durch die im Text das Mythische hervortreten und die Ambiguität der Lesarten

¹¹⁵⁹ Vgl.: Ebd., S. 146–147.

¹¹⁶⁰ Daniel Kehlmann: *Ironie und Strenge*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 133–143, hier S. 137.

erzielt werden kann. In seiner Vorlesung *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern* erklärt Daniel Kehlmann:

Unmittelbarkeit gibt es ebenso wenig wie sinnliche Gewissheit. Beide Begriffe sind, wie Hegel dargelegt hat, dialektisch vermittelte Konstrukte. Wir sind immer schon uneins mit uns selbst. Wo immer wir die natürliche Welt wahrnehmen, zeigt sie sich uns als gefallen. Unmittelbarkeit kann nur als vergangen vorgestellt werden, in der Gegenwart ist sie nicht möglich. Deshalb ist alles Mythische immer schon vorbei.¹¹⁶¹

Das Mythische bei Daniel Kehlmann gründet aber nicht nur auf die Ausgangssituation beim Hypnotiseur. Als Arthur deutlich gealtert und mit grauem Haar wieder auftaucht, ist es nicht bekannt, woher er kommt und wo er hingehet. Als *Mein Name sei Niemand* erscheint, bekommen seine drei Söhne „je ein Exemplar mit der Post [...], in einem Kuvert aus braunem Packpapier, ohne Widmung oder Absender.“¹¹⁶² Nachdem das Buch eine Selbstmordwelle ausgelöst hat, wird es „ausführlich darüber spekuliert [...], wer denn dieser Arthur Friedland sei, der sich derart still verhielt, sein Buch nicht verteidigte, nicht auftrat und sich nicht einmal fotografieren ließ.“¹¹⁶³ Als Iwan seinen Vater einmal fragt, wann er ihn wieder sehe, bekommt er die unklare Antwort: „Bald“.¹¹⁶⁴ „Es klang nicht besonders glaubhaft. Er legte mir die Hand auf die Schulter, und im nächsten Augenblick war er verschwunden.“¹¹⁶⁵ bemerkt er dabei. Als Arthur zum ersten Mal Marie trifft und sie abholt, liest man: „Er hielt ihr die Autotür auf, die Sitze rochen nach frischem Leder, auf dem Boden lag weder Schmutz noch das kleinste Stück Papier. [...] Das Auto fuhr fast lautlos, sie sah sich um. Sie kannte diesen Stadtteil nicht und hatte keine Ahnung, wohin ihr Großvater sie brachte.“¹¹⁶⁶ Bevor Marie und Arthur in den Jahrmarkt kommen, fragt Marie ihren Großvater, wo er wohne und er weicht wiederum ab: „Ich bin viel unterwegs“¹¹⁶⁷ – ganz zu schweigen davon, dass sie ihn während des Jahrmarktsbesuchs für eine Zeit lang aus den Augen verliert. „Die Autofahrten mit Taxi oder [...] per Privatchauffeur, führen bei den Protagonisten zu Begegnungen, die für sie schwerwiegende Folgen haben oder haben können“,¹¹⁶⁸ bemerkt Joachim Rickes in seinen Überlegungen zu Teufelsfiguren im Werk Daniel Kehlmanns, die man als Abgesandte aus dem Jenseits bzw. Vertreter einer höheren Ordnung sehen sollte. Und was Rickes behauptet, tritt ein, als Arthur seine Söhne zu Lindemann fährt, wobei die Gegend ihm damals unbekannt ist, so dass er sich mehrmals

¹¹⁶¹ Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier S. 58.

¹¹⁶² Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 89.

¹¹⁶³ Ebd., S. 91.

¹¹⁶⁴ Ebd., S. 292.

¹¹⁶⁵ Ebd.

¹¹⁶⁶ Ebd., S. 343 und 345–346.

¹¹⁶⁷ Ebd., S. 350.

¹¹⁶⁸ Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ›Teufels‹ bei Daniel Kehlmann*. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«, S. 47.

verfährt – eine Eigenschaft eben, die laut Kehlmann selbst Samuel Becketts Prosa gilt¹¹⁶⁹ – und nach dem Weg fragen muss. Nach der Vorstellung verschwindet er ohne ein Wort des Abschieds zu sagen. Ähnliches passiert später, nach der Begegnung mit Iwan und Martin: „Als wir tags darauf ins Hotel kamen, war Arthur abgereist. Er hatte weder eine Adresse noch eine Nachricht hinterlassen. Ein paar Wochen rechnete ich täglich damit, dass er sich melden und alles erklären würde. Dann gab ich das Warten auf“,¹¹⁷⁰ berichtet Martin. Nur Marie gelingt es, den Großvater zur Bekenntnis zu bringen, dass er ein Haus an einem kleinen See habe, wo weit und breit kein anderes Haus sei und es oft regne.¹¹⁷¹ Das Bild wirkt melancholisch und trägt bezeichnenderweise Züge des bereits von der früheren Novelle Kehlmanns bekannten «fernsten Ortes».

Um das Potenzial der Todesvorstellung zu entdecken, soll man einen Blick auf zwei Szenen werfen, die direkt vor und nach Arthurs Verschwinden spielen. In der ersten fragt Friedland seine Söhne – überraschenderweise und ohne jeden Zusammenhang, was umso mehr Aufmerksamkeit des Lesers verdient – ob sie gewusst hätten, „dass der Kondor höher fliegt als alle anderen Vögel.“¹¹⁷² Eric erwidert, er wüsste es nicht, worauf der Vater erklärt: „So hoch, dass er von der Erde aus manchmal nicht mehr sichtbar ist. So hoch wie ein Flugzeug. Manchmal so hoch, dass der Weg hinauf kürzer ist als hinunter.“¹¹⁷³ „Wohin hinauf?“¹¹⁷⁴ möchte Iwan gerne wissen, aber Arthur fertigt ihn mit der Feststellung ab: „Na, hinauf eben!“,¹¹⁷⁵ worauf Martin seinerseits gesteht, es nicht zu verstehen, und Arthur, schon wieder unerwartet, das Gesprächsthema wechselt. An der Stelle muss präzisiert werden, dass der Kondor tatsächlich so hoch fliegen kann, dass seine Perspektive sich radikal ändert (was Arthur nach Lindemanns Vorstellung erfährt), kein Nest baut (und Arthur kümmert sich auch nicht um sein Familiennest), mächtig ist, aber ohne die Lebenskraft anderer Wesen zu nutzen (so wie Arthur beim Schreiben, wie es sich noch zeigen wird), für Freiheit, Tod und Neugeburt steht (was auch zu seinem neuen Leben als erfolgreicher Schriftsteller passt) und nicht zuletzt in Südamerika lebt (was eventuell auf eine Verwandtschaft zwischen Kehlmanns Roman und den Romanen des magischen Realismus verweist). In der zweiten Szene spielen die nach Lindemanns Vorstellung zu Martins Mutter gebrachten Söhne Friedlands mit einer

¹¹⁶⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht. Samuel Becketts Prosa*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 100–111, hier S. 105–106.

¹¹⁷⁰ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 124.

¹¹⁷¹ Vgl.: Ebd., S. 361.

¹¹⁷² Ebd., S. 46.

¹¹⁷³ Ebd.

¹¹⁷⁴ Ebd.

¹¹⁷⁵ Ebd.

Luftdruckpistole, einem Geschenk des Vaters für Martin, das als Dingsymbol sehr subtil Arthurs inneren Tod vorausdeutet. Das Spiel ist ein Schlüsselerlebnis für die Jungen – damals „fühlten sie sich einander verwandt und begriffen, was es heißt, dass sie Brüder waren“¹¹⁷⁶ – sowie ein zukunftsweisendes Zeichen, das eine Vereinigung der zerstörten Familie ankündigt. Nach dem gemeinsamen Spiel werden Eric und Iwan von ihrer Mutter abgeholt, die sie zu ausführlichen Erklärungen „erst nachdem kurz vor Mitternacht ein Telegramm von Arthur eingetroffen war“¹¹⁷⁷ zwingt und das heißt: Zur Geisterstunde, die vielleicht auf Iwans Todesstunde, «die Stunde des Jägers» referiert. Im Telegramm schreibt Friedland unter anderem, dass er sehr lange nicht zurückkommen werde, was vermuten lässt, dass er doch irgendwann zurückkommt. Es darf nicht vergessen werden, dass Gauß in *Der Vermessung der Welt* nach dem Tod seiner Frau Johanna gerade beim Induktionsgerät, einem Prototypen des Telegrafens, auf ein Zeichen von ihr wartet und Julian in der Novelle *Der fernste Ort* wiederum Telefonate macht, die sich im wahrsten Sinn des Wortes als tote Leitungen erweisen.

Der erfolgreichste Roman von Arthur Friedland trägt den Titel *Mein Name sei Niemand*. Seinen ersten Teil bildet, wie der Leser aus einer Kurzfassung auf der intradiegetischen Ebene des Romans von Daniel Kehlmann erfährt, „eine altmodische Novelle über einen ins Leben aufbrechenden jungen Mann, von dessen Namen wir nur den ersten Buchstaben erfahren: F“¹¹⁷⁸ – was sich sowohl auf Arthur selbst als auch Kehlmanns Roman beziehen lässt – und realisiert das Prinzip der Spiegelung in der Spiegelung: „Doch einem ist, als bedeute kein Satz einfach sich selbst, als beobachte die Geschichte ihren eigenen Fortgang und als stehe in Wahrheit nicht die Hauptfigur im Zentrum, sondern der Leser, der all dem so bereitwillig folgt.“¹¹⁷⁹ Der Titel erinnert an *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch,¹¹⁸⁰ einem von Kehlmann sehr geschätzten Schriftsteller,¹¹⁸¹ dessen Erzähler in verschiedensten Geschichten seine Identität wie das Hemd wechselt. „Deine Figuren müssen immerzu Möglichkeiten durchspielen, ohne zu wissen, ob sie nicht, während sie spielen, selbst als Figuren in einem anderen Spiel gespielt werden, und so fort,“¹¹⁸² so charakterisiert Heinrich Detering die Texte von Daniel Kehlmann.

¹¹⁷⁶ Ebd., S. 49.

¹¹⁷⁷ Ebd.

¹¹⁷⁸ Ebd., S. 85.

¹¹⁷⁹ Ebd., S. 85–86.

¹¹⁸⁰ Vgl.: Burkhard Wetekam: *Der Tanz mit dem Schicksal. Daniel Kehlmanns Roman „F“*. In: Jan Standke (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 305–324, hier S. 321.

¹¹⁸¹ Vgl.: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Helmut Gollner: *Erzählen ist im Idealfall ich-los*. In: Helmut Gollner (Hrsg.): *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*, S. 29–38, hier S. 36.

¹¹⁸² Heinrich Detering, zit. nach: Daniel Kehlmann: *Boltzmanns Gehirn*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 9–17, hier S. 13.

Dieter Wrobel und Peter Mohr bemerken wiederum, dass Frischs Einflüsse bei Kehlmann schon in *Ich und Kaminski* zu erkennen sind; laut Mohr ließ sich Kehlmann in *Ich und Kaminski* auch von Thomas Manns unvollendetem Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* inspirieren, dessen zwei große Themen, Betrug und Fälschung, auch in *F* relevant sind.¹¹⁸³ Im weiteren Laufe der Lektüre kann man weitere Gemeinsamkeiten auf der diegetischen und intradiegetischen Ebene des Romans sowie Selbstreferenzen auf andere Texte Daniel Kehlmanns erkennen:

Nach und nach häufen sich kleine Unstimmigkeiten, F ist daheim, blickt hinaus in den Regen, zieht Jacke und Mütze an, nimmt seinen Regenschirm, verlässt das Haus, flaniert durch die Straßen, in denen es nicht regnet, zieht Mütze und Jacke an, nimmt den Regenschirm und verlässt das Haus, als hätte er das nicht eben schon getan.¹¹⁸⁴

Einem aufmerksamen Kehlmann-Leser wird nicht entgehen, dass erstens F vielleicht derjenige ist, der als Mann im grauen Anzug Bertold in der Geschichte *Fastenzeit* von dieser Welt abholen soll,¹¹⁸⁵ und zweitens, dass Lindemann während seiner Vorstellung eigentlich dieselben Tricks wie F verwendet: Er nimmt seine schwarze Hornbrille – die laut Joachim Rickes ein Kennzeichen des Teufels sei,¹¹⁸⁶ was die Vorstellung von dem Illusionisten als einer Gott-Figur zugunsten der Doppeldeutigkeit des Textes schwächt – zweimal ab, ohne sie dazwischen angezogen zu haben.¹¹⁸⁷ Die Szene erinnert übrigens an eine von Kehlmann in der Vorlesung *Diese sehr ernstesten Scherze* erzählte Anekdote von Nabokov, der in einer frühen Kurzgeschichte einen der zwei Gesprächspartner aus einem Weinglas trinken lässt, in dem bereits zwei Stücke eines gebrochenen Streichholzes liegen, was der Schriftsteller Jahre später in einem Selbstkommentar thematisiert, jedoch ohne den Fehler in den späteren Ausgaben korrigiert zu haben.¹¹⁸⁸

¹¹⁸³ Vgl.: Dieter Wrobel: *Variationen von Blindheit. Daniel Kehlmanns Roman „Ich und Kaminski“*. In: Jan Standke (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 209–245, hier S. 218 sowie Peter Mohr: *Wenn Felix Krull Gantenbein trifft. Daniel Kehlmanns Roman „Ich und Kaminski“*. In: „literaturkritik.de“ Rezensionsforum, <https://literaturkritik.de/id/5936> (19.08.2018). Daniel Kehlmann arbeitet gerade am Drehbuch zu einer Neuverfilmung von *Felix Krull*, siehe: Daniel Kehlmann: *Auf der Romanbühne*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 59–69, hier S. 60 sowie ders.: *Die erwartbare Avantgarde*, a.a.O., S. 156–167, hier S. 165–167.

¹¹⁸⁴ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 86.

¹¹⁸⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Fastenzeit*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 95–110, hier S. 107–108.

¹¹⁸⁶ Vgl.: Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ›Teufels‹ bei Daniel Kehlmann*. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«, S. 34, 52–53 und 79.

¹¹⁸⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 24–25.

¹¹⁸⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernstesten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 131–132. Kehlmann selber liefert in *Der Vermessung der Welt* einen falschen Hinweis auf den Botschafter des Königsreichs Belgien, der in seinem Roman auftaucht, bevor Belgien überhaupt existierte. Den Fehler, welcher seine Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung beinahe verhindert hat, hat er in den späteren Ausgaben des Romans absichtlich nicht mehr korrigiert, siehe: Daniel Kehlmann:

In Friedlands Roman kommt auch „ein entfernter Verwandter“¹¹⁸⁹ vor, von dem die Leser – ähnlich wie von dem Vater Julians aus der Novelle *Der fernste Ort* und Paul in Martin Wegners Drama im Theaterstück *Der Mentor* – „zuvor in einem Nebensatz erfahren haben, dass er bereits seit zehn Jahren tot ist“.¹¹⁹⁰ Es wird auch „ein harmloser Jahrmarktsbesuch eines Großvaters mit seinem Enkel“¹¹⁹¹ geschildert, der „sich in einen labyrinthischen Albtraum [verwandelt]“,¹¹⁹² der also auf Maries Jahrmarktsbesuch mit dem Opa referiert,¹¹⁹³ und letztendlich ist die Rede von „eine[r] folgenreiche[n] Ungeschicklichkeit von F“,¹¹⁹⁴ die „ohne Umschweife rückwirkend ungeschehen gemacht [wird]“,¹¹⁹⁵ so wie Arthurs Verschwinden und sein Wiederauftauchen in dem Leben seiner Söhne. Die Erzählung bricht ab, „einfach so, ohne Warnung, mitten im Satz“,¹¹⁹⁶ weshalb Martin bemerkt:

Vielleicht ist der Held gestorben. Vielleicht sind die Unstimmigkeiten Vorboten des Endes, die ersten schadhafte Stellen gewissermaßen, bevor das Gewebe vollends zerreißt. Denn was, scheint der Autor zu fragen, ist der Tod anderes als ein Ende mitten im Satz, über das der, den es betrifft, nie hinauskommt, als eine lautlose Apokalypse, in der nicht ein Mensch aus der Welt, sondern die Welt selbst verschwindet, ein Ende aller Dinge ohne Schlusspunkt?¹¹⁹⁷

Die typisch kehlmannsche Frage, was «der Tod anderes ist als ein Ende mitten im Satz, über das der, den es betrifft, nie hinauskommt», fasst Beerholm in die Worte: „Der Tod umrahmt mein Leben, aber er berührt es nicht, er greift nicht hinein. Wie auch das Ende dieser Erzählung nicht Teil dieser Erzählung ist“,¹¹⁹⁸ wodurch der Sterbeprozess im Mittelpunkt des literarischen Interesses situiert wird. Vom Tod als «Ende mitten im Satz», das die Erinnerung unmöglich macht, spricht Daniel Kehlmann in seiner Vorlesung *Unvollständigkeit*, in der er sich mit dem historischen Roman *Die dritte Kugel* von Leo Perutz beschäftigt und zwischen Tod der Figur und Tod des Erzählers unterscheidet:

Die Grumbach-Handlung aber bricht mitten im Satz ab, als der sprechende Soldat erschossen wird. Der ihm in der Rahmenhandlung zuhörende Ich-Erzähler wird somit nie erfahren, ob gerade sein Leben erzählt wurde oder das eines anderen: Entweder war alles Zufall, oder aber die dritte Kugel hat tatsächlich ihn selbst getroffen, als sie den

Das Königreich Belgien und die HSDPA-Karte. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 128–137, hier S. 128–129.

¹¹⁸⁹ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 86.

¹¹⁹⁰ Ebd.

¹¹⁹¹ Ebd.

¹¹⁹² Ebd.

¹¹⁹³ Vgl.: Burkhard Wetekam: *Der Tanz mit dem Schicksal. Daniel Kehlmanns Roman „F“.* In: Jan Standke: *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 305–324, hier S. 309.

¹¹⁹⁴ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 86.

¹¹⁹⁵ Ebd.

¹¹⁹⁶ Ebd.

¹¹⁹⁷ Ebd., S. 86–87.

¹¹⁹⁸ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 249.

Soldaten traf, sie hat die Möglichkeit vernichtet, sich an sein vergangenes Leben zu erinnern und wieder zu werden, der er war.¹¹⁹⁹

Aus folgender Passage lässt sich ableiten, dass die Unterscheidung zwischen Tod des Erzählers und Tod der Figur bei Leo Perutz – ähnlich wie bei Kehlmann selbst – an denjenigen Stellen, wo die beiden mit derselben Stimme sprechen – wie bei Arthur selbst und beim Erzähler seines Romans – kaum möglich ist. Wenn der Leser nicht genau weiß, wer eigentlich gerade am Wort ist, steigt die Spannung, wodurch der fantastische Text seine Ambiguität gewinnen kann. Überdies akzentuiert Kehlmann immer wieder einen anderen Aspekt des Erzählens, den man sowohl bei Perutz – in den Romanen *Die dritte Kugel*, *Nachts unter der steinernen Brücke* und *Der Marques de Bolibar* – als auch in Shakespeares *Macbeth* und Grimmelshausens *Abentheuerlichem Simplicissimus Teutsch* finden kann, und nämlich, die Prophezeiungen als dramaturgische Mittel im Spannungsfeld zwischen Vorherwissen und Überraschung.¹²⁰⁰ Kehlmanns Schreibweise profitiert auch von der Faszination für die Prophezeiungen, weil sie – wie Leo Perutz in seinen Texten zeigt – in einem engen Zusammenhang mit den Fragen der Kausalität, des Zufalls und der Willensfreiheit stehen:

Perutz' Romane sind oft für ihre Spannung gelobt worden, aber wichtiger ist, dass sie davon handeln, was Spannung, also unsichere Antizipation der Zukunft eigentlich ist: Sie stellen radikal die Frage, wie sich die Kausalität des Menschenlebens und die Kausalität des Erzählens zueinander verhalten.¹²⁰¹

Die Frage der Spannung als einer «unsicheren Antizipation der Zukunft» kann nur der Autor entscheiden. Kehlmanns *F* besitzt in dieser Hinsicht eine ähnliche Struktur wie *Hundert Jahre Einsamkeit*. Bei García Márquez sind die Geschichte und Zukunft der Familie Buendía auch in literarischen Texten auf der Metaebene des Romans eingeschrieben und zwar in den Manuskripten von Melchíades, die ganz am Ende von Aureliano Babilonia entziffert werden. Die Prophezeiung für Macondo, die Zerstörung des Dorfes vorhersagt, wird in einem Leseakt erfüllt, bei dem der Lesende Aureliano Babilonia selbst zu Tode kommt:

Doch bevor er zum letzten Vers kam, hatte er schon begriffen, daß er nie aus diesem Zimmer gelangen würde, da es bereits feststand, daß die Stadt der Spiegel (oder der Spiegelungen) vom Wind vernichtet und aus dem Gedächtnis der Menschen in dem Augenblick getilgt sein würde, in dem Aureliano Babilonia die Pergamente endgültig entziffert hätte, und daß alles in ihnen Geschriebene seit immer und für immer unwiederholbar war, weil die zu hundert Jahren Einsamkeit verurteilten Sippen keine zweite Chance auf Erden bekamen.¹²⁰²

¹¹⁹⁹ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 140–141.

¹²⁰⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 110 sowie *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 133–141 und 157–160.

¹²⁰¹ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 138.

¹²⁰² Gabriel García Márquez: *Hundert Jahre Einsamkeit. Roman*, übers. von Curt Meyer-Clason, S. 476–477.

Nicht ohne Bedeutung bleibt dabei, dass Kehlmann die eine Binnenhandlung verhüllenden allegorischen, selbstreferenziellen und metafikcionalen Geschichten in den Traumzuständen verankert.¹²⁰³ Für einen Schriftsteller, dem Wirklichkeit als Traum erscheint und der sich in der Literatur den Grundfragen der menschlichen Existenz nähert, um wie ein Wissenschaftler zu Erkenntnissen kommen zu können, scheint es, keinen besseren Weg zu geben. Das hat schon Paul Virilio erkannt, der in seiner *Ästhetik des Verschwindens* erläutert:

Das Ideal der wissenschaftlichen Beobachtung des Wirklichen wäre also eine Art «kontrollierter Trancezustand» oder besser noch: eine Art Geschwindigkeitskontrolle des Bewußtseins. Und vor allem weil sie das pyknoleptische Know-how nachbildet, wäre sie kommunizierbar und allgemein anerkannt.¹²⁰⁴

«Kommunizierbar und allgemein anerkannt» werden die schwierigsten Themen erst durch das Schreiben und die Lektüre der Literatur, die sich dem Wirklichen im «kontrollierten Trancezustand» annähert. Iwan Friedland erwägt kurz vor seinem Tod:

Eiskalt ist es, aber ich bin in Sicherheit. Die drei werden mich nicht finden. Die Tür ist versperert, und selbst wenn sie den Schlüssel haben, ist das Gras zu dicht. Auf und ab steigt alles, vor und zurück, in Wellen alles, auf und ab. Dieses Haus steht nicht immerdar, und selbst das Blau dort draußen bleibt nicht immer blau. Nur ich bleibe, ich muss da sein, mich muss es geben, denn ohne mich wäre all das nicht, weil keiner es sähe. Der kalte Boden hart unter meiner Schläfe. Und ein Wiegen, als wäre ich wieder auf dem Boot.¹²⁰⁵

Selbst von den Wellen des auslöschenden Bewusstseins getragen, gibt Iwan Friedland sich lieber der Illusion hin, dass das dichte Gras ihn vor den Angreifern schützen könnte, als sein Einverständnis dazu zu geben, dass er irgendwann zu leben aufhören werde. „Die Auflösung von Wirklichkeit (Vater) und die dadurch ermöglichte Auflösung von Wahrheit, Sinn und Werten (Söhne) kann man unserem Zeitgeist auflasten“¹²⁰⁶, wie in seiner *F*-Rezension Helmut Gollner bemerkt. Aber es ist nicht bloß eine postmoderne Haltung, was Kehlmann seinem Leser mit dem Roman vorschlägt. Vielmehr handelt es sich um eine literarisch-kognitivistische Auseinandersetzung mit den Erinnerungsprozessen. Das Gras gehört zu einer Kindheitserinnerung Iwans, von der sein Bewusstsein in der Todesstunde beherrscht wird und die leitende Erinnerung bleibt, auch wenn sie sich mit anderen Erinnerungen mischt, wodurch die erzählte Zeit des Romans aus den Fugen gerät:

Heinrich kommt herein, mit Schnurrbart, Stock und Krücke, er tritt ans Fenster. Hinter seinem Kopf bewegt sich ein Flugzeug durch die Schlieren der Scheibe, wie ein Fischchen, das durch Wasser schwimmt, und schon sind wir beide auf einer Wiese, und ich bin kleiner, als ich eben noch war, und Papa und Mama sagen, dass ich Wasser trinken soll, und ich frage Papa, ob er nicht gerade noch Heinrich gewesen ist, und er will wissen, ob ich wirklich

¹²⁰³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 126 und 128.

¹²⁰⁴ Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, übers. von Marianne Karbe u. Gustav Roßler, Berlin 1986, S. 34.

¹²⁰⁵ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 317.

¹²⁰⁶ Helmut Gollner: *Der freie Schriftsteller. Zu Daniel Kehlmanns neuem Roman*. In: „Literatur und Kritik“ Jg. 48/2013, S. 89–91, hier S. 90.

keinen Durst habe, und ich sage: Doch, großen Durst, und etwas entfernt von mir sitzt Eric im Gras und sieht so dermaßen aus wie ich, dass mir ist, als wäre ich er. Ich grabe zwischen den Halmen, finde einen Regenwurm und hebe ihn auf, er windet sich über meine Handfläche, Papa beugt sich über meine Schulter, und das Gefühl von Sicherheit hält auch dann noch an, als ich mich umsehe, im Studio. Statt des Wurmes ist Blut auf meiner Hand, und Heinrich sagt: Du musst jetzt raus hier, sonst ist es zu spät.¹²⁰⁷

An dieser Stelle ist nur kurz anzudeuten, dass es ganz ähnlich wie Iwan dem in einem Schacht eingesperrten Tyll Ulenspiegel in Kehlmanns Roman *Tyll* geht: Aus Luftmangel beginnt dieser wie Humboldt in der Höhle der Toten zu halluzinieren und sowohl mit Toten als auch mit Lebenden zu sprechen. Seine Erinnerung an sie wird plötzlich so präsent, dass sie die Wirklichkeit verdrängt oder wenigstens sich mit dieser mischt. Da wird auch Tyll von seinem verstorbenen Vater Claus letztendlich aufgefordert, am Leben zu bleiben.¹²⁰⁸ Als Iwan in der Agonie liegt, erscheint am Himmel ein Flugzeug als Anzeichen des nahenden Todes. Iwan erinnert sich da an Sommerferien, in denen er als Kind zuerst seinen Zwillingbruder beobachtet hat, als wäre er Eric selbst, und direkt danach einen Regenwurm entzweigerissen hat – aus Doppelgängerscheu, wie es sich am Beispiel der Erzählung Arthur Beerholms schlussfolgern lässt.¹²⁰⁹ Der sterbende Maler aus der Familie Friedland findet sich aber im Leben nicht mit zwei Teilen des von wilder Lebensgier erfüllten Lebewesens auf der Handfläche wieder, sondern mit Blut und zwar mit seinem eigenen, als gäbe es in der Welt keinen Platz für die beiden Brüder. Als Iwan sich in die Angelegenheiten der Jugendlichen zu mischen beschließt, beginnt die Zeit für ihn wiederum unglaublich langsam zu vergehen:

Die Hälfte der verbliebenen Strecke wird wieder eine Hälfte haben und diese wieder eine, und da verstehe ich, dass Zeit nicht nur unendlich lang ist, sondern auch unendlich dicht, zwischen einem Moment und dem nächsten liegen immer unendlich viele andere Momente; wie kann sie überhaupt vergehen?¹²¹⁰

Seine Reflexion stimmt mit den Überlegungen Maries überein, die vielleicht auf *Hundert Jahre Einsamkeit* referieren:

Sie zog sich die Decke über den Kopf, jetzt hörte sie nur noch das Rascheln des Stoffs, aber wenn man ruhig lag, wirklich ganz ruhig, ohne zu atmen, dann hörte man gar nichts mehr, dann war da keine Welt und fast keine Marie. So ungefähr musste es sich anfühlen, ein Stein zu sein und dazuliegen, während die Zeit verging. Ein Tag, ein Jahr, hundert Jahre. Hunderttausend Jahre. Hundertmal hunderttausend Jahre. Dabei war ein Tag schon lang. So viele Tage noch bis zu den Sommerferien, so viele mehr bis Weihnachten und so viele Jahre, bis man erwachsen war. Jedes davon voller Tage und jeder Tag voller Stunden und jede Stunde eine Stunde lang. Wie sollten die vergehen, wie hatten es alte Leute nur geschafft, alt zu werden? Was tat man mit so viel Zeit?¹²¹¹

¹²⁰⁷ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 312.

¹²⁰⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Tyll. Roman*, S. 414–422.

¹²⁰⁹ Vgl.: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 9–10.

¹²¹⁰ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 302.

¹²¹¹ Ebd., S. 340–341.

Eine ähnliche Erfahrung der Abwesenheit macht Eric direkt vor seinem Abstieg in den Keller: „Ich schließe die Haustür auf, trete ein und rufe: «Bin zu Hause!» Niemand antwortet. Es ist nicht vorgesehen, dass ich um diese Zeit schon zurückkomme. Das Haus schweigt, als hätte ich es bei etwas ertappt. So also ist es, wenn ich nicht da bin.“¹²¹² Zwar können sich Kehlmanns Protagonisten in diversen Traumzuständen dem Tod annähern, aber durch die Auffassung des Todes als eines «Endes aller Dinge ohne Schlusspunkt» wird im Traum schon wieder die Strategie einer Entkräftung des Todes umgesetzt. „Eine lautlose Apokalypse, in der nicht ein Mensch aus der Welt, sondern die Welt selbst verschwindet“¹²¹³, ist die Erfahrung, die schon Arthur Beerholm in *Beerholms Vorstellung* zuteilwurde. Im zweiten Teil von *Mein Name sei Niemand* macht der Erzähler sich einerseits zum Grundsatz, dass das Ich eine Täuschung sei und die Welt eine von ihm fabrizierte Illusion. Daniel Kehlmann lässt nicht umsonst Friedland und Beerholm denselben Namen wie Arthur Schopenhauer tragen, denn sie teilen die Auffassung des Philosophen, dass die Welt «Wille und Vorstellung» sei. Um dies zu illustrieren, sei es an der Stelle erlaubt, einen längeren Textauszug zu zitieren:

Die Welt ist nicht so, wie sie aussieht. Es gibt keine Farben, sondern Wellenlängen, es gibt keine Töne, sondern schwingende Luft, es gibt eigentlich auch keine Luft, sondern verkettete Atome im Raum, wobei «Atome» ja auch nur ein Wort ist für Energieverschlingungen ohne Form und festen Ort, und was ist überhaupt Energie? Eine Zahl, die konstant bleibt, in allen Veränderungen, eine abstrakte Summe, die sich erhält, nicht Substanz, sondern Verhältnis, also reine Mathematik. Je genauer man hinsieht, desto leerer wird alles, desto irrealer sogar die Leere. Denn auch der Raum ist bloß eine Funktion, ein Modell unseres Geistes.

Und der Geist, der diese Modelle erschafft? Vergiss nicht: Im Gehirn wohnt niemand. Kein unsichtbares Wesen schwebt durch die Nervenwindungen, blickt durch die Augen, horcht von innen an den Ohren und spricht durch deinen Mund. Augen sind keine Fenster. Da sind Nervenimpulse, aber niemand liest sie, zählt sie, übersetzt sie und denkt über sie nach. Such, so lange du willst, niemand ist zu Hause. Die Welt ist in dir, und du bist nicht da. Denn «du», das ist auch von innen gesehen bestenfalls ein Provisorium, notdürftig zusammengeflickt: ein paar Millimeter Blickfeld, das an den Rändern schon ins Nichts rinnt, darin blinde Flecken, ausgefüllt von Gewohnheit und einem Gedächtnis, das wenig bewahrt und das meiste erfindet. Dein sogenanntes Bewusstsein ist ein Flackern, ein Traum ist es, den niemand träumt.¹²¹⁴

Aus dem obigen Zitat wird deutlich, dass in Arthur Friedlands Roman *Mein Name sei Niemand*, an der intradiegetischen Ebene des Romans *F*, das menschliche Leben als Traum und die **Erinnerung als Erfindung** verstanden wird. Außerdem wird vielleicht Bezug auf Hugo von Hofmannsthals Komödie *Der Schwierige* genommen, zu der Daniel Kehlmann in seinen Vorlesungen bemerkt, dass das Ich eine Täuschung sei:

«Es ist nicht zum Ausdenken», fasst Hugo von Hofmannsthals Graf Bühl in der Komödie *Der Schwierige* dieses zeitlos erschreckende Grundprinzip aller Lustspiele zusammen, «wie zufällig wir alle sind, und wie uns der Zufall zueinander jagt und auseinanderjagt, und wie jeder mit jedem hausen könnte, wenn der Zufall es wollte». Man kann diese Frau ebenso lieben wie jene, man kann statt ihr aber auch einen Mann lieben – alle Unterschiede, sagen die Komödien, die lachen machen und zum Weinen sind, sind überschätzt; ich kann Ich sein oder ein anderer, und

¹²¹² Ebd., S. 227.

¹²¹³ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 86–87.

¹²¹⁴ Ebd., S. 87–88.

letztlich, wenn alle Masken fallen, bin ich wohl niemand; denn das, was ich Ich nenne, ist nur die hartnäckigste der Täuschungen.¹²¹⁵

Die Parallelen zwischen der poetologischen Reflexion Kehlmanns und den Ausführungen seines Schriftsteller-Protagonisten lassen sich kaum übersehen. Die Autonomie des Ich wird bezweifelt, die Rolle des Zufalls hervorgehoben. Obwohl das Wort «Niemand» im Titel Arthurs Romans großgeschrieben ist, was vielleicht doch eine Hoffnung gibt, löst der Roman eine ähnliche Selbstmordwelle wie *Die Leiden des jungen Werther* aus, sodass ein Parlamentsausschuss über die Verschärfung des Gesetzes debattiert und ein Bischof seine Stellungnahme abgibt. Heinrich Eulenböck kann Arthurs Gerede „dass es ihn nicht gebe“¹²¹⁶ nicht einmal dulden, deshalb wirft er den Schriftsteller aus seinem Haus und schickt ihn «hinaus», diesmal unter Zwang.¹²¹⁷ Auch Iwan, der zuerst mit dieser Reaktion Heinrichs überrascht ist, gesteht später – nach dessen Tod, in einem Gespräch mit Lindemann, der eigentlich die Ansicht seines Vaters teilt: „Der Mensch sei offen, sei ein Chaos ohne Grenze und feste Form“¹²¹⁸ er selbst – „sei kein Chaos ohne Grenzen“.¹²¹⁹ Während des Überfalls wehrt sich Iwan jedoch mit der „alte[n] Antwort des Odysseus, erprobt und bewährt in Situationen wie dieser“, die dem Titel des bekanntesten Textes seines Vaters innewohnt: „Ich bin niemand!“¹²²⁰ Auf die Frage, wer er denn sei, erwidert er: „Wenn ich das wüsste“,¹²²¹ was seine Lage noch verschlechtert. Die Suche nach eigener Identität durch das Schlüpfen in verschiedene Rollen endet für ihn im Angesichts des Todes, wenn er schon keine andere Wahl hat, als die eigene Nichtigkeit zu erkennen. Iwan Friedland, der moderne «Jedermann», wie jener aus Hofmannsthals Theaterstück *Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*, wird dadurch zu «Niemandem», im wahrsten Sinn des Wortes, weil er bald stirbt. Bei Hofmannsthal handelt es sich um ein modernes Mysterienspiel, in dem neben Jedermann, Gott und Teufel unter anderem die Figuren des Mammons, der Kunstwerke, des Glaubens und des Todes vorkommen – die vier letzten verkörpern auch Eric, Iwan, Martin und Arthur in *F*. Der Tod bei Hofmannsthal erscheint ganz ähnlich wie bei Kehlmanns Todesboten als ein unbekannter Mann. «Niemand» ist «Jedermann» oder «Keiner» – ein Verstorbener eben, ein Geist. Jenes «sei» im Titel des Romans von Arthur vermittelt auch Distanzierung und Unschlüssigkeit des

¹²¹⁵ Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98, hier S. 76.

¹²¹⁶ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 290.

¹²¹⁷ Vgl.: Ebd., S. 291.

¹²¹⁸ Ebd., S. 264.

¹²¹⁹ Ebd., S. 304.

¹²²⁰ Ebd.

¹²²¹ Ebd., S. 306.

«Niemand» angesichts seiner eigenen Identität und seiner Angst, unbedeutend zu sein. Auch Grimmelshausens Simplicius ist ein «Jedermann»:

Von seinen Eltern (die, es wird sich später herausstellen, gar nicht seine Eltern sind) wird er nur «Bub» gerufen, der Einsiedler gibt ihm um seiner «pure[n] Einfalt gegen andern Menschen» willen den Namen «Simplicius», und als würde ihn das noch nicht genug aus der Menge herausheben, dazu noch «Simplicissimus»: der allereinfältigste Einfältige.

Dabei ist er gar nicht so töricht: Er ist hochbelesen, er ist ein geschickter Kämpfer, er reüssiert als Musiker, und nicht selten wird auf sein ansprechendes Äußeres angespielt. Die Aufgabe seines Namens ist, ihn zur Leerstelle zu machen, die während des Fortgangs der Erzählung je nach Bedarf gefüllt werden kann, wahlweise mit Erlebtem oder Erfundenem. Die Stimme schenkt dem Autor den Anschein einer Figur, die er selbst sein kann, sobald er das möchte, aber von der er sich auch jederzeit distanzieren darf.¹²²²

Der Protagonist, der selbst durch seinen Namen zu einer Leerstelle des Textes gemacht wird – die sich allerdings im Spannungsverhältnis zwischen «Erlebtem und Erfundenem» interpretieren lässt – wird zu einem Äquivalent der von Beerholm erörterten mathematischen Unendlichkeitsstelle in der Literatur.¹²²³ Seine Existenz steht für ein metaphysisches Geheimnis, dem zwar nähergegangen werden kann, das aber ungelöst bleiben muss. Der dritte Teil von *Mein Name sei Niemand*, darunter das Schlusskapitel, handelt, wie es vom Erzähler mit der Feststellung: „daran besteht kein Zweifel“¹²²⁴ hervorgehoben wird, von Arthur selbst – dem Autor, der „aus reinem Überdruß am eigenen Selbst behaupten muss, niemand habe ein Selbst und jedes Ich sei eine Täuschung“.¹²²⁵ Nun stellt der Erzähler infrage, ob der im Text geäußerte Selbsthass Arthur Friedlands – bemerkenswert identifiziert Kehlmanns Erzähler den Erzähler Arthurs mit Arthur selbst – wirklich echt sei, denn „nach den Ausführungen zuvor gibt es doch gar kein Ich, und all die Gewissensforschung hat keinen Sinn.“¹²²⁶ Die beiden Autoren – Kehlmann und Friedland – geben zwar keinen Hinweis zur Entschlüsselung der Handlung, wenn man aber einen haben möchte, kann man Kehlmanns Interviews entnehmen, dass die neuesten Entdeckungen der Neurologie von großer Relevanz für das philosophische Bild des Menschen in der Literatur seien:

Der Geist existiert, er existiert aber nicht auf die absolute Weise, die wir uns traditionell vorstellen, sondern möglicherweise nur als temporäre Funktion der Materie in unserem Gehirn. In uns ist sozusagen keiner zu Hause. [...] Heute merken wir, dass unsere traditionelle Vorstellung von «Ich» und «Seele» stark anzweifelbar ist. Wahrscheinlich gibt es kein «Ich» und wir beide sitzen auch nicht hier und sprechen miteinander. Es läuft nur ein Prozess ab, aber an ihm sind keine Personen beteiligt. So schockierend ist das dann allerdings auch wieder nicht, denn die Buddhisten haben das immer schon gesagt.¹²²⁷

¹²²² Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister*. Frankfurter Vorlesungen, S. 99–132, hier S. 115.

¹²²³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung*. Roman, S. 56.

¹²²⁴ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 88.

¹²²⁵ Ebd., S. 89.

¹²²⁶ Ebd.

¹²²⁷ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Barbara Petsch: *Es gibt wohl weder das Ich noch Gott*. In: Online-Ausgabe der „Presse“ vom 13.10.2012.

Auf die buddhistische Auffassung des Ich kommt Kehlmann auch in einem anderen Interview zu sprechen:

Im Buddhismus gibt es den schönen Begriff des «Bedingt-Entstandenen». Er bezeichnet etwas, das zwar existiert, aber nicht als etwas Absolutes und Unabhängiges. In diesem Sinne glaube ich, dass das Ich nicht nur eine Konstruktion ist, sondern etwas, das es durchaus gibt. Wir erfahren ja auch, dass wir ein Ich haben, das ist kein Irrtum. Aber es ist bedingt-entstanden, und es ist ständiger Veränderung unterworfen.¹²²⁸

Im Gesprächsband *Requiem für einen Hund* enthüllt Kehlmann wiederum, dass er sich nach dem von einer Demenzkrankheit begleiteten Tod seines Vaters in der buddhistischen Position bestärkt fühle, dass Persönlichkeit nichts Absolutes sei und die Seele sich ständig im Fluss befinde,¹²²⁹ was im Kontext seiner Literaturproduktion nicht ganz verschwiegen werden darf. „In ein paar Grundfragen bin ich nach wie vor Buddhist. Ich glaube nicht an eine absolute, unwandelbare Seelensubstanz. Ich glaube tatsächlich, dass wir eine Summe von Widersprüchen sind, und hinter den Widersprüchen ist nichts,“¹²³⁰ erläutert Kehlmann in einem anderen Gespräch mit Heinrich Detering, in dem er auf Boltzmann Brains, ein Gedankenexperiment des österreichischen Physikers und Philosophen Ludwig Boltzmann, aufmerksam macht,¹²³¹ in dessen Sinne die Realität nichts anderes als Fantasie eines einzelnen Gehirns ist, welches sich zufällig, kurzzeitig und spontan in der Leere formiert bzw. welches dem Vakuum nach unendlich langer Zeit unerwartet entspringt und plötzlich wieder verschwindet. Die Hypothese entspricht übrigens Kehlmanns Vorstellung davon, dass das Leben bzw. das Universum selbst die Einbildung eines halluzinierenden Gehirns ist. An dieser Stelle lassen sich die bisherigen Überlegungen von der These tragen, dass die Selbstreferenz der Texte das Interesse ihres Autors für Buddhismus, Quantenphysik, und radikalen Konstruktivismus widerspiegeln – und daher das System der selbstbeobachtenden Literatur, welches auf der intradiegetischen und diegetischen Ebene der Texte sichtbar ist. Da die konstruktivistische Herangehensweise die Autonomie des Menschen als eines Einzelwesens und seine einzigartige, individuelle Identität zugunsten des Systems hinterfragt, kommt es zur Ironisierung des Textes durch die Einsetzung der Vielperspektivität und Mehrstimmigkeit. So gesehen dient die Ambiguität der Stimme der Ironie, die bei Daniel Kehlmann als eine Ansammlung von mehreren gleichberechtigten Erzählperspektiven zu verstehen ist.

¹²²⁸ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Thomas David: *Unser Selbst ist immer gespalten*. In: „Du – das Kulturmagazin“, Schwerpunkt *Wer willst du sein? Identität zerlegen*, S. 28–32, hier S. 32.

¹²²⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmidt: *Der Tod*. In: Dies.: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, S. 87–96, hier S. 92.

¹²³⁰ Daniel Kehlmann: *Boltzmanns Gehirne*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 9–17, hier S. 10.

¹²³¹ Vgl.: Ebd., S. 9–17, hier insbesondere S. 15–16.

Das zweite Buch Arthurs, der Roman *Die Stunde des Jägers*, wird in Kehlmanns *F* nur kurz erwähnt, aber ihm wohnt schon wieder ein Teil der zur Entschlüsselung des Textes notwendigen texttheoretischen Reflexion und der Familiengeschichte Friedlands inne. Über den Text seines Vaters berichtet Martin:

Sein zweites Buch, der Roman *Die Stunde des Jägers*, ein scheinbar konventioneller Krimi über einen zutiefst melancholischen Detektiv, der trotz großer Intelligenz und verzweifelter Bemühung nicht in der Lage ist, einen eigentlich recht einfachen Fall zu lösen, stand mehrere Wochen lang auf den unteren Rängen der Bestsellerlisten.¹²³²

Als Leser kann man sich natürlich die Frage stellen, ob man nicht mit dem «Detektiv» gemeint ist, der – nachdem er einen Einblick in *Mein Name sei Niemand* gewonnen hat – selbst melancholisch geworden ist und vor einem «eigentlich recht einfachen Fall» steht, wenn es um die Lektüre – auch des Romans von Kehlmann – geht, da der Titel des Werks von Arthur überdies als Indiz für Iwans Tod in *F* gelesen werden darf. Dies passiert aus dem Grund, dass Iwan in der Jägerstraße 15b sein Geheimatelier hat, in dem er sich aus Angst vor der Aufdeckung der von ihm massenhaft betriebenen Fälschung der Gemälde Heinrich Eulenböcks versteckt. Zweitens, weil «Jäger» auf die *Sammlung Werner Jägers* anspielt, die laut dem Kunstfälscher-Paar Wolfgang und Helene Beltracchi – deren Geschichte Kehlmann vermutlich als Buchvorlage gedient¹²³³ und die er nach der Veröffentlichung seines Romans persönlich kennen gelernt hat¹²³⁴ – dem Kölner Unternehmer Werner Jägers gehören sollte, der in Wirklichkeit Großvater von Helene war und daher zum Besitzer ganzer Reihe von verfälschten Bildern erklärt wurde. Thomas Meißner bemerkt überdies, dass der Name Eulenböck dem Maler aus Ludwig Tiecks Novelle *Die Gemälde* entnommen wurde.¹²³⁵ An dieser Stelle darf nur kurz vermerkt werden, dass Gabriele Feulner, in Anlehnung an die Rezensionen Verena Auffermanns und Franz Haas‘, sowie Henning Bobzin bemerkt, dass auch Manuel Kaminski im Roman *Ich und Kaminski* sein Vorbild im real existierenden Maler Balthus hatte.¹²³⁶ Iwan Friedland, der bereit ist, auf alle Heiligen, alle Teufel und alle Schönheit der Welt zu

¹²³² Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 91.

¹²³³ Vgl.: Sebastian Hammelehle: *Neuer Roman von Daniel Kehlmann: F wie Firlefanz*. In: Online-Ausgabe „Des Spiegels“ vom 29.08.2013, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/daniel-kehlmann-neuer-roman-f-a-918780.html> (21.04.2016).

¹²³⁴ Vgl.: *Der Meisterfälscher. Wolfgang Beltracchi porträtiert Daniel Kehlmann*. In: Online-Beitrag der „3sat-Mediathek“ vom 29.07.2015, <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=48258> (21.04.2016).

¹²³⁵ Thomas Meißner: *Eulenböcks Wiederkehr. Über Fälschung, Kunstfrömmigkeit und Ironie bei Daniel Kehlmann und Ludwig Tieck*. In: Ulrich Breuer, Nikolaus Wegmann (Hrsg.): „Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft“, Nr. 24/ 2014, S. 175–184.

¹²³⁶ Gabriele Feulner: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, S. 425–431 sowie Henning Bobzin: *Daniel Kehlmann*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Jg. 6/09 u. 10/07, S. 1–14, hier S. 9.

schwören¹²³⁷ – was die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Gut und Böse und die moralische Überlegenheit der Schönheit signalisiert, die Beerholm ironischerweise bezweifelt – entscheidet sich in einem inneren Kampf, gegen eigene Angst und eigenen Willen, einem angegriffenen, unerwartet getroffenen Passanten zu helfen, der ihm dann seine Brieftasche stiehlt, was wiederum die für das Werk Kehlmanns charakteristische Zufälligkeit der menschlichen Existenz zeigt, welcher ein Gefühl für das Schöne vielleicht Sinn geben könnte. So verwirklicht sich Daniel Kehlmanns Bemerkung zu *Hundert Jahren Einsamkeit* auch in seinem eigenen Roman:

Nichts ist vorbestimmt im menschlichen Leben, so demonstriert das Buch uns ständig, alles kann anders kommen, nichts, was wir für gewiss halten, ist es wirklich. Das heißt natürlich nicht, dass alle Buendías dem sicheren Tod von der Schippe springen, ganz im Gegenteil, auch der unsichere Tod kann einen jederzeit mit voller Gewalt ereilen.¹²³⁸

Das Eingreifen in die Angelegenheiten der vier Jugendlichen, von denen drei (die Angreifer) «Ron» heißen und T-Shirts mit den ihre Generation charakterisierenden Aufschriften «bubble tea is not a drink I like», «MorningTower» und «Y» tragen, und ein (der angegriffene) anonym bleibt und trotzdem ein den Vollbesitz der Vitalkräfte symbolisierendes rotes T-Shirt ohne jegliche Botschaft anhat – auch hier steigert Kehlmann die Ambiguität des Geschehens – endet damit, dass der eine Ron, aufgefordert von dem anderen (übrigens einem, dem Martin später die Absolution erteilt und der als kichernder Messdiener sogar in der Iwan von Eric gestifteten Seelenmesse auftaucht), mit einem Messer zusticht, wonach Iwan Zuflucht in seinem Studio sucht und dem rätselhaften Mann mit dem Hut begegnet. Der Mann erscheint und verschwindet dreimal, genau siebenmal nennt er die Adresse «Jägerstraße 15b» – die christliche bzw. magische oder dem Volksglauben abgeleitete Zahlensymbolik soll nicht unbemerkt bleiben, weil sie die Szene weiterhin dramatisch ironisiert – und fordert Iwan an, zu seinem Bruder zu gehen und ihm zu helfen. Auf den wiederholt nachdrücklich zum Ausdruck gebrachten Wunsch des Mannes: „Dort findest du ihn, dort ist dein Bruder!“,¹²³⁹ erwidert Iwan endlich: „Nein, [...] ich bin dort, und das ist hier.“¹²⁴⁰ Durch die Präsenz des Mannes mit dem Hut werden in den zwei Szenen mit Eric und Iwan die Räume, in denen sich die Protagonisten gerade befinden, zu einem Raum, d.h. einer Heterotopie, auf deren Konzept Daniel Kehlmann schon in der Novelle *Der fernste Ort* zurückgreift und die auch von Iwan selbst, an einer anderen Stelle, nach einer

¹²³⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 305.

¹²³⁸ Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, S. 19–38, hier S. 24.

¹²³⁹ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 317.

¹²⁴⁰ Ebd.

nächtlichen Kneipentour mit seinem homosexuellen Freund Willem (der übrigens als „ein belgischer Maler mit Seidenschal und spitzem Bart“¹²⁴¹ zu Iwans Seelenmesse kommt), in einen Zusammenhang mit der Erinnerung gebracht wird: „Drei Nächte hintereinander blieben wir wach, im rhythmisch dröhnenden Flackern wechselnder Clubs, trunken von Müdigkeit und Aufregung, bis alle Orte zu einem Ort wurden und alle Gesichter in eins flossen.“¹²⁴² Die Heterotopien sind nämlich, wie Michel Foucault erläutert, „häufig an Zeitschnitte gebunden, d. h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte. Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen.“¹²⁴³ Die «herkömmliche Zeit» wird in *F* tatsächlich aufgehoben. Im entscheidenden Moment sucht der Mann mit dem Hut den Zwillingbruder Eric etwas zu spät auf, um ihm den kommenden Tod – eigentlich Iwans – zu verkünden, was außerdem vermuten lässt, dass Eric eine Vermischung der Zeitdimensionen aus dem Grund erfährt, dass er schizophren geworden ist.¹²⁴⁴ Bereits als Eric vor das Firmengebäude zur Sitzung ankommt, ist es schon zehn nach vier und zu diesem Zeitpunkt durchlebt Iwan seine letzten Sekunden. Der Mann erscheint Eric zwar erst nach der Sitzung,¹²⁴⁵ aber davor passiert diesem im Aufzug etwas merkwürdiges, was die nahende Katastrophe andeutet – und den Modus der Mehrstimmigkeit aktiviert. Eric berichtet:

Ich höre etwas. Um mich ist es dunkel. Das, was ich höre, ist ein Schluchzen. Ich richte mich ein wenig auf. Nach und nach weicht der Schatten. Ich taste meinen Kopf ab: kein Blut. Jetzt sehe ich die schmutzigen grünen Faserchen des Teppichs. Der da schluchzt, das bin ich selbst. Ich weiß nicht, was, aber etwas Schreckliches ist geschehen. Etwas, das nicht hätte geschehen dürfen. Etwas, das nie wieder gut wird.
Ich stehe auf. Es bin nicht nur ich, der schwankt, es ist auch die Kabine: siebter Stock, achter, neunter. So etwas ist mir noch nie zugestoßen. Ich wische mir die Tränen weg und sehe auf die Uhr, vierzehn Minuten nach vier. Merk dir den Tag, merk dir die Zeit: 8. August 2008, vierzehn Minuten nach vier. Was es ist, wirst du früh genug erfahren. Die Kabine hält, die Türen öffnen sich. Im letzten Moment, bevor sie sich wieder schließen, springe ich hinaus.¹²⁴⁶

In der zitierten Textpassage hat man mit einer **Inkonsistenz des Erzählten** – und genauer gesagt der Erzählstimme – zu tun, die eine beabsichtigte Maßnahme ist. Auch wenn man in Erics Fall mit einem Verwirrten zu tun hat, der je nach Belieben zu Psychopharmaka greift, im Alter von 22 in einem Sanatorium für psychisch Kranke – die Beschreibung des Aufenthalts

¹²⁴¹ Ebd., S. 378.

¹²⁴² Ebd., S. 259.

¹²⁴³ Michel Foucault: *Andere Räume*, übers. von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, S. 34–46, hier S. 43.

¹²⁴⁴ Vgl.: Michael Theunissen: *Können wir in der Zeit glücklich sein?* In: Ders.: *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt am Main 1991, S. 50, 55–56 und 72.

¹²⁴⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 217 und 313.

¹²⁴⁶ Ebd., S. 217–218.

darin erinnert übrigens an Kehlmanns Geschichte *Auflösung*¹²⁴⁷ – die Erfahrung macht, dass man nachts nicht wusste, „ob die Stimmen, die man hörte, von den anderen Patienten kamen oder aus dem eigenen Kopf“¹²⁴⁸ und im Augenblick zusätzlich unter starkem Stress steht, da er einen Kollaps seiner Firma ahnt, ist keineswegs immer eindeutig festzustellen, zu wem er am Ende des zitierten Abschnitts spricht – zu sich selbst, zu Iwan oder zu einem anderen, vielleicht auch dem Mann mit dem Hut, dessen Stimme er wahrzunehmen scheint. Ähnliches passiert Iwan, direkt vor dem Tod, als sich vor seinen Augen, genauso wie bei Julian, ein „konzentrierter Lebensfilm“¹²⁴⁹ zurückspult, in dem seine wichtigsten Erinnerungen hervorgeholt werden. Bevor ihm der Mann mit dem Hut zum letzten Mal erscheint, spricht Iwan nicht nur diesen, sondern auch Heinrich, Arthur und Eric an, wobei jeder vor ihnen als Adressat der jeweiligen Aussage ausschließlich an deren Inhalt, anhand der **Erinnerung des Lesers** und der vom Leser erledigten Deutungsarbeit, zu identifizieren ist. Der Tod löst nicht nur die Erinnerung anderer aus, vielmehr ist der Lebensfilm eine Erinnerung des Ich an sich selbst. Die Stimmen der anderen, die Iwan aus dem Off hört, gehen in seine eigene Stimme über, sodass das Bewusstsein, welches sich vom Körper getrennt habe, Stimme werde.¹²⁵⁰ Zu der Stimme im Kontext der literarischen Ästhetik bemerkt Peter V. Zima:

Ihre dialektische Aufgabe besteht vielmehr darin, Monosemie und Polysemie vermittelnd aufeinander zu beziehen und zu zeigen, daß die Existenz sprachlicher Grundstrukturen mehrdeutige, offene Stellen nicht ausschließt [...] – ebensowenig wie verschiedenartige und widersprüchliche Interpretationen der Grundstrukturen [...].¹²⁵¹

Jene mehrdeutigen, offenen Stellen, die «verschiedenartige und widersprüchliche Interpretationen» zulassen, spielen im Roman *F* und der darin entwickelten Form der Erinnerung – welche an sich selektiv, flüchtig sowie lückenhaft und damit unsicher ist – eine zentrale Rolle. Wenn man sich mit Peter Zima ins Gedächtnis ruft, es ein Gemeinplatz der Narrativik von Genette bis Stanzel sei, dass der Standpunkt des Erzählers (die Erzählperspektive) entscheidend sei,¹²⁵² muss man Folgendes feststellen: Das Durcheinander der Stimmen, unterschiedliche Erzähler bzw. Erzählweisen, für die, wie Kehlmann selbst verweist, bei Grimmelshausen Simplicius, Olivier und Courasche, und in Juan Rulfos Roman

¹²⁴⁷ Vgl.: Ebd., S. 183 und Daniel Kehlmann: *Auflösung*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 61–67, hier S. 66–67.

¹²⁴⁸ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 183.

¹²⁴⁹ Der Begriff des konzentrierten Lebensfilms stammt von Karin Priester, siehe: Karin Priester: *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, S. 75.

¹²⁵⁰ Vgl.: Oliver Jahraus: *Mnemosyne und Prosopopoiia. Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt Uwe Timm, S. 14–34, hier S. 17.

¹²⁵¹ Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1991, S. 379.

¹²⁵² Vgl.: Ebd., S. 399.

Pedro Páramo „ein Chor von Toten, ein Stimmengewirr längst Verstorbener“¹²⁵³ stehen, entdeckt doch ursprünglich Michail Bachtin mit seinem Konzept des polyfonischen Romans bei Fjodor Dostojewskij:

In jeder Stimme konnte er zwei miteinander streitende Stimmen hören, in jeder Äußerung einen Bruch und die Bereitschaft, sofort zu einer anderen, entgegengesetzten Äußerung überzugehen; in jeder Geste entdeckte er Sicherheit und Unsicherheit zugleich; er begriff die tiefe Zweideutigkeit und Vieldeutigkeit jeder Erscheinung.¹²⁵⁴

Der Protagonist Daniel Kehlmanns ist, wie der von Bachtin untersuchte Held Dostojewskijs, „kein objektiviertes Bild, sondern ein vollwertiges Wort, eine reine Stimme: wir sehen ihn nicht, wir hören ihn“.¹²⁵⁵ Da der Tod für den Prozess der Erinnerung ursächlich verantwortlich sei,¹²⁵⁶ erwägt Iwan, kurz bevor er stirbt:

Was, wenn das Universum lesbar wäre? Vielleicht steckt ja das hinter der erschreckenden Schönheit der Dinge: Wir bemerken, dass etwas mit uns spricht. Wir kennen die Sprache. Und doch verstehen wir kein Wort. Wie schade, dass du mich nicht hörst, armer Heinrich. Menschen, die mit den Toten sprechen, behaupten gern, sie spürten, dass da jemand sei. Ich hatte dieses Gefühl nie. Sogar in dem unwahrscheinlichen Fall, dass du noch fortlebst, unsichtbar, frei von Gestalt und Last, sind dir unsere Angelegenheiten gleichgültig. Du stehst nicht neben mir an diesem Fenster, du blickst nicht über meine Schulter, und wenn ich mit dir rede, antwortest du nicht. Also warum spreche ich mit dir?¹²⁵⁷

Ein Gespräch, das den Leser an Adele Gödels Dialog mit ihrem verstorbenen Ehemann in Kehlmanns *Geister in Princeton* denken lässt. Ein Gespräch dessen Sinn infrage gestellt wird. Ein Gesprächspartner, der nicht mehr da ist – oder vielleicht doch, wenn man bedenkt, dass ein Vorfahrer der Familie Friedland in einer Geschichte Arthurs zurückgekommen ist. Ein Umstand, in dem womöglich das Echo des Stücks *Der jüngste Tag* von Ödön von Horváth mitklingt.¹²⁵⁸ Ob Iwan irgendwann zurückkommt, bleibt unklar. Martin glaubt: „Er werde nicht zurückkommen“,¹²⁵⁹ Eric ist der Meinung: „Bestimmt werde er zurückkehren, aber das habe keine Eile.“¹²⁶⁰ Neben Raum und Zeit wird bei Kehlmann die Stimme zu einem weiteren Element, mit dessen Hilfe der Autor die Heterotopie konstituiert. Als hätte er Hans Blumenbergs *Lesbarkeit der Welt* studiert, spürt Iwan, dass Tod, Wahrheit und Wirklichkeit nur Repräsentationen eines Ganzen sind, zu dem man (noch) keinen vollen Zugriff hat – Bestandteile einer philosophischen Sprache, die sich begrifflich nicht so leicht bestimmen

¹²⁵³ Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, S. 19–38, hier S. 29.

¹²⁵⁴ Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. von Adelheid Schramm, München 1971, S. 37.

¹²⁵⁵ Ebd., S. 60.

¹²⁵⁶ Vgl.: Oliver Jahraus: *Mnemosyne und Prosopopoiia. Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt *Uwe Timm*, S. 14–34, hier S. 17.

¹²⁵⁷ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 294.

¹²⁵⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Auf der Romanbühne*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 59–69, hier S. 64.

¹²⁵⁹ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 379.

¹²⁶⁰ Ebd., S. 374.

lassen, wodurch sie sich der Logik entziehen. „Kein Ende ist das Allerletzte, sondern Konstrukt und Funktion seiner – scheiternden – Darstellung“,¹²⁶¹ schreibt Christiaan L. Hart Nibbrig in seiner *Ästhetik des Todes* und Iwan scheint zu ahnen, dass es sich nur um eine Vorstellung vom Tod handeln kann, bei der man nie hundertprozentig sicher sein kann, ob sie die richtige ist. Wohl darf man zustimmen, wenn Blumenberg meint: „Die Kraft, Disparates, weit Auseinanderliegendes, Widerstrebendes, Fremdes und Vertrautes am Ende als Einheit zu begreifen oder zumindest als einheitlich begriffen vorzugeben, ist dem Buch, woran auch immer es sie exekutiert, wesentlich“,¹²⁶² doch kann man nicht umhin, gemeinsam mit Magda Motté zu erkennen, dass der Tod als Erzählpunkt durch kein anderes Ereignis im menschlichen Leben – und daher auch im Leben der Buchfiguren – zu überbieten sei.¹²⁶³ Wie einst Iwans Vater, will Heinrichs Stimme Iwan «hinaus» schicken,¹²⁶⁴ diesmal, um ihm das Leben zu retten. Es ist aber zu spät und so schlägt «die Stunde des Jägers» dem talentierten Fälscher, der auf den Seiten des Romans *F* nie wieder zurückkommt – ähnlich wie Maria Rubinstein in *Ruhm*, die als Autorin das Schicksal eigener Krimifiguren teilt und spurlos verschwindet.¹²⁶⁵

5.4. *Uchronie und Prosopopöia als Alternativszenarien*

Iwan hatte eigentlich gar keine Absicht, in die Angelegenheiten der Halbwüchsigen einzugreifen. Er machte es, weil eine innere Stimme ihn dazu überredet hat, auch wenn er sich selber befahl, gleichgültig weiterzugehen. Er fühlte sich dabei so, als ob er zwei wäre, und nicht einer – „Nie habe ich so stark gespürt, dass ich nicht einer bin, sondern mehrere. Einer, der geht, und einer der dem, der geht, vergeblich befiehlt, umzukehren.“¹²⁶⁶ – und fand sich damit in einer Situation wieder, die auch Martins Anteil war, nachdem dieser direkt vor Lindemanns Vorstellung von einem roten VW beinahe überfahren gewesen wäre:

Martin war es, als hätte sein Dasein sich gespalten. Er saß hier, aber zugleich lag er auf dem Asphalt, reglos und verdreht. Ihm schien sein Schicksal noch nicht ganz entschieden, beides war noch möglich, und für einen Moment hatte auch er einen Zwilling – einen, der dort draußen nach und nach verblasste.¹²⁶⁷

¹²⁶¹ Christiaan L. Hart Nibbrig: *Ästhetik des Todes*, Frankfurt am Main und Leipzig 1995, S. 9.

¹²⁶² Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, S. 17–18.

¹²⁶³ Vgl.: Magda Motté: *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur*. In: Hans Helmut Jansen (Hrsg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, S. 487–502, hier S. 490–491.

¹²⁶⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 312–313.

¹²⁶⁵ Vgl.: Muge Arslan, Ulfet Dag: *Postmodern Reflections in the Work "Ruhm" by Daniel Kehlmann*. In: „Academic Journal of Interdisciplinary Studies“, Nr. 8(2)/2013, S. 326–332, hier S. 330.

¹²⁶⁶ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 301.

¹²⁶⁷ Ebd., S. 9.

Ähnlich wie *Die Stunde des Jägers* im Fall Iwans, verwirklicht für Martin ein weiterer Text Arthurs, der Roman *An der Mündung des Flusses*, die Idee seines Vaters, „ein Buch zu schreiben, das nichts als eine Botschaft an einen einzigen Menschen sei, in dem also alle Kunst nur der Camouflage diene, damit keiner außer diesem einen es merken könne, was jedoch das Buch paradoxerweise zu einem Werk der hohen literarischen Kunst machen werde.“¹²⁶⁸ Den Text charakterisiert er wie folgt:

Eines Mannes Geschick verzweigt sich wieder und wieder durch Entscheidungen oder durch Wechselfälle des Glücks. Jedes Mal werden beide Varianten beschrieben, beide möglichen Lebenswege, die an ein und demselben Punkt ihren Ausgang nehmen. Immer öfter mischt sich der Tod hinein, zwischen einem gelungenen Dasein und dessen schrecklichem Ende liegt oft nur ein Augenblick der Unaufmerksamkeit oder ein winziger Zufall – immer mehr Wege führen zu Krankheit, Unfall und Sterben, nur ganz wenige zu hohem Alter.¹²⁶⁹

So wird deutlich, daß Arthurs Roman mit dem Thema der Verzweigung der menschlichen Existenz sowohl auf die wechsellvollen Schicksale der Zwillingbrüder Eric und Iwan als auch das im Autounfall aufs Spiel gesetzte Leben Martins anspielt, ohne die Vergänglichkeit jedes menschlichen Daseins aus den Augen zu verlieren. Durch die kurze Inhaltsangabe des Buches von Arthur wird der Leser nicht nur mit den Konsequenzen von womöglich falschen Entscheidungen der Brüder Friedland konfrontiert – die für ihn umso bestürzender sind, dass sie ihm bisher im Laufe der Lektüre ganz unbedeutend und nebensächlich vorgekommen sind – sondern vielmehr mit dem Potenzial des Ungeschehenen an sich. „Wann immer ich darüber nachdenke, was diese Bücher in ihrer ganzen Unterschiedlichkeit zusammenhält“,¹²⁷⁰ erzählt Heinrich Detering in seinem Gespräch mit Daniel Kehlmann, „habe ich den Eindruck, dass darin letztlich immer mögliche Weltmodelle konstruiert werden, dass du Versuche mit Weltmodellen betreibst. Dass also die Ausschnittsvergrößerungen, die du uns gibst, sich immer als monadische Entwürfe einer möglichen Welt zu erkennen geben.“¹²⁷¹ Vom Potenzial des Ungeschehenen spricht Kehlmann selbst im Kontext der Philosophie Søren Kierkegaards:

Bei Søren Kierkegaard gibt es den Begriff des «Möglichkeitmenschen», der ständig in seinen Möglichkeiten lebt, in dem, was er auch noch machen könnte: Für ihn wäre das Leben eigentlich unerträglich, wenn er sich nicht ununterbrochen Lebensalternativen ausmalen würde. Kierkegaard beschreibt dieses Dasein als eine Form der Verzweiflung, und ich glaube, er sieht damit etwas sehr Richtiges. Es ist etwas Schönes und Poetisches an dem Gedanken an eine andere Identität, aber er treibt einen auch zur Verzweiflung, weil er immer bedeutet, nicht aushalten zu können, was man gerade ist.¹²⁷²

¹²⁶⁸ Ebd., S. 123.

¹²⁶⁹ Ebd., S. 92.

¹²⁷⁰ Daniel Kehlmann: *Boltzmanns Gehirne*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 9–17, hier S. 13.

¹²⁷¹ Ebd.

¹²⁷² Daniel Kehlmann im Gespräch mit Thomas David: *Unser Selbst ist immer gespalten*. In: „Du – das Kulturmagazin“, Schwerpunkt *Wer willst du sein? Identität zerlegen*, S. 28–32, hier S. 32.

Kehlmanns Figuren in *Ruhm* sind solche Möglichkeitsmenschen, die – wie Heinrich Detering bemerkt – „alle in den Fiktionen [leben], die sie von sich selbst erfinden und die den Mustern von Büchern, Filmen und Computerspielen folgen“,¹²⁷³ wodurch Björn Hayer vom „globale[n] wie anonyme[n] Cybernetz als eskapistische[r] Ersatzheimat“ dieser Figuren spricht.¹²⁷⁴ Sie bilden – mit den Worten Patrick M. McConeghys – “a variety of narrative voices, dialogic interaction between character and author or character and reader, etc.”¹²⁷⁵ und prägen im Text eine Polyfonie, die – wenn man an die vielen, sich teilweise überlappenden Fiktionalitätsebenen des Romans denkt – bis ins Unverständliche gesteigert wird. Kehlmann berichtet über seine eigene Erfahrung des Ruhms: „Das Entscheidende am Ruhm ist also nicht, dass man sich missverstanden fühlt, sondern dass man auf einmal das Gefühl hat, zweimal da zu sein. Wie es am Ende von *Borges und ich* so schön heißt: «Ich weiß nicht, wer von uns diese Seite schreibt.»“¹²⁷⁶ Die Polyfonie als Dialogizität, in der Doppelheit und Eigenart der Figuren aufeinandertreffen, kam bei Daniel Kehlmann bereits in den früheren Romanen *Ich und Kaminski* sowie *Die Vermessung der Welt* vor, in denen die Figuren Manuel Kaminski und Sebastian Zöllner sowie Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß jeweils die eine als Spiegel für die andere funktionieren. Das Potenzial des Ungeschehenen hat aber nicht nur mit der zu dem Ich von der äußeren Welt fließenden Inspiration zu tun, sondern auch mit dem inneren Leben des Ich und dessen Wahrnehmung in der Gesellschaft. Kehlmann nennt in seinen Interviews auch Arthur Schopenhauers Konzeption des intelligiblen und empirischen Ich:

Während man selber sein intelligibles Ich mit all seinen Möglichkeiten kennt, haben andere oft ein völlig anderes Bild, sie sehen unser empirisches Ich. Schopenhauer sagt nun, die anderen kennen uns besser, als wir uns selber kennen, weil sich das, was wir wirklich sind, in unseren Entscheidungen zeigt.¹²⁷⁷

Weil das Prinzip der Ästhetik Daniel Kehlmanns Spiegelung ist und die Zwillinge in *F* behaupten, sich telepathisch verständigen zu können, denkt der Leser an dieser Stelle an Eric, dessen Blick nach Lindemanns Vorstellung, vor Martins Haus von folgendem Bild gefesselt

¹²⁷³ Heinrich Detering: *Wenn das Handy zweimal klingelt. Daniel Kehlmanns „Ruhm“*. In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 16.01.2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/daniel-kehlmanns-ruhm-wenn-das-handy-zweimal-klingelt-1755616.html> (11.04.2016).

¹²⁷⁴ Björn Hayer: *Poetiken der Globalisierung. Über den Versuch einer Ästhetikbildung sozioglobaler Abstraktion bei Daniel Kehlmann und Terezia Mora*. In: „Text & Kontext. Jahrbuch für germanistische Literaturforschung in Skandinavien“, Jg. 35/2013, S. 77–91, hier S. 78

¹²⁷⁵ Patrick M. McConeghy: *Angels at the Gate. Guarding Utopia in Daniel Kehlmann's "Mahlers Zeit"*. In: „GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkte *Nach der Postmoderne, Jüdisch-deutsche Themen, Nation und Vergangenheit*, Jg. 9/2010, S. 36–58, hier S. 37.

¹²⁷⁶ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Thomas David: *Unser Selbst ist immer gespalten*. In: „Du – das Kulturmagazin“, Schwerpunkt *Wer willst du sein? Identität zerlegen*, S. 28–32, hier S. 28 und 30.

¹²⁷⁷ Ebd., S. 32.

wird: „Eine Ameise folgte einer Ritze im Asphalt, ein grauer Käfer kreuzte ihren Weg. Tritt auf den Käfer, sagte eine Stimme in seinem Kopf, tritt auf ihn, tritt schnell auf den Käfer, dann wird vielleicht alles noch gut. Er hob den Fuß, aber dann senkte er ihn wieder und ließ den Käfer am Leben“,¹²⁷⁸ sowie an Iwan, der vor seinem Tod, in der Szene mit den Jugendlichen „einen farblosen Käfer, der winzig eine Asphaltritze entlangläuft“¹²⁷⁹ sieht. Ferner verdient der Umstand Aufmerksamkeit, dass der Titel *An der Mündung des Flusses* sich womöglich auf das Dorf Macondo bezieht, das der Beschreibung nach an der Mündung des Flusses liegt.¹²⁸⁰ Bei García Márquez findet man, neben Aureliano Segundo und José Arcadio Segundo, noch ein weiteres Zwillingpaar, das nicht dazu bestimmt ist, zur Welt zu kommen und daher für ein «Was-wäre-wenn»-Szenario steht – die ungeborenen Kinder des Obersten Aureliano Buendía. In einem der im Band *Lebendiger Umgang mit den Toten – der moderne Familienroman in Europa und Übersee* versammelten Beiträge erläutert Klaus Meyer-Minnemann:

Auch der zweite Sohn des Gründungsvaters, der spätere Oberst Aureliano, zeugt mit Pilar Ternera einen Sohn, der den Namen Aureliano José erhält. Er selbst heiratet Remedios Moscote, die jüngste Tochter des von der Regierung für Macondo eingesetzten Landrichters, als diese fast noch ein Kind ist. Die Ehe der beiden wird glücklich, ist aber nur von kurzer Dauer, da Remedios während der Schwangerschaft an einer Blutvergiftung und an Zwillingen stirbt, die sich in ihrem Leib quer gestellt haben.¹²⁸¹

Daniel Kehlmanns Interesse an den Geschwister- und Doppelgänger-Beziehungen – markante Beispiele für zwei komplett andere Charaktere und Lebenswege sind Julian und sein Bruder Paul in der Novelle *Der fernste Ort*, die Brüder Humboldt bzw. Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß im Roman *Die Vermessung der Welt* sowie Ralf Tanner und sein Imitator in der Geschichte *Der Ausweg*, im Roman *Ruhm* – lässt sich überhaupt von seiner literarischen Suche nach einer anderen, alternativen Variante des Lebens für seine Protagonisten erklären, welche die Macht des Todes – und vor allem die Rolle des damit einhergehenden Zufalls – im Universum seiner Texte hinterfragen oder wenigstens entkräften würde. Selbst Markus Mehring in der Erzählung *Bankraub* denkt, obwohl er keinen leiblichen Bruder hat, „an den anderen Markus Mehring, seinen Zwillingbruder in einem parallelen Universum“.¹²⁸² Eric erwägt wiederum in einem Gespräch mit Iwan: „Wenn die Zelle sich damals nicht geteilt hätte, [...] es gäbe nur einen von uns. [...] Aber wer wäre das? Ich, du oder ein Dritter, den wir nicht

¹²⁷⁸ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 47.

¹²⁷⁹ Ebd., S. 302.

¹²⁸⁰ Vgl.: Gabriel García Márquez: *Hundert Jahre Einsamkeit. Roman*, übers. von Curt Meyer-Clason, S. 9.

¹²⁸¹ Klaus Meyer-Minnemann: *Familie im hispanoamerikanischen Roman. Gabriel García Márquez, „Cien años de soledad“ (1967) und Isabel Allende, „La casa de los espíritus“ (1982)*. In: Heinz Hillmann, Peter Hühn (Hrsg.): *Lebendiger Umgang mit den Toten – der moderne Familienroman in Europa und Übersee*, Hamburg 2012, S. 287–315, hier S. 294.

¹²⁸² Daniel Kehlmann: *Bankraub*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 7–24, hier S. 22.

kennen? Wer wäre das?“¹²⁸³ Die ungeschehene Geschichte ist eine weitere Realisierungsvariante der **Uchronie** – einer **Alternativgeschichte**, die Kehlmann schon mit der alternativen Geschichtsschreibung in *Der Vermessung der Welt*, zu der Márta Horváth bemerkt, dass selbst durch die Figuren Humboldt und Gauß Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit angesprochen würden,¹²⁸⁴ und mit den virtuellen Geschichten in *Ruhm* versucht hat. In seinem Gesamtwerk teilen die Protagonisten die beunruhigende Überzeugung, dass man in einer Welt nicht wirklich daheim ist, dass man in anderen Welten existieren könnte und dass man eigentlich niemals weiß, welche Welt die richtige sei. Kehlmann zitiert aus dem ersten Roman Samuel Becketts unter dem Titel *Murphy*:

Nichts war im äußeren Universum gewesen, war noch darin oder würde darin sein, was nicht virtuell oder wirklich oder in der Entwicklung vom virtuellen Zustand zur Wirklichkeit oder aus der Wirklichkeit in den virtuellen Zustand fallend bereits in seinem inneren Universum vorhanden war.¹²⁸⁵

Die Schicksale der drei Brüder in *F* sind zwar in aktuellen Ereignissen der Gegenwart verankert – in Martins Leben spiegelt sich die Debatte über die Kondition der katholischen Kirche, Erics Lage ändert sich mit der großen Wirtschaftskrise von 2008, Iwans Geschichte ist eine literarische Bearbeitung der in den Medien viel diskutierten Themen der Zivilcourage Dominik Brunnens und der Kunstfälschung Wolfgang und Helene Beltracchis – , aber die Frage «Was wäre wenn...?» ist nicht historisch, sondern literarisch gestellt: Sie steht in einem Zusammenhang mit der Selbstreferenz des Textes und als solche betrifft sie sowohl die Konstruktion und Konstitution der Erinnerung als auch ihre Funktion bei der Konstruktion und Konstitution des literarischen Textes an sich.¹²⁸⁶ Die Szenarien der Erinnerung und die des Ungeschehenen haben gemeinsam, dass sie auf einer Hinterfragung des Bestehenden gründen und das Imaginäre voraussetzen. In *Ich und Kaminski* wagt zum Beispiel Manuel Kaminski ein künstlerisches Gedankenexperiment, das darauf beruht, einen Zyklus von Selbstporträts aus dem Gedächtnis zu malen, und überlegt sich sogar, eine bewegliche Zugfahrt abzubilden. Sebastian Zöllner verfügt hingegen über keine eigenen (jedenfalls keine positiven) Erinnerungen, weswegen er eine Biografie Kaminskis schreiben will. Wenn der Hypnotiseur Lindemann, der die Kunst der Illusion in- und auswendig kennt, ähnlich wie der Zauberkünstler

¹²⁸³ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 184.

¹²⁸⁴ Vgl.: Márta Horváth: *Der Alte und der Greis. Rationalitätskritik in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*. In: Attila Bombitz (Hrsg.): *Brüchige Welten von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen*, S. 251–260, hier S. 253.

¹²⁸⁵ Daniel Kehlmann: *Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht. Samuel Becketts Prosa*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 100–111, hier S. 103.

¹²⁸⁶ Der Gedanke wurde Rainer Godels Artikel entnommen, siehe: Rainer Godel: *Uchronische Erinnerung und erinnerte Uchronie. Zur Poetik Christoph Ransmayrs*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkte *Literatur und Film, Literatur und Erinnerung*, Jg. 7/2008, S. 182–203, hier S. 183.

Arthur Beerholm konstatiert: „Gedächtnis sei ein überschätztes Phänomen [...]. Ganz und gar erstaunlich, wie leicht es sei, ihm falsche Erinnerungen einzugeben, und wie leicht auch, Erinnerungen spurlos zu löschen“,¹²⁸⁷ dann setzt der Autor ein Signal, dass es ihm um die Frage geht, wie es geschieht, dass die Leser – und auf der Metaebene des Romans die Figuren, die den Lesern eine Identifizierungsmöglichkeit bieten – imstande sind, so leicht ihre Ungläubigkeit auszusetzen, die Vorgaben des Romans zu akzeptieren und sich auf das Narrative zu verlassen. In *Der Vermessung der Welt* lässt er zum Beispiel Humboldt ein Ufo beobachten¹²⁸⁸ – ein außerirdisches Raumfahrzeug, zu dem Paul Virilio in seiner *Ästhetik des Verschwindens* Folgendes bemerkt: „Die UFOs, jene leuchtenden Objekte, welche für die Augenzeugen nicht in ihr Bild der wirklichen Welt passen, wenngleich sie angeblich von vielen gesehen worden sind – die UFOs zeigen bereits, wie leicht unser Gedächtnis durch technische Effekte zu täuschen ist.“¹²⁸⁹ So täuscht Kehlmann seine Leser durch technische Effekte in der Literatur, was Klaus Zeyringer mit den Worten zusammenfasst:

Macondo in Weimar, das ist Daniel Kehlmanns Erzählen, das ist die Schilderung unerklärlicher Vorgänge in *Die Vermessung der Welt*, die nicht weiter als solche reflektiert werden, das Seeungeheuer und das Ufo und der Geist der Mutter in der Höhle, diese »so anregenden Zugänge in die Welt der Träume«. ¹²⁹⁰

Dabei kann der Roman als eine literarische Gattung erzählender Prosa, wie Kehlmann selber ausführt, es sich gleichzeitig doch niemals erlauben, so unwahrscheinlich wie die Wirklichkeit zu sein:

In dem Moment, in dem auf einem Buch das Wort «Roman» steht, ist alles Erfindung, auch wenn dies oder das zufällig wahr ist. [...] Nur die Wirklichkeit kann sich leisten, sehr unwahrscheinlich zu sein. Die Fiktion ist gezwungen, glaubhaft zu bleiben, dagegen kann man nichts machen. ¹²⁹¹

Nicht zufällig lässt Daniel Kehlmann einen dem fahrenden Volk angehörenden Erzähler in seinem Roman *Tyll*, während dieser die Geschichte vom Winterkönig Friedrich V. von der Pfalz erzählt, die Worte aussprechen: „Das alles sei wahr, [...] sogar das Erfundene sei wahr.“¹²⁹² Die Bereitschaft des Lesers, dem Erfundenen zu glauben, resultiert – wie der Autor akzentuiert – daraus, dass das menschliche Zusammenleben überhaupt ganz stark auf Treu und Glauben

¹²⁸⁷ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 263.

¹²⁸⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 135.

¹²⁸⁹ Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, S. 73–74.

¹²⁹⁰ Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 36–44, hier S. 44.

¹²⁹¹ Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*. In: Ders: *Lob. Über Literatur*, S. 125–168, hier S. 163.

¹²⁹² Daniel Kehlmann: *Tyll. Roman*, S. 176.

beruhe.¹²⁹³ Auch wenn die Wirklichkeit manchmal viel unwahrscheinlicher als Prosa ist, gewinnt man als Leser die Orientierung darin durch die Erinnerungsarbeit. In dieser Hinsicht basiert Kehlmanns Poetik auf ähnlichen Voraussetzungen wie die rezipientenorientierte Poetik Christoph Ransmayrs, zu der Rainer Godel bemerkt, dass ihre Sinnangebote sich erst im imaginativen Lesen aktualisieren.¹²⁹⁴ Durch die Mythologisierung des Geschehenen und Reflexion über das Ungeschehene ist die Uchronie bei Daniel Kehlmann, wie die bei Christoph Ransmayr, „fiktional rückgebunden an die imaginativ-memorative Konstruiertheit von Erinnerung“.¹²⁹⁵ Als Martin an seine Vergangenheit zurückdenkt, offenbart er zum Beispiel:

Heute denke ich, es waren Zufälle. Es gibt kein Fatum, und hätte ich zum Beispiel Lisa Anderson an einem anderen Tag oder zumindest auf andere Weise gefragt, alles hätte anders kommen können, und jetzt hätte ich vielleicht eine Familie und wäre Fernsehredakteur oder Meteorologe.¹²⁹⁶

Kehlmanns Figuren denken immer wieder an das Vergangene bzw. Ungeschehene zurück, imaginieren sich den möglichen Ablauf der Ereignisse oder wenigstens, statt ein fertiges Szenario zu entwickeln, setzt der Erzähler in den Text ein Signal, dass ihre Geschichten, wie das menschliche Leben, ganz anders verlaufen könnten. In Hinblick auf die Geschwisterbeziehung zwischen den Brüdern Humboldt in *Der Vermessung der Welt* kommentiert Gunther Nickel:

Mit viel Mut, großer Spiellaune und diebischer Erfindungsfreude überläßt sich Kehlmann dem, was Robert Musil in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* den Möglichkeitssinn genannt hat. «Wer ihn besitzt», erläutere Musil, «sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehn, wird geschehen, muß geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müßte geschehn; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, daß es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.»¹²⁹⁷

In Rückblick auf den literarischen Produktionsprozess erscheint es umso interessanter, dass Kehlmann den Lebenslauf Martins in *F* ursprünglich als Lebenslauf eines Fernsehregisseurs gestalten mochte,¹²⁹⁸ was er übrigens erst im Fall des namenlosen Hauptprotagonisten seiner

¹²⁹³ Vgl.: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Katrin Heise: *Erstaunlich ist, dass die meisten Leute die Wahrheit sagen*. In: Online-Beitrag des „Deutschlandradios Kultur“ vom 02.09.2013, http://www.deutschlandradiokultur.de/kehlmann-erstaunlich-ist-dass-die-meisten-leute-die.954.de.html?dram:article_id=260060 (30.05.2016).

¹²⁹⁴ Vgl.: Rainer Godel: *Uchronische Erinnerung und erinnerte Uchronie. Zur Poetik Christoph Ransmayrs*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkte: *Literatur und Film, Literatur und Erinnerung*, S. 182–203, hier S. 184.

¹²⁹⁵ Ebd., S. 183.

¹²⁹⁶ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 65.

¹²⁹⁷ Gunther Nickel: *Von «Beerholms Vorstellung» zur «Vermessung der Welt». Die Wiedergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik*. In: Ders. (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 151–168, hier S. 163–164.

¹²⁹⁸ Zu Kulissen der Entstehung seines Romans äußerte sich Daniel Kehlmann während der Premierenslesung von *F* im Rahmen des 13. Internationalen Literaturfestivals Berlin.

nächsten Erzählung *Du hättest gehen sollen* gemacht hat; der Nachname «Friedland» wiederum hatte ihn offensichtlich schon während der Arbeit an *Der Vermessung der Welt* begleitet: „Natürlich hätte ich dabei die Namen ändern können – Friedland statt Humboldt, Kumpf statt Gauß oder so etwas. Aber das wäre mir feige vorgekommen.“¹²⁹⁹ Wie Alexander von Humboldt bricht Arthur Friedland auf und sein Sohn Martin gibt als katholischer Priester zu bedenken, dass es womöglich keine Bestimmung gebe. Arthur behauptet während des gemeinsamen Jahrmarktsbesuchs mit Marie, dass sie sich ihre Zukunft selbst wählen könne und während des Museumsbesuchs erzählt er ihr in Bezug auf Iwan, dass Zufall mächtiger als Fatum sei.¹³⁰⁰ Die Macht des Schicksals versucht er als Schriftsteller mit seinen Büchern zu brechen, in denen er das Ich zur Täuschung erklärt, sodass jenes Subjekt aufgelöst wird, über welches das Schicksal herrschen könnte. Doch eine Wahrheit über die Schicksale seiner Familienmitglieder sprechen Arthurs Texte trotzdem aus, weil das Ich – konstruktivistisch gesehen – es verlangt, aufrechterhalten, und die Texte ihrerseits, geschrieben zu werden. Durch die Ablehnung des Ich und des Textes wäre der Autor wieder tot und sprachlos. Solch eine motivlose Wendung, die genauso wie bei Leo Perutz «nicht ins System passt», nennt Alfred Polgar – wie Daniel Kehlmann in seinen Vorlesungen bemerkt – „eine überlogische Kausalität [...], deren Kette letztes Stück durch Gottes Finger läuft“,¹³⁰¹ was wiederum die Kreation des Gott-Schriftstellers in den Mittelpunkt rückt.

In *F* wird kein Kapitel aus der Sicht Arthurs erzählt, bis auf eine Ausnahme – das Kapitel *Familie*, das in der eigentlichen Romanhandlung als Arthurs „merkwürdigste Geschichte“¹³⁰² fungiert. „Man meint, die Verstorbenen wären irgendwo aufbewahrt. Man meint, dem Universum bleiben ihre Spuren eingeschrieben. Aber das stimmt nicht. Was dahin ist, ist dahin. Was war, wird vergessen, und was vergessen ist, kommt nicht zurück“,¹³⁰³ schreibt Arthur bereits zu Anfang des Textes. Falls die Verstorbenen irgendwo aufbewahrt werden, dann eben in der Erinnerung und – wie man am Beispiel der Geschichte sieht – in der Literatur, da die Erinnerung durch Verbalisierung und Aufschreibung zum literarischen Prozess wird. „Ich habe

¹²⁹⁹ Daniel Kehlmann: »Wie ein verrückter Historiker.« Interview vom 31. August 2005. In: „Volltext“. Zit. nach: Frank Holl: *Die zweitgrößte Beleidigung des Menschen sei die Sklaverei. Daniel Kehlmanns neu erfundener Alexander von Humboldt*. In: „HiN – Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien“, Jg. XIII/25/2012, S. 46–62, hier S. 60, <http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin25/holl.htm> (14.11.2016).

¹³⁰⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 361 und 364.

¹³⁰¹ Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 147.

¹³⁰² Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 121.

¹³⁰³ Ebd., S. 139.

keine Erinnerung an meinen Vater“,¹³⁰⁴ liest man gleich im ersten Abschnitt von Arthurs *Familie*, aber danach beginnt der Erzähler nicht nur vom Leben seines Vaters zu erzählen – er behauptet dabei, dass er keine Erinnerung an seinen Vater habe, alles andere wurde ihm wahrscheinlich erzählt und ist ihm vom Hörensagen bekannt – sondern auch entwickelt eine derart entfernte, volle unerhörter Ereignisse und exotischer Beziehungen Genealogie, dass man genauso wie bei der Lektüre von *Hundert Jahren Einsamkeit* oder der *Bibel* zum Stift greifen muss, um einen Stammbaum zu skizzieren, sonst hätte man sie gar nicht nachvollziehen können. Und dies auch umsonst, denn bei den ältesten Vorfahren reproduziert der Erzähler die Schicksale – mal mit kleinen, mal mit keinen Variationen – als hätte sie das Echo der Zeit vervielfältigt und verdreht wiederholt. Dieses ästhetische Verfahren hat seine Wurzeln in der autobiografischen Geschichte der Familie Kehlmann. Daniel Kehlmann, der in einer seiner Reden wörtlich auf die Verwendung einer Familienanekdote aus der NS-Zeit in *F* hinweist, enthüllt am selben Ort:

Als Halbjuden hatten meine Großeltern und ihre Kinder überlebt, während der Rest der Familie, all die Cousins und Cousinen und Onkel und Tanten, von denen mein Vater später sprach, wenn er seine Kindheit schilderte, abtransportiert worden waren und nie wiederkamen, sodass für mich Familie immer durch Abwesenheit definiert war – lauter Namen, lauter Geschichten, die mein Vater lebhaft und mit ansteckender Heiterkeit zu erzählen wusste, aber sie alle waren nicht mehr da.¹³⁰⁵

Auf das seltsame Erzählpotenzial der eigenen Familiengeschichte kommt Kehlmann auch in seinem zusammen mit Heinrich Detering veröffentlichten Gesprächsband zu sprechen: „Ich erinnere mich vor allem an die Geschichten über all die Verwandten, die getötet worden waren. Diese Abwesenheit der Verwandten, das kam immer wieder vor, auch auf die merkwürdigste Art.“¹³⁰⁶ In Hinblick darauf, dass der Roman *F* so viel Aufmerksamkeit der Vater-Kinder-Beziehungen widmet, da er der erste Text Kehlmanns war, nachdem dieser selbst Vater geworden ist,¹³⁰⁷ sowie darauf, dass Kehlmanns Kindheit als Kindheit eines Einzelkindes „in der geisterhaften Abwesenheit der Großfamilie“¹³⁰⁸ stattfand, lässt sich sagen, dass *F* zwar auf eine ganz andere Weise als die Erzählungen in der Sammlung *Unter der Sonne*, aber erneut durch die Abwesenheit bestimmt ist. In der Poetikvorlesung *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt* schreibt Uwe Timm: „Die Toten sind zwar leiblich tot, aber ihre sozialen

¹³⁰⁴ Ebd.

¹³⁰⁵ Daniel Kehlmann: *Es ist gerade erst geschehen*. Die Rede zur Eröffnung des internationalen Brucknerfestes 2018 in Linz. In: Online-Ausgabe der „Zeit“ vom 12.09.2018, <https://www.zeit.de/2018/38/nationalsozialismus-daniel-kehlmann-vater/seite-2> (28.01.2019).

¹³⁰⁶ Daniel Kehlmann: *Lebensläufe*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 193–205, hier S. 202.

¹³⁰⁷ Vgl.: Ebd., S. 195.

¹³⁰⁸ Ebd., S. 197.

Körper haben, solange sie in der Erinnerung bleiben, eine geisterhafte Präsenz.“¹³⁰⁹ Auch Kehlmanns Roman geht in die Richtung des Geisterhaften, indem man aus Arthurs Geschichte erfährt, dass zehn Vorfahren der Familie Friedland vom Jenseits bestimmt nicht zurückgekehrt sind – bis auf einen Mann, der von Marodeuren umgebracht wurde und eines grausamen Todes starb:

Es war eine langwierige Angelegenheit, denn sie wollten Verschiedenes an ihm ausprobieren, seine Frau versteckte sich unterdessen mit den Kindern im Keller. Als die Eindringlinge fort waren, war er noch am Leben, aber die Seinen erkannten ihn kaum mehr; es dauerte zwei Tage, bis er starb. Er kam zurück. Noch heute sieht man nachts jemanden, der wohl sein Geist ist, mit müdem Ausdruck durchs Haus streifen.¹³¹⁰

In der Erzählung von dem Mann, der so zerfleischt war, dass er noch vor dem Tod von seiner eigenen, während der Folterung im Keller versteckten Familie, nicht mehr erkannt werden konnte, verbalisiert Daniel Kehlmann die „Ängste und Ahnungen, die einem selbst angehören und zugleich fremd sind“¹³¹¹ und daher in „ein Gespenst im Keller“¹³¹² – wie er in seinen Ausführungen zur Stimme bemerkt – verwandelt werden. Der Verweis auf den Keller kann außerdem zur Entschlüsselung der Szene mit Eric im Keller seines Luxushauses dienen: Vielleicht ist der zurückgekehrte Familienangehörige sogar derjenige, der auf Eric zukommt, der ihn aber nicht erreichen kann – ein Todesbringer wie Georg im Roman *Wohin rollst du, Äpfelchen ...* von Leo Perutz.¹³¹³ Bezeichnenderweise rollt der Apfel bei Kehlmann unter den Sitz der Straßenbahn in der Erzählung *Schnee*, die Lessing ins Jenseits bringen sollte, und selbst im Roman *F* – der auch mit einem Schneefall endet – an einer Stelle, wo Martin dem Teufel in Gestalt eines Obdachlosen begegnet zu haben glaubt.¹³¹⁴ Während Julian in Kehlmanns Novelle *Der fernste Ort* sich nach verschiedenen fernsten Orten sehnt, die einander ähnlich sind, werden in *F* diverse Räume, in denen es gestorben wird, auf eine seltsame Weise zu einem Raum – der Heterotopie. Eric hat nicht nur Angst, in den Keller hinunter-, sondern auch in die Dachkammer hinaufzugehen, weil dort eine geheimnisvolle Figur – die allerdings an Miss Jessel aus Henry James' Geschichte *The Turn of the Screw* erinnert¹³¹⁵ – an einem Schreibtisch sitzt:

¹³⁰⁹ Uwe Timm: *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt*, zit. nach: Oliver Jahraus: *Mnemosyne und Prosopopoiia. Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt *Uwe Timm*, S. 14–34, hier S. 20.

¹³¹⁰ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 148.

¹³¹¹ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 125.

¹³¹² Ebd.

¹³¹³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170, hier S. 166.

¹³¹⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Schnee*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 111–124, hier S. 120 und Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 78–81, insbesondere S. 80.

¹³¹⁵ Zu den Einflüssen der Novelle *The Turn of the Screw* auf Kehlmanns Roman *Mahlers Zeit* siehe: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 35–39.

Man muss nur ein paar Minuten in dem Raum verbringen, dann weiß man, dass dort einer gestorben ist. Daran ist an sich nichts Ungewöhnliches. In fast jedem Zimmer eines alten Hauses ist schon jemand verreckt. Aber in dieser Dachkammer war es ein besonders schwerer Tod. Er hat sich lange hingezogen, unter großen Schmerzen. Geister sind erschienen, Dämonen sichtbar geworden, vom Todeskampf angelockt. Aber wie hätte ich das Laura erklären sollen? Siebeneinhalb Millionen. Das Haus gefiel ihr sofort. Maurische Fliesen auf der Terrasse, fünf Badezimmer, ein Medienraum. Was hätte ich tun sollen?
Also bin ich eines Nachts hinaufgestiegen. Denn es ist möglich: Man kann dem Schrecken gegenüberstehen, bis er nachgibt und sich zurückzieht. Fast drei Stunden habe ich ausgehalten. Der Tisch, die Schatten, die Lampe, ich. Und noch jemand.¹³¹⁶

Als Eric in einem schläfrigen Zustand von einem weiteren Besuch im Keller träumt und nahe der Entdeckung ist, wem die Stimme des Gespenstes gehört, in dessen Gegenwart er sich im Keller gefunden zu haben spürt, fällt ihm plötzlich die Dachkammer mit dem «Fenster am Schreibtisch» ein:

Ich bin wieder im Keller, weit unten, tiefer noch als vorhin, und etwas kommt die Treppe herauf, jemand spricht. Wörter setzen sich zusammen, dunkel ist es, und auf mir liegt Zentnergewicht. Die Stimme kommt mir bekannt vor, und irgendwo öffnet sich ein Spalt Helligkeit. Das Fenster am Schreibtisch. Mir ist, als wäre viel Zeit vergangen, aber Laura sitzt noch da und redet.¹³¹⁷

Wie Oliver Jahraus in seinen Überlegungen zu Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm bemerkt, signalisiere die Stimme die Anwesenheit, selbst wenn der Körper abwesend bzw. tot sei und so könne sie die Erinnerung tragen, weil deren Aufgabe darin bestehe, Abwesenheit in Anwesenheit zu verwandeln.¹³¹⁸ In Kehlmanns Roman *Tyll* braucht Tyll Ulenspiegel zum Beispiel in dem zugeschütteten Schacht laut zu sagen: „Ich glaube, ich leb noch“,¹³¹⁹ um sich zu vergewissern, dass er tatsächlich immer noch am Leben ist: „Die Wahrheit ist, dass er sich nicht sicher ist. Wenn man flach liegt und alles schwarz ist, wie soll man das wissen. Aber jetzt, da er seine Stimme gehört hat, merkt er, dass es stimmt.“¹³²⁰ Christian L. Hart Nibbrig stellt insofern fest, dass die Stimme, deren Agenten man nicht sehe, halluzinogen sei – zuerst im nächtlichen Kinderzimmer.¹³²¹ Wie der Leser bereits weiß, neigt Eric ohnehin zum Halluzinieren. Was der Geist sagt, bleibt unbekannt, sodass die rhetorische Figur der **Prosopopoiia**, „durch die Toten und Abwesenden im Text in deren fiktiver Rede eine Stimme und ein sprechendes Gesicht verliehen wird“,¹³²² nicht ausgeführt wird. Ganz anders in *Tyll*, wo die gesamte Gemeinschaft der verstorbenen Dorfbewohner, die zwar mit ihren Namen genannt werden, aber das Wort als ein Kollektiv ergreifen, am Ende des ersten Kapitels erzählt:

¹³¹⁶ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 176–177.

¹³¹⁷ Ebd., S. 238.

¹³¹⁸ Vgl.: Oliver Jahraus: *Mnemosyne und Prosopopoiia. Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt *Uwe Timm*, S. 14–34, hier S. 20.

¹³¹⁹ Daniel Kehlmann: *Tyll. Roman*, S. 398.

¹³²⁰ Ebd.

¹³²¹ Vgl.: Hart Nibbrig, Christian L.: *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*, Weilerswist 2001, S. 13.

¹³²² Bettine Menke: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, S. 7.

„Wir aber erinnern uns, auch wenn keiner sich an uns erinnert, denn wir haben uns noch nicht damit abgefunden, nicht zu sein. Der Tod ist immer noch neu für uns, und die Dinge der Lebenden sind uns nicht gleichgültig. Denn es ist alles nicht lang her.“¹³²³ Somit geht es ihnen ganz ähnlich wie dem Julian in *Dem fernsten Ort*, was später Pirmin mit seiner Feststellung: „Wirst sehen, [...] so schlimm ist Totsein nicht. Du gewöhnst dich“¹³²⁴ bestätigt, worauf Tyll übrigens: „Aber ich sterb nicht“¹³²⁵ erwidert, was nicht nur in Bezug auf seinen Überlebenswillen in dieser konkreten Szene, sondern seine Existenz überhaupt zu verstehen ist – auf den Karten des Romans beschließt Tyll nämlich, niemals zu sterben, und wird so zu einer ambivalenten Figur, die womöglich selbst dem Schattenreich entstammt, wie Judge in Cormac McCarthys Roman *Blood Meridian*.¹³²⁶ In der Erzählsammlung *Beste deutsche Erzähler 2002* wurde wiederum eine Geschichte von Daniel Kehlmann unter dem Titel *Der Biograph* publiziert, die sich bis an kleine Veränderungen fast in voller Länge mit dem zweiten Kapitel des ein Jahr später veröffentlichten Romans *Ich und Kaminski* deckt. Sebastian Zöllner heißt dort Bastian Pabke und Kaminskis Gesicht sieht „wie eine Maske aus, die niemand trug“,¹³²⁷ was im zweiten Kapitel des Romans zunächst verschwiegen, doch im weiteren Lauf der Geschichte – bezeichnenderweise an der Stelle, wo Zöllner in den Keller kommt und eine Serie von Kaminskis bisher unbekanntem Selbstporträts beschreibt – wieder aufgenommen wird.¹³²⁸ Auch Erics Tochter Marie im Roman *F*, die gar keine Ahnung hat, dass es im Haus ihrer Eltern einen Keller gibt, fürchtet sich vor dem Betreten der Dachkammer, da sie eines Tages darin hineinschleicht und eine eigene, schockierende Entdeckung macht, über die sie später niemanden berichtet, aber in den Nächten sich Gedanken macht:

Ein Tisch und ein Stuhl standen darin, an den Wänden waren uralte Tapeten mit verblichenen braunen Rechtecken. Das Fenster war schmutzig, offenbar putzte Ligurna hier nie. Marie hatte eigentlich hineingehen wollen, aber dann hatte sie vorsichtig die Tür geschlossen und war nach unten gegangen. Erst in ihrem Zimmer, als sie sich an den Tisch gesetzt, die Schreibtischlampe angeknipst und ihr Rechenheft aufgeschlagen hatte, war ihr vor Schreck eiskalt geworden. Jemand hatte am Tisch gesessen – vorgebeugt, den Kopf zur Tür gedreht, die Ellenbogen aufgestützt, die Hände tief in den Haaren vergraben. Sie hatte das gesehen, aber nicht gleich begriffen; erst in der Erinnerung war es deutlich geworden. Bloß das Gesicht hatte ihr Gedächtnis nicht aufbewahrt. Wie sollte man seinen Eltern so etwas erklären? Nicht einmal Ligurna hätte es geglaubt.¹³²⁹

¹³²³ Daniel Kehlmann: *Tyll. Roman*, S. 29.

¹³²⁴ Ebd., S. 420.

¹³²⁵ Ebd.

¹³²⁶ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Schreiben im Krieg*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 49–58, hier S. 52.

¹³²⁷ Daniel Kehlmann: *Der Biograph*. In: Verena Auffermann (Hrsg.): *Beste deutsche Erzähler 2002*, Stuttgart und München 2002, S. 49–60, hier S. 55–56.

¹³²⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, S. 26.

¹³²⁹ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 336–337.

Wie Bettine Menke in ihrer Untersuchung *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka* erläutert, verleihe der Text mit der Figur der Prosopopoiia den Toten bzw. Abwesenden in der Fiktion ihrer Rede ein Gesicht – eine Maske, durch die sie gesprochen haben sollten.¹³³⁰ Daraus lässt sich schlussfolgern, dass das Gesicht des Geistes in *F* verborgen bleibt, weil er im Roman kein einziges Mal zu Wort kommt. Er kommt einfach zurück, weil er, wie die Geister in Stephen Kings Roman *Shining* – von denen Daniel Kehlmann in seiner Vorlesung *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern* schon wieder aus der konstruktivistischen Perspektive spricht – wahrgenommen zu werden braucht, um überhaupt existieren zu können:

Die Erscheinungen wollen Danny nicht einfach so, sondern sie wollen ihn – und das ist die zentrale Idee von Stephen Kings Roman –, weil sie durch ihn erst existieren. Sie wollen ihn, weil seine Aufnahmefähigkeit es ihnen möglich macht, in die Wirklichkeit zu treten. Die Geister wollen Danny, weil es ohne Danny keine Geister gibt.¹³³¹

Während Marie mit ihrem Freundespaar Georg und Lena über Iwans Verschwinden und die Grenzen des Lebens, des Himmels bzw. des Alls spricht – die sie, wohlgermerkt, als „die festeste Wand der Welt“¹³³² verstehen, sitzen sie direkt auf dem Dach, unter dem sich die geheimnisvolle Kammer befindet – in der, wie eines Abends ihrem Vater auffällt, ein blasses Licht brennt.¹³³³ Um das Abstrakte mit ihrer kindlichen Vorstellungskraft zu fassen, arbeiten sie mit solchen in der Kultur verankerten, populären Bildern des Unbekannten bzw. Fremden wie Amerika – wo man mit einem Flugzeug hinfliegt oder mit einem Schiff hinfährt und Hüte und Stiefel trägt, China – wo die Leute Worte aus Strichen schreiben, die sie wahrscheinlich selbst nicht enträtseln können, und Wald – wo märchenhafte Wölfe wohnen.¹³³⁴ Ob der Geist, der in der Kammer darunter erscheint, ein Angehöriger der früheren Generation der Familie Friedland oder vielleicht Iwan selbst ist – weil dieser sein Atelier doch auch im Dachgeschoss eines verlassenen postindustriellen Gebäudes hatte¹³³⁵ – bleibt ungeklärt. Da das Schreiben, wie es in den früheren Texten Daniel Kehlmanns bekannt wurde, «nicht gebunden an die physischen Wirklichkeiten unseres Daseins, bloß an die existenziellen» ist, stellen der Tod und die davon eröffnete Perspektive der Unendlichkeit das Konzept einer strikten Ortshaftigkeit in Kehlmanns Werk infrage zugunsten der Heterotopie. So wird an all den Stellen des Romans, an denen Arthurs Friedlands Söhne von ihrem Vater und der Vater seinerseits von der Familie erzählen,

¹³³⁰ Vgl.: Bettine Menke: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, S. 7.

¹³³¹ Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier S. 63.

¹³³² Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 326.

¹³³³ Vgl.: Ebd., S. 240–241.

¹³³⁴ Vgl.: Ebd., S. 324–326.

¹³³⁵ Vgl.: Ebd., S. 275.

die **traumatische Erinnerung** – die dazu im Laufe der Zeit, wie Lindemann betont, vom menschlichen Gedächtnis verzerrt wird – zu einem textkonstitutiven Prinzip.¹³³⁶ Die Figuren erinnern sich an ihre Familienmitglieder und erzählen ihre Geschichten, weil sie selbst den Tod vor den Augen haben – dies gilt besonders für Arthur Friedland, der seit dem Besuch bei Lindemann sich in einem todartigen Tiefschlafzustand befindet und im letzten Kapitel, älter geworden, als Maries Großvater auftaucht. Seine Enkelin bringt er auf einen Jahrmarkt mit, der an sich ebenfalls eine Heterotopie ist,¹³³⁷ und als Gott-Schriftsteller schaut er ihr dort zu, wie sie im Labyrinth – einer Allegorie des menschlichen Lebens – manövriert. Auch wenn die Kleine mit den Tränen in den Augen ihre Wege geht, greift er nicht hinein. Wie früher angedeutet, wird in der Szene mit dem Labyrinth auch Bezug auf die Szene mit dem Keller in Erics Haus genommen: Der Jahrmarkt und der Keller werden durch die Präsenz der geheimnisvollen Metallstange zu einem Ort – vielleicht sogar zu einem persönlichen **Erinnerungsort des Autors**, da die Metallstange nicht nur eine poetologische Funktion und textinterne Relevanz aufweise, sondern auch eine biografische Deutung im Sinne des Privatsymbols der jüdischen Familie Kehlmann zulasse.¹³³⁸ In einem Zusammenhang mit den beiden Szenen scheint auch der geplante Roman Arthurs zu stehen, der den Titel *Locked Room Mystery* tragen sollte. Noch zu seinen Lebzeiten stellt Iwan seinem Vater, der es nicht mochte, nach der Arbeit befragt zu werden und eher selten Auskunft darüber gab, die Frage, woran dieser im Moment arbeite und stößt unerwarteterweise auf folgende Reaktion:

«Wird wahrscheinlich wieder ein Krimi. Ein klassisches *Locked Room Mystery*. Für Leute, die Rätsel mögen.»
 «Gibt es denn eine Auflösung?»
 «Aber ja! Es wird sie nur keiner bemerken. Sie ist gut versteckt.»
 «Ist das eigentlich auch in *Familie* so?»
 «Nein. In dieser Geschichte ist die Auflösung wirklich die, dass es keine versteckte Auflösung gibt. Keine Erklärung und keinen Sinn. Genau darum geht es.»
 «Aber genau das stimmt doch nicht! Oder vielmehr stimmt es nur, wenn man es so erzählt, dass es stimmt. Jedes Dasein, vom Ende her gesehen, besteht aus Schrecken. Jedes Leben wird zur Katastrophe, wenn man es auf so eine Art zusammenfasst, wie du es machst.»
 «Weil das die Wahrheit ist.»¹³³⁹

¹³³⁶ Das Verständnis der Erinnerung als eines textkonstitutiven Prinzips übernehme ich von Oliver Jahraus, siehe: Oliver Jahraus: *Mnemosyne und Prosopopoiia. Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt *Uwe Timm*, S. 14–34, hier S. 26.

¹³³⁷ Vgl.: Michel Foucault: *Die Heterotopien*. In: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, übers. von Michael Bischoff, S. 7–22, hier S. 16–17.

¹³³⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Es ist gerade erst geschehen*. Die Rede zur Eröffnung des internationalen Brucknerfestes 2018 in Linz. In: Online-Ausgabe der „Zeit“ vom 12.09.2018, <https://www.zeit.de/2018/38/nationalsozialismus-daniel-kehlmann-vater/seite-2> (28.01.2019) und Joachim Rickes: *Rätselhaftigkeit als poetische Struktur. Die Metallstange in Daniel Kehlmanns Roman „F“*. In: „Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft“, Jg. XLIV/2013, 2. Halbband, S. 141–157. Zum biografischen Hintergrund des Kapitels *Familie* siehe auch: Burkhard Wetekam: *Der Tanz mit dem Schicksal. Daniel Kehlmanns Roman „F“*. In: Jan Standke: *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 305–324, hier S. 311.

¹³³⁹ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 289–290.

Dass erst das Ende des Textes seinen Sinn offenbart, bemerkt in ihrer Untersuchung Magda Motté, indem sie auf poetische Ausdrucksmittel aufmerksam macht, die bei der Darstellung des Todes in literarischen Texten gebraucht werden:

In zahlreichen Erzählungen, Romanen und Theaterstücken wird von Beginn an konsequent an den Tod hin erzählt. Dieser ist durch offene Hinweise oder versteckte Andeutungen stets gegenwärtig und konstituiert sozusagen den Aufbau des Textes, z.B. durch reflektierende Auseinandersetzung mit einer Krankheit, durch die Entwicklung eines Lebenslaufes, der sich vom Ende her erhellt, durch die Darstellung eines Geschehens, das sich durch den Tod klärt. Hinzu kommen Dingsymbole, Zitate, Raumgestaltungen, die als zukunftsweisende Zeichen zu interpretieren sind.¹³⁴⁰

Bei Daniel Kehlmann sind die Offenheitsstellen ein Teil der Erzählkonstruktion.¹³⁴¹ Als Leser liest man vorwärts, um rückwärts zu verstehen. Man geht von der Vergangenheit der Buchfiguren aus und hält Ausschau nach ihrer Zukunft, die sich bald als ihr Ende erweist. Man vergisst so leicht, dass die Zukunft für die Figuren Tod ist – auch jener, der nach dem Zuklappen des Buches passiert, wie es Rosalies Anteil in der Geschichte *Rosalie geht sterben* im Roman *Ruhm* war. Dabei verpasst man die Gegenwart, in der man sich gerade selbst der Kraft der Erzählung hingibt mit dem «suspension of disbelief», das Lindemann als «rätselhaft Mechanismen des Bewusstseins» bezeichnet, um zu zeigen, dass die Erinnerung – nicht nur während der Lektüre – im Grunde genommen konstruiert wird:

Bei der Hypnose, sagte er, handle es sich nicht um ein einzelnes Phänomen, sondern um eine Vielzahl davon: die Bereitschaft, sich einer Autorität zu fügen, eine allgemeine Schwäche, eine generelle Offenheit für Suggestionen. Nur selten wirkten noch rätselhaftere Mechanismen des Bewusstseins hinein, noch nicht erforscht, weil keiner sie erforschen wolle. All das führe dazu, dass man die oberflächliche Kontrolle über den eigenen Willen für kurze Zeit verliere.¹³⁴²

„Die Ereignisse löschen ihre Vorgeschichte nicht aus, sondern prägen sie uns immer stärker ein – das ist seit alters her die Technik des mythischen Erzählens“,¹³⁴³ betont Kehlmann in seiner Vorlesung *Wege nach Macondo* und ergänzt in der Rede *Die Katastrophe des Glücks*: „die menschliche Existenz ist eben nicht linear, und das Spätere formt das Frühe“,¹³⁴⁴ was übrigens selbst an der Erforschungsgeschichte seiner früheren Erzählungen und Romane nach dem internationalen Durchbruch mit *Ich und Kaminski* und dem Erfolg *Der Vermessung der Welt*

¹³⁴⁰ Magda Motté: *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur*. In: Hans Helmut Jansen (Hrsg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, S. 487–502, hier S. 492.

¹³⁴¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Boltzmanns Gehirn*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 9–17, hier S. 12.

¹³⁴² Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 260–261.

¹³⁴³ Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, S. 19–38, hier S. 28.

¹³⁴⁴ Daniel Kehlmann: *Die Katastrophe des Glücks. Dankesrede zur Verleihung des WELT-Literaturpreises*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 169–178, hier S. 172.

zu merken ist.¹³⁴⁵ So gestaltet sich in *F* die Form der Erinnerung, in der vor allem die Erinnerung an den Besuch bei Lindemann und die Familiengeschichte – samt dem Ungeschehenen im Leben jedes der drei Brüder – das Leben der Friedlands bestimmt. Dahinter steht der konstruktivistische Gedanke, dass der Mensch keinen Zugang zur Realität habe und sein ganzes Wissen darüber lediglich gemeinschaftlich konstruiere. „Ein Faktum kann eine Sache bedeuten oder eine ganz andere“¹³⁴⁶, wie es Thomas in Kehlmanns Stück *Heilig Abend* zusammenfasst. Die physische Wirklichkeit – die von den Konstruktivisten als «die erste Wirklichkeit» definiert wird und aus aufeinander einwirkender Materie, Wellen und Energie besteht, erfährt man mittels seines Körpers und seiner Sinne durch das Prisma der biologischen – anders «zweiten» Wirklichkeit, und sein Wissen darüber konstruiert und vermittelt man auf dem Wege der Kommunikation, unter Mitwirkung von seinen Kognitionen und Emotionen, in der «dritten» – gesellschaftlichen Wirklichkeit, sodass es keine Rede von einer unmittelbaren Erkenntnis im Sinne einer Spiegelung sein darf. Seine Erinnerung bildet man auch, indem man vieles verdrängt und vergisst, anderes wiederum in Anlehnung an seine soziale Erfahrung neu erfindet. In Hinblick auf die narrative Konstruktion der Erinnerung macht Rainer Godel aufmerksam auf Christoph Ransmayrs Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1997 unter dem Titel *Die dritte Luft*, die, wie sich zeigt, auf dem Konstruktivismus gründet:

Ransmayr führt drei Schichten dieser erzählten Erinnerung ein, die er metaphorisch ‚Lüfte‘ nennt. Die erste: die Erinnerung an den Anfang, an die eigene Herkunft, das Entlegenste; die zweite: die Erinnerung der Umgebung, der unmittelbaren Wahrnehmung; schließlich die dritte Luft, in der alles ergänzt und hinzugefügt werde, was zum dauerhaften Bild der Welt noch fehle. In dieser ‚Luft der Geschichten und der Verzauberung des Lebens in Lieder‘ [...] wird die eigene Wahrnehmung durch die Narration anderer angereichert. Die Vergangenheit wird im Erzählen des einzelnen und des Einzelfalles aktualisiert, doch unter Rückgriff auf all die anderen, kollektiv gesammelten Erzählungen. Die ‚dritte Luft‘ ist der Ort der symbolischen Repräsentation der Erinnerung.¹³⁴⁷

Die «dritte Luft» als «Ort der symbolischen Repräsentation der Erinnerung» ist bei Daniel Kehlmann begrenzt und lückenhaft: Wo das Ich sich selbst unsicher ist, kann es nur einen Anschein der Gemeinsamkeit geben. Als Arthur in seiner Geschichte erläutert, dass er keine Erinnerung an seinen Vater habe, stellt Martin fest: „Seltsamerweise hatte ich mich bestohlen

¹³⁴⁵ Vgl.: Jan Standke: *Die Vermessung des Ruhms. Zu Werk und Wirkung Daniel Kehlmanns in Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft*. In: Ders. (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 19–73, hier S. 19–21 und 35; Jan Standke: *Kehlmanns Zauberlehrling. „Beerholms Vorstellung“ im Literaturunterricht*, a.a.O., S. 105–141, hier S. 105–106; Márta Horváth: *Der Alte und der Greis. Rationalitätskritik in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*. In: Attila Bombitz (Hrsg.): *Brüchige Welten von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen*, S. 251–260, hier S. 252.

¹³⁴⁶ Daniel Kehlmann: *Heilig Abend*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 145–194, hier S. 158.

¹³⁴⁷ Rainer Godel: *Uchronische Erinnerung und erinnerte Uchronie. Zur Poetik Christoph Ransmayrs*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkte *Literatur und Film, Literatur und Erinnerung*, S. 182–203, hier S. 186–187.

gefühlt. Es waren auch meine Vorfahren.“¹³⁴⁸ Wie Uchronie und Utopie gehen Heterotopie und Heterochronie in Kehlmanns Werk zusammen, abgesichert von der Vielstimmigkeit als einer Form des Nicht-Daseins. Die Entdeckung der Stimme, die sich unter mehreren Figuren aufteilen lässt, erlaubt es dem Autor, die Stimme in ein Zwischenreich des Erzählens einzusperren,¹³⁴⁹ z. B. in einem transzendenten, **heterotopischen Labyrinth**, in das man sowohl von zu Hause, als auch von einem Jahrmarkt oder von einem Buch eintreten kann.

¹³⁴⁸ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 121.

¹³⁴⁹ Vgl.: Tomasz Małyszczek: *Die verschwundene Grenze zwischen Leben und Tod im Spiegel der heutigen Literatur*, S. 132, 135, 142 und 144.

«Als wir uns ansahen, fühlte ich mich wie in zwei Wesen gespalten.»

6. Die Ambiguität

Wenn man eines der neuesten Bücher von Daniel Kehlmann mit dem Titel *Du hättest gehen sollen* in die Hand nimmt und den Klappentext liest, erwartet man, dass die auf dem Umschlag spiegelartig abgebildeten Zeilen mit der Geschichte eines jungen Ehepaares mit Kind zu tun haben werden. Sie, Susanna, eine Mutter und Schauspielerin mit Abschluss in deutscher und klassischer Philologie, er, ein Vater und Drehbuchautor, der eine Fortsetzung seiner erfolgreichen Komödie *Allerbeste Freundin* schreiben soll, und die vierjährige Tochter Esther fahren gemeinsam in den Winterurlaub ins Gebirge und mieten dort ein modernes Haus. Die Handlung des Textes spielt sich in der Vorweihnachtszeit – zwischen dem 2. und dem 7. Dezember – ab, die in der Literatur nicht nur emotionsgeladen, sondern auch sagemumwoben ist. Zur selben Zeit spielt übrigens das dritte Theaterstück Kehlmanns, *Heilig Abend*, das 2017 am Theater in der Josefstadt in Wien uraufgeführt wurde. Während Kehlmann in seinen früheren Texten den Effekt des Vieldeutigen durch diverse Techniken erzielt, setzt er in *Du hättest gehen sollen* programmatisch auf die Ambiguität. Die dargestellte Welt ist absichtlich so konstruiert, damit sie ambig wirkt. Dabei handelt es sich nicht bloß um eine **linguistische Ambiguität**, die auf Mehrdeutigkeit einzelner Wörter beruht – in *Der Vermessung der Welt* ergibt sich das Ambivalente aus dem Spannungsverhältnis zwischen Fiktionalität und Faktionalität, das durch die Verwendung der indirekten Rede zustande kommt, sodass der Leser die Dialoge unter den Romanfiguren selbst rekonstruieren muss und auf diese Weise eine Art Distanz zum Erzählten aufbaut – sondern vielmehr um eine **narrative Ambiguität**, welche die Konsistenz der Erzählstruktur bzw. das Erzählte in Bezug auf die Konstruktion der im Text dargestellten Welt vor Augen des Lesers immer wieder ins Zwielflicht bringt. Von einer ähnlichen Ambiguität profitiert stellenweise auch der neueste, 2017 veröffentlichte Roman Kehlmanns *Tyll*, auf den es hier nicht nur aus Zeit- und Platzgründen zu sprechen nicht gekommen wird, sondern auch aus dem Grund, dass in *Du hättest gehen sollen* die Ambiguität zum Grundprinzip der Erzählung wird, wodurch sich die Art und Weise, wie sie im Text aufgebaut wird, besser verfolgen lässt.

6.1. Die Sehnsucht, kein Selbst zu sein

Während die Novelle *Der fernste Ort* die Züge einer fantastischen Erzählung trägt, ist *Du hättest gehen sollen* eine novellenhafte, fantastische Erzählung schlechthin. „Geh weg, solange“,¹³⁵⁰ heißt es zum ersten Mal – ohne jeglichen Satzzeichen, wie aus dem Kontext herausgerissen oder als hätte die Zeile zufälligerweise an einer falschen Stelle gelandet – am Ende des ersten Kapitels in einer Notiz des Mannes, der zugleich Erzähler und Hauptfigur der Erzählung ist. Am nächsten Tag berichtet er, sich mit seiner Frau auf dem Weg ins Schlafzimmer verwirrt zu haben: „Auf dem Weg ins Schlafzimmer verirrteten wir uns kurz, weil wir das Haus noch nicht kannten, wir gerieten in einen Abstellraum mit Waschmaschine und Trockner.“¹³⁵¹ Am übernächsten Tag verliert er die Orientierung im Haus noch einmal, und zwar, nachdem er ein Glas Wein getrunken habe:

Merkwürdigerweise verirrtete ich mich schon wieder, der Korridor kam mir mit einem Mal länger vor, dabei hatte ich nur ein Glas Wein getrunken. Wie ich herausfand, gibt es noch drei zusätzliche Schlafzimmer; das Haus ist viel zu groß für uns drei. Ich wundere mich, dass es nicht teurer ist.¹³⁵²

Durch die merkwürdigen Ereignisse stellt der Leser die Vermutung auf, dass er bald mit einem ihm aus Horrorgeschichten bekannten «haunted house» – oder mit den Worten Daniel Kehlmanns einer „problematische[n] Familiensituation und [der] Geschichte dieses spuckhaften Unglückshauses“¹³⁵³ – zu tun haben werde. Selbst die Humboldts in *Der Vermessung der Welt* wohnen als Kinder in einem von Geistern besessenen Schloss – der Erzähler bemerkt dazu: „Unheimlicher als die Geister aber waren die Geschichten über sie“¹³⁵⁴ – und der Titelprotagonist der Erzählung *Scherrer kommt an*, der auch Filmemacher ist, wird am Ende seiner Reise ausgerechnet in ein Haus gebracht, zu dem Nursultan ihm offenbart: „Manche sagen dies, andere das. Aber ich bin schließlich der Hausmeister, und ich bin mehr hier als die anderen. Das ist ein altes Haus, und hier sind Dinge passiert. Manchmal merkt man das. Ich könnte Ihnen Sachen erzählen...!“¹³⁵⁵ In *Du hättest gehen sollen* scheint der Autor eine metafiktionale Perspektive entwickelt zu haben, indem er den Leser Einblicke in den Drehbuchentwurf seines Protagonisten gewinnen lässt. In diesem Aspekt kann man wohl noch auf Roland Barthes verweisen, der bemerkt, dass das Epos des modernen Schreibens, das den

¹³⁵⁰ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, Reinbek bei Hamburg 2016, S. 12.

¹³⁵¹ Ebd., S. 13.

¹³⁵² Ebd., S. 20.

¹³⁵³ Daniel Kehlmann: *Geister in der Kälte*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 29–40, hier S. 31.

¹³⁵⁴ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 21.

¹³⁵⁵ Daniel Kehlmann: *Scherrer kommt an. Aus einem neuen Roman*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 3–11, hier S. 10.

Erzähler nicht als jemanden darstelle, der gesehen oder gefühlt habe, sondern als jemanden, der schreiben werde, seinen Anfang bei Marcel Proust nimmt.¹³⁵⁶ „Selbst Proust bemühte sich unübersehbar darum – ungeachtet des scheinbar psychologischen Charakters seiner sogenannten *Analysen* –, den Bezug zwischen dem Schriftsteller und seinen Figuren durch einen radikalen Kunstgriff unerbittlich zu verwischen“,¹³⁵⁷ führt dazu Barthes aus und macht dadurch auf das Verschwinden des Autors aufmerksam. Nun gibt es im Notizbuch des Erzählers bei Kehlmann immer weniger Platz für das geplante Szenario, dafür aber immer mehr für Aufzeichnungen aus dem Alltag – darunter eheliche Streitereien, kleine Unstimmigkeiten und Missverständnisse in der Familie, die sich bald mit der filmischen Fiktion vermischen. Nebenbemerkungen wie: „Gerade ist etwas Seltsames passiert“,¹³⁵⁸ „Muss mich getäuscht haben“¹³⁵⁹, oder: „Alles wieder da. Es war Einbildung. Was denn sonst“,¹³⁶⁰ kommen darin immer öfters vor. Dabei werden sie so salopp formuliert, dass es sehr deutlich wird, dass nicht der Autor Kehlmann derjenige ist, dessen Stimme in der Geschichte spricht, sondern sein bisher leichte Drehbücher verfassende Protagonist. Der namenlose Erzähler, der wohlgerne unter einer Schreibblockade bzw. Schreibkrise leidet, weil es vom Erfolg seines Films abhängt, ob er Kreditzinsen für sein Reihenhaus abbezahlen kann, der Misstrauen seitens seines Filmproduzenten empfindet und auf den sich kleine Irritationen immer intensiver auswirken, beginnt in seinem entspannenden Urlaub unruhig zu träumen: „Gestern war der beste Abend seit sehr langer Zeit. Wäre nicht dieser Traum gewesen.“¹³⁶¹ Darauf ausführlicher zu sprechen kommt er nach einem gelungenen Abend mit seiner Frau im Bett, als er in einem Bewusstseinsstrom seine Erinnerung ins Notizbuch kritzelt:

Ich begreife nicht, wieso ich nach so einem Abend einen solchen Traum hatte.

Ein leeres Zimmer. Eine nackte Glühbirne an der Decke, in der Ecke ein Stuhl mit nur drei Beinen, eines war abgebrochen. Die Tür verschlossen, wovor hatte ich Angst?

Vor der Frau. Ihre schmalen Augen lagen sehr eng beieinander, rechts und links von der Nasenwurzel, durch die eine tiefe Falte ging. Auch ihre Stirn lag in Falten, und ihre Lippen waren ein wenig geöffnet, sodass ich die Zähne sah, gelblich wie bei starken Rauchern. Aber das Schlimme waren ihre Augen.

Sie stand da, während meine Angst ins Unerträgliche wuchs. Ich zitterte, das Atmen fiel mir schwer, meine Augen tränten, meine Beine wurden weich – das geschah natürlich nicht wirklich mit meinem Körper, kann es also sein, dass ich gar keine Angst hatte, dass es nur mein Traum-Ich war, so wie nur meine Traum-Hände zitterten? Aber nein, die Angst war so real, wie Angst nur sein kann, und brannte und flackerte in mir, und als es gar nicht mehr auszuhalten war, trat die Frau einen Schritt zurück, als würde sie mich freigeben, und dann erst war ich wieder in unserem Schlafzimmer und hörte Susannas ruhigen Atem und sah das Mondlicht weich durchs Fenster fallen, und der Babymonitor zeigte unsere tief schlafende Tochter.¹³⁶²

¹³⁵⁶ Vgl.: Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, übers. von Matias Martinez. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 104–110, hier S. 106.

¹³⁵⁷ Ebd.

¹³⁵⁸ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, Reinbek bei Hamburg 2016, S. 15.

¹³⁵⁹ Ebd.

¹³⁶⁰ Ebd., S. 16.

¹³⁶¹ Ebd., S. 19.

¹³⁶² Ebd., S. 23–24.

Wiederum am nächsten Tag wird dem sich von seinem Traum-Ich eindeutig distanzierenden Erzähler – der nichtsdestoweniger dessen Reaktionen mit überraschender Intensivität miterlebt, wodurch sein Bericht ambivalent wird – bewusst, woher er die erschreckende Frau kennt: „Ich habe sie auf dem Foto an der Wand im Waschzimmer gesehen – gleich rechts neben der Miele-Maschine, am ersten Tag ist es mir schon aufgefallen. Aber davon Alpträume zu bekommen, das ist wirklich übertrieben.“¹³⁶³ Die körperliche Deformation der alten Frau – ihre schmalen und eng beieinanderliegenden Augen, die eventuell auf jene Blindheit verweisen, von der Wahrsagerinnen in Märchen, Sagen und Texten der Antike üblicherweise betroffen sind, oder gar auf die Zugehörigkeit zu einer anderen Welt, lassen ihn sich ihr Bild ins Gedächtnis einprägen. Umso bestürzender wirkt es auf den Leser, wenn der Erzähler an einer weiteren Stelle notiert:

Weil mir der Traum keine Ruhe gelassen hat, ist mir wieder das Bild von der Frau mit den eng beieinanderliegenden Augen im Wäschezimmer eingefallen, und ich wollte es noch einmal sehen und bin dorthin gegangen, *und es ist nicht da!*

Ich dacht immer, der Satz, dass der Schreck einem die Haare aufstellt, wäre nur ein Spruch. Aber genauso fühlte es sich an. Das Bild ist nicht da, obwohl meine Erinnerung mir klar sagt, dass es da sein müsste. Und nicht nur ist neben der Waschmaschine kein Bild, da ist auch kein Nagel in der Wand, nicht einmal ein Loch von einem Nagel. Und da hängt auch kein anderes Bild, nirgendwo im Zimmer und nicht im Flur davor, und jetzt, wo ich darüber nachdenke, auch nirgendwo sonst im Haus. Überall weiße Wände, kein Foto, kein Gemälde.¹³⁶⁴

Viel später entdeckt der Erzähler im Haus noch ein anderes Foto:

Es hängt neben der stählernen Oberfläche des Kühlschranks gegenüber dem Fernseher. Ein wenig schief hängt es, und es zeigt einen Mann, der an einem Baum lehnt. Er trägt einen Anzug, wie er schon sehr lange nicht mehr in Mode sein kann, in der Hand hält er einen Hut, und sein bärtiges Gesicht sieht mehr als ernst aus, verzweifelt ist es. Die Farben sind schon ausgebleichen. Ich erinnere mich daran, aufgeschrieben zu haben, dass im ganzen Haus kein Bild hängt. Ich könnte nachblättern, aber ich will jetzt nicht. Ich erinnere mich nicht an diese Wand, ich könnte das Bild auch übersehen haben. Aber hätte ich solch ein Bild übersehen? Und ich weiß, ich habe aufgeschrieben: Nirgendwo im Haus hängt ein Bild. Hätte ich das geschrieben, wenn hier ein Bild gewesen wäre?¹³⁶⁵

Dadurch, dass die Bilder in seinem Bericht unkontrolliert auftauchen und verschwinden, erweist sich der Erzähler als unzuverlässig – und dies auch wenn ihm das Schreiben als eine die Welt um ihn herum festhaltende Tätigkeit erscheint. Umso mehr, als er einige Seiten weiter in sein Tagebuch einträgt: „Das Bild von dem Mann neben dem Baum hing da, als wäre das immer so gewesen.“¹³⁶⁶ Seine Frau Susanna zitiert in einem Gespräch mit ihm Heraklits Worte, die Ovid im letzten Buch der *Metamorphosen* Pythagoras in den Mund gelegt hat: „Es gibt

¹³⁶³ Ebd., S. 25.

¹³⁶⁴ Ebd., S. 37–38.

¹³⁶⁵ Ebd., S. 62–63.

¹³⁶⁶ Ebd., S. 65.

nichts auf der Welt, das bleibt, wie es ist“¹³⁶⁷ und macht damit eine Anmerkung zur Vergänglichkeit, die in dem ersten Brief an die Korinther mit den Worten – „denn die Gestalt dieser Welt vergeht“¹³⁶⁸ formuliert wird. Der Leser kann aber genauso gut am Wahrnehmungsapparat des Erzählers wie am Stand der Dinge im mysteriösen Haus zweifeln. Andererseits würden die Eindeutigkeit der Situation sowie eine Lage des Subjekts, die keinen Raum für die Fantasie lässt – und die ein anderer Erzähler, der in Kehlmanns Geschichte *Das weiche Auf und Ab {der Wellen}* mit Schreibblockade hantierende, in den Worten: „Alles sah *genau* so aus, wie ich es mir vorgestellt hatte. Wie sollte man damit umgehen?“¹³⁶⁹ zusammenfasst – die poetische Erfahrung ganz unmöglich machen. Einer Nacht träumt der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* erneut von der rätselhaften, alten Frau, die sich im Zimmer mit der nackten Glühbirne an der Decke und dem dreibeinigen Stuhl befindet, nun diesmal verwandelt sie sich in Susanna, als wäre diese selbst gealtert, und nimmt dann wieder ihre eigene Gestalt an. Bemerkenswerterweise wird der Traum diesmal vom Gefühl der Kälte begleitet:

Mir zittern die Hände.

Wieder das leere Zimmer, die Glühbirne an der Decke, kein Fenster. Doch, ein kleines Fenster mit Gittern. Falsch, kein Fenster. Aber in der Ecke der Stuhl mit dem abgebrochenen Bein. Und die Frau mit den schmalen Augen. Nein, sie war es nicht, oder richtiger: Sie war es nur kurz, dann war es Susanna. Ich lief zur Tür hinaus, den Korridor entlang und fand den Schalter nicht und dachte dabei ganz klar, dass man in einem Traum ja schließlich auch kein Licht braucht. Nur hinaus wollte ich. Nur weg. So sehr wollte ich weg, dass ich vor mich hin sprach: Geh weg, geh weg, geh weg. Und die Frau mit den schmalen Augen, denn sie war es jetzt wieder, war neben mir, und ich dachte: Sieh sie nicht an.

Dann riss ich die Haustür auf und war draußen in der Kälte. Ich spürte das Gras unter meinen nackten Füßen, und so stark schmerzte der Wind auf meinem Gesicht, dass ich davon aufwachte.

Susanna schlief neben mir, der Bildschirm des Babymonitors zeigte unsere Tochter. Sie saß aufrecht da und sah in die Kamera, ihre Augen glitzerten weiß.

Zugleich spürte ich aber immer noch das Gras an meinen Füßen und den Wind auf dem Gesicht, denn während ich im Bett lag, war ich zugleich draußen und tastete frierend nach der Türklinke, und das war kein Rest des Traumes, das geschah wirklich. Ich fand die Klinke, aber die Tür war ins Schloss gefallen, ich war ausgesperrt.

Ich konnte kaum atmen. Ich spürte, dass ich erfrieren konnte.¹³⁷⁰

¹³⁶⁷ Ebd., S. 21.

¹³⁶⁸ *Der erste Brief an die Korinther 7:31*. In: Alfons Deissler, Anton Vögtle, Johannes M. Nützel (Hrsg.): *Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel*, Freiburg im Breisgau, Basel und Wien 1985, S. 1660.

¹³⁶⁹ Daniel Kehlmann: *Das weiche Auf und Ab {der Wellen}*. In: Groothuis, Rainer (Hrsg.): *Von Meeren und Menschen*, S. 88–93, hier S. 88. In der zum 125. Jubiläum der Kreuzfahrt der Augusta Victoria als der ersten Vergnügungsreise verfassten Geschichte sind die Erinnerungen des Schriftstellers an seine 2006 mit dem damaligen deutschen Außenminister Frank-Walter Steinmeier unternommene Südamerika-Reise, samt einer Reportage-Reise in der Karibik am Bord einer historischen Luxusjacht auf Einladung eines Magazins erkennbar, siehe: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Wolfgang Paterno: *Am liebsten würde ich das Buch in die Ecke schmeißen*. In: Online-Ausgabe des „Profils“ vom 01.06.2006, <http://www.profil.at/home/interview-am-buch-ecke-142098> (05.09.2016). Andreas Freinschlag bemerkt dazu, dass die Reise auch in Thomas Glavinics Roman *Das bin doch ich* Eingang gefunden habe, siehe: Andreas Freinschlag: *Wo ist Daniel Kehlmann? Kunstsoziologische Beobachtungen*. In: „germanistik.ch“, Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft, www.germanistik.ch/publikation.php?id=Wo_ist_Daniel_Kehlmann, S. 2 (07.08.2018).

¹³⁷⁰ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 43–44.

Im Traum «will» der Erzähler «so sehr weg» – wie übrigens Arthur Friedland in *F* es einst wollte – dass er selbst wie ein Mantra wiederholt: «Geh weg, geh weg, geh weg». An der Stelle, wo der Erzähler sich unschlüssig ist, ob er im Traum ein Fenster oder kein Fenster sieht – das Fenster erscheint, wie Kehlmann am Beispiel von *Simplicissimus Teutsch* erläutert, als eine Grenze zwischen zwei Welten: der, die dem Protagonisten als «wahr» erscheint, und der, in der fantastische Wesen vorkommen¹³⁷¹ – darf der Leser ihm jedoch weiterhin nicht vertrauen, dass alles, was er zu sehen und mitzerleben vorgibt, «wirklich geschieht». Die Rhetorik des Traums setzt nämlich voraus, dass der Leser allzu gut jene Zustände kennt, in denen man selber nicht weiß, ob man noch träume oder nicht mehr, in denen Tages- und Nachtwirklichkeit also – wie in Texten Kafkas, der fantastischen Literatur oder des magischen Realismus – einander begegnen. Kehlmann hält Kafka übrigens für einen „extreme[n] Fall irrealer, fast schon halluzinogener Ambivalenz“,¹³⁷² gleichzeitig betont er dabei: „Aber es ist immer und in allen Fällen wahr, daß gute Literatur aus der Vieldeutigkeit existiert“.¹³⁷³ Bemerkenswert folgen die Szenen der Erzählung *Du hättest gehen sollen* chronologisch aufeinander, aber kausal immer weiter auseinander.

Angesichts dessen, dass Julian in Kehlmanns Novelle *Der fernste Ort*, wenn man realistisch liest, fast gestorben sein sollte, und wenn man nicht realistisch liest, doch gestorben ist, muss man als Leser an die fantastische Erzählung *Du hättest gehen sollen* besonders vorsichtig herangehen. Ihr Erzähler befindet sich in einem Zwischenreich, das innerhalb des Irdischen angesiedelt ist und besetzt daher eine Doppelposition, die durch eine doppelsinnige Darstellungsweise widergegeben wird: Er ist draußen und gleichzeitig innen. Die Darstellungsweise ist dem Leser aus dem Roman *F* bekannt, wo Martin, von einem Auto beinahe überfahren, für einen Augenblick glaubt, tot und doch immer noch am Leben zu sein, und Eric und Iwan immer wieder das Gefühl bekommen, nicht nur von anderen, sondern auch unter sich verwechselt zu werden und seitdem ein falsches Leben zu führen.¹³⁷⁴ Zum von Eric erzählten Fragment bemerkt übrigens Monika Wolting: „Mit der Einsetzung des Ich-Erzählers erreicht der Autor zwei Darstellungsweisen: die äußere Welt und die innere Welt des Erzählers so zu schildern, dass sie in ständiger Diskrepanz auftreten und den Leser zum Nachdenken

¹³⁷¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, Reinbek bei Hamburg 2015, S. 99–132, hier S. 107–108.

¹³⁷² Für Kehlmanns Aussage siehe: Jan Standke: «Eine ständige Präsenz von Echos.» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über das Lesen und Schreiben von Literatur*. In: Ders. (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, S. 9–17, hier S. 12.

¹³⁷³ Ebd.

¹³⁷⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2013, S. 9 und 11.

bringen.“¹³⁷⁵ Die ständige Diskrepanz in *Du hättest gehen sollen* lässt offen, welche seiner zwei Welten – die äußere oder die innere – der Erzähler davon eigentlich verlassen sollte, wenn er sich selbst – falls überhaupt – auffordert, wegzugehen. Sein Traum nimmt zwar eine unerwartete Wendung: „Ich musste schnell etwas tun, um ins warme Haus zu gelangen, und es gab eine einfache Lösung: Ich stand aus dem Bett auf“,¹³⁷⁶ aber das bedeutet noch nicht sein Ende:

Ich vermied es, noch einmal auf den Bildschirm zu blicken, und lief hinaus, den Korridor entlang, vorbei an der Tür zum Kinderzimmer. Ich suchte nach dem Lichtschalter, jetzt brauchte ich ihn, denn ich war ja wach und konnte mir weh tun, weil die Treppe ein zu niedriges Geländer hat, aber ich fand ihn nicht, also konnte ich mich nur langsam vorantasten, was dazu führte, dass ich mich draußen vor Kälte krümmte. Ich klatschte in die Hände und sprang auf und ab, aber der Wind biss mir in die Haut, mir wurde schwarz vor Augen, doch als ich endlich die Tür erreicht hatte, wurde mir klar, dass ich nicht aufmachen durfte. Es durfte einfach nicht passieren, dass ich mir selbst ins Gesicht sah, von drinnen und draußen, auf beiden Seiten der Tür, es durfte nicht sein. Ich wich zurück, und offenbar hatte ich das Richtige getan, denn ich spürte, wie alles sich zurechtrückte; ich lag wieder im Bett, Susanna murmelte im Schlaf, der Monitor zeigte meine fest schlafende Tochter.¹³⁷⁷

Die traumhafte Passage wird in voller Länge nach dem Prinzip des Traums im Traum konstruiert, was bedeutende Folgen für die dargestellte Welt hat: Der Traum gewinnt an Souveränität so sehr, dass er wörtlich zu einer erzählten Parallelwelt wird, in der – auch wenn sie selbst traumartig ist – die Vision aus dem Traum vom Erzähler nacherlebt wird. Sich selbst ins Gesicht zu sehen – eine **Spiegelung** und ein **Doppelgänger seines Selbst** zu sein, denn Kehlmann lässt die beiden Motive in ein schmelzen – würde dann heißen: sich zu vergewissern, dass man tot ist. An der zitierten Stelle wird jenes Gefühl thematisiert, von dem Freud in seiner Schrift *Das Unheimliche* spricht: das „Gefühl von Hilflosigkeit und Unheimlichkeit [...], wenn man sich im Hochwald, etwa vom Nebel überrascht, verirrt hat [...]. Oder wenn man im unbekanntem, dunklen Zimmer wandert, um die Tür oder den Lichtschalter aufzusuchen und dabei zum xtenmal mit demselben Möbelstück zusammenstößt [...].“¹³⁷⁸ Ähnlich wie in *Geistern in Princeton* hat man hier mit einer Vorstellung von der Diesseitigkeit zu tun, in der das Selbst gespalten wird und nach dem Tod – wenigstens in der ersten Etappe danach, wie Julians Beispiel illustriert – keine Einheit mit sich selbst erreicht, nach der es sich sein ganzes Leben lang gesehnt hat. Womöglich handelt es sich bloß um eine Persönlichkeitsspaltung, die von Zwangsvorstellungen, Verfolgungsangst und Neurose begleitet wird.

¹³⁷⁵ Monika Wolting: *Das Versprechen ‚des guten Lebens‘ und die Angst vom Versagen – Folgen der Modernisierungsprozesse im Roman von Daniel Kehlmann „F“*. In: Dies. (Hrsg.): *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Göttingen 2017, S. 49–64, hier S. 63.

¹³⁷⁶ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 43.

¹³⁷⁷ Ebd., S. 44–45.

¹³⁷⁸ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274, hier S. 260.

Um einen Aspekt der Identitätsproblematik im Spukhaus zu akzentuieren, kann man wohl signalisieren, dass die Zersplitterung der Figur bei Kehlmann auch vom Werk Heinrich von Kleists inspiriert sein mag. Ein Verweis darauf wird in *Du hättest gehen sollen* direkt angebracht, als Susanna ihrem Mann erklärt, „sie habe nichts gegen [s]eine Komödien einzuwenden, solange [er] bitte nicht so tun wolle, als handle es sich um *Minna von Barnhelm* oder den *Zerbrochenen Krug*“.¹³⁷⁹ Interessante Aufschlüsse über Kleist gibt Daniel Kehlmann selbst in seinem Text *Kleist und die Sehnsucht, kein Selbst zu sein*, in dem er sich unter anderem mit der doppelten Identitätsvortäuschung in dessen Stück *Amphitryon* beschäftigt – der Jupiters in Gestalt Amphitryons und der Merkurs in Gestalt Sosias‘ – und zum Schluss kommt, dass Merkur Sosias aus eigener Persönlichkeit wie aus einem Haus vertreibe: „Dieses Haus ist nicht nur ein Gebäude, sondern er selbst, es ist all das, was Sosias einmal war.“¹³⁸⁰ Das Haus als Metapher des Inneren des Menschen, in dem die – mit den Worten des Erzählers – „verrücktesten Sachen“¹³⁸¹ passieren, benutzt Kehlmann in *Du hättest gehen sollen*, um in erster Linie der menschlichen Natur und nicht den übernatürlichen Erscheinungen nachzugehen:

In der traditionellen Deutung, von der Antike bis zu Molière, handelt es sich hier um einen Gott, der Amphitryons Äußeres anlegt wie eine Verkleidung. Für Kleist muß der Reiz jedoch gerade darin gelegen haben, daß die scharfe Trennung zwischen den beiden bei genauem Hinsehen verschwimmt. Zunächst einmal, das wird ja mehrmals ausgesprochen, wohnt der schöpfende Gott allen Geschaffenen inne, also ist er auf panentheistische Weise jeder Mensch und somit auch Amphitryon. Aber das ist nicht das letzte Wort. Kleists Jupiter – in solchem Changieren das wahre Pendant zu Goethes Mephisto, der ja *der* Teufel und dann wieder *ein* Teufel, lustiger Bajazzo und plötzlich Satan ist – erscheint von Szene zu Szene als ein anderer; Kleists Haltung zu ihm ist absichtsvoll ambivalent, und die Frage führt zu Andeutungen, die immer wieder eines umkreisen: Hier sind zwei, die doch einer sind, zwei Fassungen von einem oder richtiger: einer, der er selbst ist, und einer, der er auch ist, aber in ungleich höherer, vollendeter Weise.¹³⁸²

In dem geheimnisvollen Haus trennt sich die Wirklichkeit schichtweise in zwei weitere Wirklichkeiten, die voneinander nicht mehr klar abzugrenzen sind: «die scharfe Trennung» zwischen den beiden Wirklichkeiten «verschwimmt», der Erzähler scheint allmählich zu zwei Erzählerfiguren zu werden, die «zwei Fassungen von einem sind oder richtiger: einer, der er selbst ist, und einer, der er auch ist, aber in ungleich höherer, vollendeter Weise». Die doppelte Optik kommt außerdem in Kehlmanns Erzählung *Die kälteste Stelle im All* zum Ausdruck, welche die Teilnahme des Autors am Projekt *Wissenschaft als Religion* im Deutsch-Amerikanischen Institut Heidelberg krönt. Da offenbart nämlich der auktoriale Erzähler, dass den namenlosen Schriftsteller als Hauptprotagonisten – der vermutlich als Daniel Kehlmanns

¹³⁷⁹ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 11.

¹³⁸⁰ Daniel Kehlmann: *Kleist und die Sehnsucht, kein Selbst zu sein*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 69–80, hier S. 76.

¹³⁸¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 67 und 83.

¹³⁸² Daniel Kehlmann: *Kleist und die Sehnsucht, kein Selbst zu sein*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 69–80, hier S. 77–78.

Alter Ego zu verstehen ist – Quantenphysik und Kosmologie als Forschungszweige am meisten interessieren, „[d]enn wo sonst, hatte er gedacht, sollte man an die Grenzen der Wirklichkeit finden, wenn nicht im Allergrößten und im Kleinsten?“¹³⁸³ Ferner wird in *Du hättest gehen sollen* Bezug auf Stephen Kings Roman *Shining* genommen, in dem nicht nur das Ringen des Guten mit dem Bösen, des Lebens mit dem Tod, innerhalb einer Figur und in der Welt außerhalb des Ich thematisiert wird, sondern auch – wie Daniel Kehlmann in seinem Essay zu Kings Text bemerkt – dessen Protagonisten die Geister aus Angst vor der Vergangenheit der Orte selber erfinden:

In kaum einem Buch ist das Phänomen des Spuks besser zu Ende gedacht als in *Shining*, wo die Figuren den Gespenstern nicht einfach begegnen, sondern diese vielmehr selbst, nach Maßgabe der eigenen Rezeptivität für die in alten Gebäuden nachklingende Vergangenheit, ins Leben rufen.¹³⁸⁴

Die Geschichte eines entlassenen Englischlehrers, Alkoholikers und angehenden Schriftstellers namens Jack Torrance – in Stanley Kubricks Verfilmung, von Jack Nicholson verkörpert – setzt im Hotel «Overlook» ein, wo er die Stelle eines Hausmeisters annimmt. Das Hotel ist ähnlich wie das Ferienhaus bei Kehlmann im Gebirge situiert und im Winter von der Welt abgeschnitten. Jack hofft, sich dort aufs Schreiben besser konzentrieren zu können, doch die Isolation tut ihm nicht gut und bald fängt er an, unruhig zu träumen. Genauso wie in der Erzählung Kehlmanns kommt es bei King immer wieder zu kleineren und größeren Streitereien zwischen Jack und seiner Frau Wendy, die in der Vergangenheit wegen der Trinksucht ihres Mannes und eines von diesem verursachten Unfalls des Sohnes sogar eine Scheidung in Betracht gezogen hat. Der fünfjährige Sohn des Paares, Danny, der wegen des Alkoholismus und der Wutausbrüche des Vaters traumatisiert und gleichzeitig mit der Gabe des «Shining» – d. h. des Hellsehens, der Telepathie bzw. Wahrnehmung des Übersinnlichen – ausgestattet ist, zu dem auch gehört, dass er manche Ereignisse vorhersehen und andere in Visionen nacherleben kann, begegnet den Gespenstern ehemaliger Hotelgäste:

Danny erschafft durch seine Empfänglichkeit für die Vergangenheit des Ortes, an dem er sich befindet, die Geister, die ihn besitzen wollen. Sie wollen ihn, weil seine Begabung die Wurzel ihrer Existenz ist. Die Existenzbedingung der Gespenster ist die Vergangenheit des Overlook-Hotels: Aus den Jahre zurückliegenden Leiden und Schmerzen, aus all den Untaten und Verbrechen, die das Gebäude gesehen hat, entstehen die Toten neu, um jenen Lebenden gegenüberzutreten, die noch den Instinkt haben, die vergangenen Schrecken zu ahnen.

Gespenster entstehen aus unserer Angst vor der Vergangenheit der Räume, in denen wir leben – nicht so sehr der Angst vor einer konkreten Vergangenheit, sondern der Angst vor dem Umstand, dass sie überhaupt Vergangenheit haben. In unseren Gebäuden sind Dinge passiert, von denen wir nichts wissen. In unseren Zimmern haben

¹³⁸³ Daniel Kehlmann: *Die kälteste Stelle im All*. In: Köllhofer, Jakob J. (Hrsg.): *Wissenschaft – die neue Religion? Literarische Erkundungen*, Heidelberg 2016, S. 29–46, hier S. 30–31. Ein Interview zum Projekt *Wissenschaft als Religion* ist auf dem YouTube-Kanal des Deutsch-Amerikanischen Instituts Heidelberg zu finden, <https://www.youtube.com/watch?v=QXLP1ee2hJI> (05.09.2017).

¹³⁸⁴ Daniel Kehlmann: *Kein ehrlicher Rock'n'Roll. Stephen King: Puls*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 35–42, hier S. 35.

Menschen gelebt und gelitten; wo jetzt unsere Kinder spielen, sind Menschen gestorben, und wo wir sterben, werden Kinder spielen und von uns nichts wissen.¹³⁸⁵

Einem aufmerksamen Leser wird gleich auffallen, dass auch Esther, die kleine Tochter des Erzählers in *Du hättest gehen sollen* wahrscheinlich dazu fähig ist, die Geister zu sehen, als sie mit «weiß glitzernden Augen» in der Nacht aufwache, offensichtlich mit einem schlechten Vorgefühl. Das Schicksal nach dem Tod und Hamlets Frage, ob Wanderer aus dessen Bezirk wiederkehren würden, seien Kehlmanns Meinung nach jedoch nicht so sehr Kings Gegenstand wie der Alkoholismus, der in fast jedem seiner Romane vorkomme.¹³⁸⁶ „Stephen Kings Bücher scheinen eine Welt hinter dieser Welt zu beschwören, aber letztlich ist auch sein Totenreich nur eine Erweiterung des einen und einzigen allumfassenden Diesseits“,¹³⁸⁷ stellt Kehlmann poetologisch fest, was genauso gut die Heterotopie und Diesseitigkeit in *Dem fernsten Ort* und in *Geistern in Princeton* als Formen des Nicht-Daseins charakterisieren könnte. Selbst in *F* wird in Hinblick auf die geheimnisvolle Dachkammer in Erics Haus die Vergangenheit der Räume thematisiert: „Und ich habe zur Decke hinaufgesehen und daran gedacht, dass es das Zimmer da oben geben wird, solange wir leben. Auch wenn wir nicht mehr hier wohnen, auch wenn hier längst andere sind, ist es noch da.“¹³⁸⁸ Ähnlich wie in Kehlmanns Roman, der seinen Schwerpunkt nicht auf die Horroreffekte, sondern auf die Geschichte des an krankhaften Einbildungen leidenden und in den Wahnsinn verfallenden Eric als Vater der Familie legt, verläuft die Handlung des Films von Kubrick, der vielmehr eine freie Bearbeitung des ursprünglichen Textes als eine getreue Romanverfilmung ist. Kubricks *Shining* wird bezeichnenderweise, ohne dass sein Titel genannt wird, in *Du hättest gehen sollen* angesprochen, als das Ehepaar sich über die seltsame Atmosphäre des Hauses unterhält:

Jetzt, wo du es erwähnst, sagte Susanna. Ich habe ein paarmal an diesen Film denken müssen. Diesen guten Film nach dem nicht so guten Buch.

Welchen Film?

Der mit den vielen Steadicam-Aufnahmen.

Ach ja, sagte ich, Steadicam. Es ärgerte mich, dass ich nicht wusste, was eine Steadicam war. Ich war Autor, kein Kameramann, und ich hatte mit Technik nichts zu tun. Aber peinlich war es trotzdem. Welcher Film denn?

Egal, sagte sie. Nicht wichtig.

Na, aber sag doch, welcher!

Ist wirklich nicht wichtig.

Warum fängst du davon an, wenn es wirklich nicht wichtig ist?

Ach, darf man jetzt nur wichtige Dinge sagen? Wie im Kloster?¹³⁸⁹

¹³⁸⁵ Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister*. Frankfurter Vorlesungen, S. 42–72, hier S. 64–65.

¹³⁸⁶ Vgl.: Ebd., S. 64.

¹³⁸⁷ Ebd.

¹³⁸⁸ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 177.

¹³⁸⁹ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen*. Erzählung, S. 47.

Der Verweis auf das Kloster ist ein Beispiel für die «Kunst der Ablenkung», deren Grundlagen schon Jan van Rode in Kehlmanns Erstlingsroman *Beerholms Vorstellung* formuliert: Er lenkt von dem Wesentlichen ab und nämlich davon, dass Susanna an der Stelle ausgerechnet Kubricks *Shining* meint, in dem, genauso wie in Kehlmanns Erzählung, die Vergangenheit des Hauses weitgehend ausgeblendet wird. In *Du hättest gehen sollen* wird lediglich enthüllt, dass anstelle des modernen Hauses – zu dem übrigens eine Straße führt, die immer da gewesen sei – vorher ein altes Ferienhaus gestanden habe, vor dem ein anderes Haus und irgendwann ein Turm: „Der Teufel hat ihn gebaut, und ein Zauberer hat ihn zerstört, mit Gottes Hilfe. Oder umgekehrt, ein Zauberer hat ihn gebaut, und Gott hat ihn zerstört.“¹³⁹⁰ Die Sage von Gott und Teufel, von der man nicht mehr weiß, wer wen da eigentlich besiegt hatte, und dem Zauberer, von dem unbekannt bleibt, ob er ein guter oder ein böser war, impliziert den ewigen Kampf, der sich von der äußeren Welt auf das Innere des Erzählers übertragen lässt.

Die bisherigen Überlegungen lassen sich von Frauke Berndts und Stephan Kammers These tragen, die sie in ihrer Arbeit *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit* vertreten: „Ambiguität zeugt, mit einer Wendung von Bernhard Waldenfels, von der »prästabilierten Disharmonie« im Ordnungsgefüge der Welt und macht die »Riss[e]« sichtbar, »die durch unser Erfahren, Reden und Handeln hindurchgehen.«“¹³⁹¹ Jene «Disharmonie im Ordnungsgefüge der Welt» ist bei Daniel Kehlmann ein wiederkehrendes Thema, mit dem sich unter anderen Uwe Wittstock in seiner Rede *Die Realität und ihre Risse* anlässlich der Kleist-Preis-Verleihung an den Autor befasst, in der er an Kehlmanns Worte erinnert, das gegliederte Weltbild Humboldts sei eine Täuschung gewesen, dem von Gauß der vernichtende Stoß zugefügt worden sei – weitere seien von Darwin, Freud, Einstein, Gödel und den Theoretikern der Quantenphysik gefolgt, unter deren mitleidlosem Blick habe sogar die Kausalität zu einer frommen Illusion werden sollen.¹³⁹² An den Beispielen von *Ich und Kaminski* und *Mahlers Zeit* kann man beobachten, dass „zwei Spiegel [...], die einander gegenüberstehen und so Reflexionsschächte bis ins Bodenlose werfen“¹³⁹³ oder die „Parallelen, [die] sich durchaus im Diesseits des physikalischen Raumes schneiden“, ¹³⁹⁴ in *Du hättest gehen*

¹³⁹⁰ Ebd., S. 73.

¹³⁹¹ Bernhard Waldenfels: *Ordnung im Zwielflicht*, zit. nach: Frauke Berndt, Stephan Kammer: *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit*. In: Dies. (Hrsg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, Würzburg 2009, S. 7–30, hier S. 23.

¹³⁹² Vgl.: Charles Darwin: *Die Fahrt der Beagle. Mit einer Einleitung von Daniel Kehlmann*, zit. nach: Uwe Wittstock: *Die Realität und ihre Risse. Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, S. 156–171, hier S. 160.

¹³⁹³ Uwe Wittstock: *Die Realität und ihre Risse. Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, S. 156–171, hier S. 164.

¹³⁹⁴ Ebd.

sollen zu einer Wirklichkeitsspaltung bzw. inneren Zerrissenheit der Figur führen, die in Kehlmanns Werk von Anfang an vorhanden ist. Schon Arthur Beerholm erklärt, dass seine Begeisterung für die Kunst der Ablenkung einen metaphysisch-mathematischen Ursprung hat: „Ich wollte mir wohl über etwas klar werden, über eine Möglichkeit, die in der Ferne Gestalt annahm, über eine irritierende mathematische Konstellation, über zwei Parallelen, die sich in einer nebligen Unendlichkeit berühren wollten.“¹³⁹⁵ Der Leser wird somit laut Wittstock der Idee ausgesetzt, „dass unser Verstand nicht sonderlich gut passt zu dem, was wir verstehen müssen, und dass die Risse in der Realität uns nur zu leicht verschlingen können“.¹³⁹⁶ Kein Wunder, dass der historische Gauß sich lieber den Tod als ein solches Leben gewünscht habe¹³⁹⁷ – Gauß, Kleists Zeitgenosse, der sogar im selben Jahr geboren wurde.

Die kleistsche Angst, kein Selbst zu sein, bekommt außer dem Erzähler auch Esther, die vor dem Schlafengehen in ihrem Kinderzimmer plötzlich nicht mehr alleine bleiben will:

Wenn man allein im Zimmer ist ... Sie überlegte. Alles ist dann anders.
Auf welche Art?
Wenn man redet, hört man das allein.
Und?
Das ist komisch!
Etwas daran schien mir sinnvoll, aber ich hatte nicht die Zeit, dem nachzuforschen, also deckte ich sie sachte zu und dimmte das Licht mit Hilfe des gläsernen Tippschalters zu einem schwachen Glimmen.
Wenn du ein anderes Kind hättest, sagte Esther.
Ja?
Du würdest das andere Kind genauso lieb haben.
Aber ich habe kein anderes Kind.
Das würdest du zu dem anderen Kind sagen.
[...]
Was ist los?
Schlecht träumen, sagte sie.
Du wirst nicht schlecht träumen.
Doch, doch.¹³⁹⁸

Zuerst macht die Tochter des Erzählers ihn auf die Einsamkeit aufmerksam, dann greift sie das Doppelgänger-Motiv auf. Vor den beiden scheint sie genauso viel Angst zu haben wie vor schlechten, unruhigen Träumen, von denen ihr Vater – dessen Schicksal sie für einen kurzen Moment zu teilen verspürt – geplagt wird. Am Ende der Traum-Passage findet sich der Erzähler im Bett neben seiner Frau wieder und sieht, dass seine Tochter doch fest schläft. Dabei bemerkt er: „Wenn man wach ist, weiß man, dass man wach ist. «Träume ich?» ist keine Frage, die man

¹³⁹⁵ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 37. Zu Geometrie, Wahnsinn und Offenbarung siehe auch: Ebd., S. 55–58.

¹³⁹⁶ Uwe Wittstock: *Die Realität und ihre Risse. Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, S. 156–171, hier S. 165.

¹³⁹⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?* In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 9–27, hier S. 25.

¹³⁹⁸ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 40–41.

im Ernst stellt. Ich weiß, ich habe nicht geträumt. Aber ich muss es geträumt haben.“¹³⁹⁹ Die Erwähnung «eines anderen Kindes» als eines potenziellen Doppelgängers von Esther sowie der Eindruck des Erzählers, die Situation nicht geträumt zu haben, welchen er sofort rationalisiert, eröffnen die Möglichkeit für eine alternative Erzählung, welche der gesamten Geschichte unerwartete Mehrdeutigkeit und labyrinthartige Tiefe verleiht.

6.2. Mehrdeutigkeit durch Intertextualität

Parallele Welten, in denen die Helden nicht nur andere Rollen spielen, sondern auch entdecken, dass das Ich ein anderer sei, sowie Doppelgänger-Motive als Lieblingsmotive der Romantik¹⁴⁰⁰ stellt Kehlmann in *Du hättest gehen sollen* in eine neue Konstellation nicht zuletzt dadurch, dass er seinen Text im Kontext von Stanley Kubricks Film *Shining* situiert. Karlheinz Stierle erläutert in seinen Überlegungen zur Intertextualität:

Indem das Werk sich selbst in eine intertextuelle Relation einrückt oder aber versuchsweise zum Moment einer intertextuellen Relation gemacht wird, scheint es sein Zentrum zu verlieren und in eine bewegliche Identität einzutreten, die erst aus der intertextuellen Relation selbst hervorgeht. Die Kategorie der Intertextualität ist eine Kategorie der Dezentrierung und Offenheit.¹⁴⁰¹

Es erübrigt sich, zu erklären, dass «Dezentrierung und Offenheit» nicht nur die Intertextualität, sondern auch die fantastische Literatur definieren, in der sie zur Entstehung von Ambiguität – im Sinne von Doppel- bzw. Mehrdeutigkeit, oder Ambivalenz – im Sinne von Zwiespältigkeit, Zerrissenheit oder einem Spannungszustand, beitragen. Da Kehlmanns Texte von dem in der lateinamerikanischen Literatur oft auftretenden Labyrinth-Motiv beeinflusst sind, sei es hier erlaubt, auf Umberto Ecos Typologie der **Labyrinth** zu verweisen, in der eine Art des Labyrinths durch «**Dezentrierung und Offenheit**» zu kennzeichnen ist. Es handelt sich weder um das «klassisch-griechische Labyrinth des Theseus» mit einem Zentrum, in dem Minotaurus sitzt, und einem Ausgang, zu dem man den Weg mit dem Faden der Ariadne in der Hand findet, noch um das «barock-manieristische Labyrinth», also einen «Irrgarten», mit «toten Seitengängen» und einem Ausgang, der gar nicht so leicht zu finden ist, sondern um das

¹³⁹⁹ Ebd., S. 45.

¹⁴⁰⁰ Vgl.: Uwe Wittstock: *Die Realität und ihre Risse. Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, S. 156–171, hier S. 168.

¹⁴⁰¹ Karlheinz Stierle: *Werk und Intertextualität*. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuauflage*, Stuttgart 2004, S. 349–359, hier S. 353.

«Labyrinth als Netzwerk», oder mit Deleuzes und Guattaris Worten: ein «Rhizom».¹⁴⁰² Das Rhizom als Labyrinth ohne Mitte passt zu dem von der Gnosis abgeleiteten Bild der Welt¹⁴⁰³ und illustriert gleichzeitig die intertextuellen Bezüge des Textes. Die Lektüre von *Ruhm* lässt Attila Bombitz schlussfolgern, dass Daniel Kehlmann „die alte Vielfalt der selbstironischen, labyrinthartigen Erzählkunst neu [verwendet]“.¹⁴⁰⁴ Juditha Balint ist auch der Meinung, dass der formelle Aufbau des Romans *Ruhm* das Modell des Rhizoms realisiere, da die als Querverbindungen zwischen den einzelnen Geschichten fungierenden Motive die Funktion von Hyperlinks übernehmen, welche die Geschichten verlinken und zu einer «Öffnung des Textes nach allen Seiten» führen.¹⁴⁰⁵ Während in Kubricks *Shining* zwei Szenen im Irrgarten spielen – eine ganz am Anfang, als Danny mit seiner Mutter Wendy gleich nach der Ankunft das Labyrinth zum ersten Mal besucht, was sein Vater auf einem im Hotel ausgestellten Modell beobachtet, andere gegen Ende des Films, als Danny durch das mit Schnee bedeckte Labyrinth von seinem Vater verjagt wird, der danach vor dem Ausgang zu Tode erfriert – hat man in Kehlmanns Erzählung *Du hättest gehen sollen* bestimmt auch mit dem Rhizom zu tun. „Das Rhizom-Labyrinth ist so vieldimensional vernetzt, daß jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann. Es hat weder ein Zentrum noch eine Peripherie, auch keinen Ausgang mehr, da es potentiell unendlich ist“,¹⁴⁰⁶ erläutert Umberto Eco zu dieser Art des Labyrinths, zu der auch das unheimliche Haus in *Du hättest gehen sollen* – mit seinen mal verschwindenden, mal wiederauftauchenden Zimmern und Türen, zurückweichenden Wänden und schwingenden Fassaden – gehört. Gleichzeitig steht das Spukhaus auch für «das Eingewurzelte» – das eigene, unergründliche Ich des Erzählers, aus dem dieser nicht mehr heraus findet, auch wenn er mit seiner Tochter einen langen Spaziergang bergab unternimmt. Ferner verdient der Umstand Aufmerksamkeit, dass es – wie Michael Scheffel am Beispiel des fantastischen Romans *Zwischen neun und neun* von Leo Perutz, der auch für Kehlmann eine wichtige Referenz ist, zeigt – narrationsspezifische Formen von Mehrdeutigkeit gebe und dass

¹⁴⁰² Vgl.: Umberto Eco: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, zit. nach: Wittstock: *Die Realität und ihre Risse. Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, S. 156–171, hier S. 170–171.

¹⁴⁰³ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, Göttingen 2010, S. 41.

¹⁴⁰⁴ Bombitz, Attila: *Ist es ein Traum? Ist es ein Trauma? Beispielhaftes im Werk von Bachmann, Bernhard, Handke, Ransmayr und Kehlmann*. In: Knafl, Arnulf (Hrsg.): *Traum und Trauma. Kulturelle Figurationen in der österreichischen Literatur*, S. 56–64, hier S. 63.

¹⁴⁰⁵ Vgl.: Juditha Balint: *Hyperfiktio, Simulation. Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns „Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten“*. In: „Jahrbuch der ungarischen Germanistik“, Jg. 2010, S. 15–31, hier S. 29–30.

¹⁴⁰⁶ Umberto Eco: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, zit. nach: Wittstock: *Die Realität und ihre Risse. Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, S. 156–171, hier S. 171.

diese keinen Ausnahmefall bilden würden, sondern zur «Literarizität» einer Erzählung gehören und als solche eine spezifische Qualität des literarischen Erzählens darstellen.¹⁴⁰⁷ In Hinblick auf die besondere Rolle der Erinnerung in den Texten Daniel Kehlmanns soll noch kurz signalisiert werden, dass die Intertextualität, die aufgrund eines Bezugs von Kings Roman, Kubricks Film und Kehlmanns Erzählung aufeinander entsteht, durch eine Erinnerung des Lesers an die frühere Lektüre bzw. Filmvorführung vermittelt wird, die den hier untersuchten Text in einem weiteren **Labyrinth von Parallelen und Spiegelungen** situiert, da die Unvollständigkeit und Lückenhaftigkeit der Erinnerung – kurz: ihre Unzuverlässigkeit – die Mehrdeutigkeit steigert. „Der hereingespielte Text ist darüber hinaus auch gar nicht als Text hereingespielt, sondern als **Erinnerung an die Lektüre** eines Textes, das heißt als angeeigneter, umgesetzter, in Sinn oder Imagination überführter Text“,¹⁴⁰⁸ wie es Karlheinz Stierle ausdrückt.

Wenn man die Geschichten Julians aus *Dem fernsten Ort* und Lessings aus *Schnee* kennt, fällt es einem Kehlmann-Leser leicht ein, dass der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* in einem Autounfall gestorben und als Toter in die Welt der Lebenden zurückgekehrt bzw. in ein Zwischenreich an der Grenze der beiden Welten gelangt sein könnte. Schon zu Anfang der Erzählung stellt sich heraus, dass er – wie unter Autoren in Kehlmanns Werk üblich – ziemlich ängstlich ist und wenigstens unter einer leichten Psychose zu leiden scheint. Mit seinen Gedanken ständig woanders, hat er Angst, Auto zu fahren, und imaginiert den Tod im brennenden Fahrzeug:

Man muss völlig phantasielos sein, um sich ohne Furcht in eine brennstoffgefüllte Kapsel zu setzen. Eben noch stehst du fest im Alltag und denkst ans Abendessen und die Steuererklärung, einen Moment darauf bist du eingeklemmt in verformtem Metall, während die Flammen dich fressen, und zwischen dem einen und dem anderen Zustand liegt nur eine ungeschickte Drehung des Lenkrads, eine halbe Sekunde mangelnder Aufmerksamkeit. Aber ich wollte nicht als einer dastehen, der den Alltag nicht bewältigen kann.¹⁴⁰⁹

Von einer „brennstoffgefüllten Stahlkapsel“¹⁴¹⁰ spricht außerdem – wenn man Kehlmanns Romane selbstreferenziell liest – Arthur Beerholm, als er an die Flugzeugkatastrophe zurückdenkt, in der Gerda und Jan van Rode verunglückt sind. Um die Einzelheiten der Fahrt

¹⁴⁰⁷ Michael Scheffel: *Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. Ein Beitrag aus narratologischer Sicht*. In: Frauke Berndt, Stephan Kammer (Hrsg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, S. 89–103, hier S. 96.

¹⁴⁰⁸ Vgl.: Karlheinz Stierle: *Werk und Intertextualität*. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuauflage*, S. 349–359, hier S. 358.

¹⁴⁰⁹ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 25–26.

¹⁴¹⁰ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 248.

in *Du hättest gehen sollen* zu erläutern, die für den Erzähler zu einem Kampf ums Überleben wird, sei es hier erlaubt, eine längere Passage mit deren Schilderung zu zitieren:

In der nächsten Kurve glitt der Wagen zu weit nach außen, ich trat auf die Bremse, gerade rechtzeitig kam er zum Stehen. War ich zu nahe am Straßenrand? Es gab keine Absperrung. Ich legte den Rückwärtsgang ein, rollte zurück, fuhr langsam wieder an. Ein Glück, dass keiner zusah. Die nächste Kurve war so eng, wie die davor, das Tal schwang sich von meiner rechten auf die linke Seite, wieder bremste ich, hielt und fuhr erneut an, versuchte, rechts vom Mittelstreifen zu bleiben, aber schon beim nächsten Mal gelang das nicht – fuhr langsam, dachte ich, es eilt nicht, du musst nur überleben. Die Sonne blendete. Schweiß lief mir über das Gesicht. Die nächste Kurve ging einigermäßen, und ich bemerkte eine alte Scheune am Straßenrand, das Dach eingefallen, die Fenster leere Löcher, aber schon war ich zu lange abgelenkt gewesen, und der Abgrund kam so nahe, dass ich aufschrie. Ich trat mit aller Kraft auf die Bremse, dann fuhr ich wieder an.¹⁴¹¹

In der fantastischen Erzählung *Du hättest gehen sollen* kommt der namenlose Protagonist Daniel Kehlmanns an den Tod schon wieder in einem Transitraum heran. In einer der nächsten Szenen will der Verkäufer in einem kleinen Dorfladen, wohin sich der Erzähler mit dem Auto begibt, gerne wissen, ob in dem gemieteten Haus schon was passiert sei, was im Unterbewusstsein des Erzählers hypothetisch weitere Ängste auflösen kann, aus denen sich später Zwangsvorstellungen ergeben.¹⁴¹² Theoretisch wäre auch die Möglichkeit anzunehmen, dass der Erzähler, genauso wie Julian in *Dem fernsten Ort*, seinen alltäglichen Pflichten nachgeht, ohne bemerkt zu haben, dass er bereits tot ist – gegen diese Möglichkeit spricht aber der Autor selbst, auch wenn seine Stimme vom geschlossenen System der Erzählung aus gesehen, selbst eine Stimme von außen ist. Kehlmann meint nämlich, dass sein Protagonist die Person mit dem stärksten Bewusstsein in der Familie sei, die dazu noch am längsten in dem Haus gewesen sei und sich aus diesem Grund in das Labyrinth verwickelt habe.¹⁴¹³ Die Gegenfrage des Erzählers an den Verkäufer, was habe denn im Haus passiert sein sollen, bleibt unbeantwortet; es gelingt ihm aber, herauszufinden, dass der Hausbesitzer «Steller» heißt.¹⁴¹⁴ Da der Erzähler mit seiner Frau das Haus per Internet gemietet hat, ist er in keine Berührung mit dem Mann gekommen. Susanna hat mit diesem nur kurze E-Mails getauscht, „er sei sehr höflich gewesen“.¹⁴¹⁵ Der Steller wird von einer Atmosphäre des Rätselhaften umhüllt. Von ihm ist bekannt, dass er fast gar nicht mehr herkomme, was im Text sogar zweimal betont wird.¹⁴¹⁶ Außerdem trifft der Erzähler im Laden eine geheimnisvolle Frau, die ihm „kaum bis

¹⁴¹¹ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 26–27.

¹⁴¹² Vgl.: Ebd., S. 28–29.

¹⁴¹³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Alpträume in der Endlosschleife*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 81–87, hier S. 82

¹⁴¹⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 28–29.

¹⁴¹⁵ Ebd., S. 46.

¹⁴¹⁶ Vgl.: Ebd., S. 30–31.

zur Brust reichte“,¹⁴¹⁷ „kurze weiße Haare [hatte]“¹⁴¹⁸ und „eine riesige Sonnenbrille [trug]“.¹⁴¹⁹ Die Frau sieht eher wie ein etwas exzentrischer Filmstar als wie eine gewöhnliche Dorfbewohnerin aus, doch sie spricht einen Dialekt, der für den Erzähler unverständlich ist, auch wenn er von der Frau direkt angesprochen wird.¹⁴²⁰ Merkwürdigerweise macht sie Einkäufe ohne zu bezahlen, was in einem kleinen Dorf, wo der Ladenbesitzer jeden kennt, vielleicht gar nicht so seltsam ist. Dem Erzähler selbst gibt der Kaufmann kein Wechselgeld, dafür aber ein Geschenk – „ein kleines Geodreieck: ein Winkellineal aus durchsichtigem Plastik, wie ich es früher in der Schule verwendet hatte“¹⁴²¹ – mit dem Hinweis: „Probier den rechten Winkel“.¹⁴²² Im Geschäft erfährt der Erzähler auch, dass das von ihm bewohnte Haus vor vier Jahren erbaut wurde, nun stand früher ein anderes an derselben Stelle: „Der Steller hat’s gekauft und abgerissen und ein neues gebaut.“¹⁴²³ Darüber hinaus erkundigt sich der Ladenbesitzer, wie viel Geld das Paar mit dem Kind für das Haus bezahle, worauf der Erzähler viel zu bezahlen gesteht, was offensichtlich nicht stimmt.¹⁴²⁴ Der Ladenbesitzer fragt auch nach der zum Haus führenden Straße, was der Erzähler mit der Feststellung erwidert, dass diese zu steil sei, wirklich gefährlich und trotzdem ohne Absperrungen.¹⁴²⁵ Der Kaufmann quittiert dies mit dem Satz: „Gut, dass dir keiner entgegengekommen ist“,¹⁴²⁶ worauf wiederum der Erzähler verwundert fragt: „Woher wissen Sie das?“¹⁴²⁷ Der Verkäufer lächelt nur und im selben Moment begreift der Erzähler, dass die Straße nur zu dem Haus und außerdem nirgendwo anders hinführe. Als der Erzähler wissen will, was vor dem alten Haus an der Stelle gestanden habe, stößt er plötzlich auf Schweigen seines Gesprächspartners: „[...] es war unklar, ob er nichts sagte, weil er die Antwort nicht wusste, oder ob er aus irgendeinem Grund nicht antworten wollte.“¹⁴²⁸ Draußen wartet auf ihn die murmelnde Frau. Er versucht sie zunächst auf das Wetter anzusprechen – genauer gesagt will er wissen, ob man dieses Jahr noch Schnee bekomme,¹⁴²⁹ was in Kehlmanns Welt mit der Frage gleichzusetzen ist, ob er bald sterbe – aber sie antwortet ihm gar nicht. Der Erzähler bemerkt: „Der dunklen Brille wegen konnte ich nicht

¹⁴¹⁷ Ebd., S. 29.

¹⁴¹⁸ Ebd.

¹⁴¹⁹ Ebd.

¹⁴²⁰ Vgl.: Ebd., S. 29–30.

¹⁴²¹ Ebd., S. 31.

¹⁴²² Ebd.

¹⁴²³ Ebd.

¹⁴²⁴ Vgl.: Ebd., S. 20 und 31.

¹⁴²⁵ Vgl.: Ebd., S. 31–32.

¹⁴²⁶ Ebd., S. 32.

¹⁴²⁷ Ebd.

¹⁴²⁸ Ebd.

¹⁴²⁹ Vgl.: Ebd.

erkennen, wo sie hinsah.“¹⁴³⁰ Sie scheint genauso blind zu sein, wie die alte Frau mit den schmalen Augen in seinem Traum. Als er sich wundert, dass im Gebirge selbst im Dezember kein Schnee liege, teilt sie ihm mit: „Geht schnell weg“, ¹⁴³¹ als wollte sie ihm aus dem Dorf verbannen. Die Frau wiederholt sogar noch mal: „Schnell [...]. Schnell, geht weg.“¹⁴³² Beachtenswert hat er ungefähr dieselben Worte in seinem Notizbuch gefunden, im Haus schon angeblich zu hören bekommen und am Anfang seines Landaufenthalts niedergeschrieben. Sein Kommentar dazu lautet:

Ich war mir sofort nicht mehr sicher, ob sie nicht etwas ganz anderes gesagt oder sich bloß geräuspert hatte, wie konnte man das wissen bei diesem Dialekt! Ich wartete, aber sie sprach nicht weiter. In ihren Brillengläsern sah ich mein Spiegelbild. Ich nickte ihr zu, stieg ins Auto und ließ den Motor an.¹⁴³³

Die Unsicherheit des Erzählers gegenüber der in der Erzählung skizzierten Außenwelt sowie seine innere Zerrissenheit werden schon wieder durch das Bild der Spiegelung thematisiert, die in der Tradition der Gnosis, wie schon früher gezeigt, für Gottes missratene Schöpfung steht. Die Spiegel, die – wie Roland Z. Bulirsch in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Konrad Adenauer Stiftung an Daniel Kehlmann 2006 bemerkt – in Kehlmanns Erzählungen „häufig gar nicht zeigen, was Spiegel sonst zeigen, Fenster sind sie in Parallelwelten“.¹⁴³⁴ In seinem 2008 publizierten Artikel führt in demselben Sinne Klaus Zeyringer fort:

Der Spiegel liefert ja ein Bild als ein Abbild, das die Realität umgekehrt darstellt und im Hintergrund dem Möglichkeitssinn eine »andere Seite« öffnet. Gehalten sind die Momente zwischen Realem und Irrealem bei Daniel Kehlmann immer von einer Geschichte, von einem adäquaten Duktus und von einem Motivnetz, die der auf diese Art zugleich offenen und geschlossenen Fiktion ihre narrativen Koordinaten verleihen.¹⁴³⁵

Um die missratene Schöpfung geht es auch in der Erzählung *Gesichter, Fratzen, Condo*, deren namenlose Protagonistin in einer Gemäldegalerie nicht bloß einen Orientierungsverlust, sondern vielmehr einen Wirklichkeitsverlust erlebt.¹⁴³⁶ Unter dem Einfluss von Schlaftabletten – oder Rauschmittel, denn der Text lässt das unklar, die mit Alkohol vermischt jedenfalls wie Rauschmittel wirken, ist sie nicht imstande, die aus ihren Rahmen hervortretenden illusorischen

¹⁴³⁰ Ebd.

¹⁴³¹ Ebd.

¹⁴³² Ebd.

¹⁴³³ Ebd., S. 32–33.

¹⁴³⁴ Roland Z. Bulirsch: *Weltfahrt als Dichtung. Über Daniel Kehlmann*. In: „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur“, Jg. 58/2006, Heft 6, S. 846–852, hier S. 849.

¹⁴³⁵ Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 36–44, hier S. 42.

¹⁴³⁶ *Gesichter, Fratzen, Condo*. Lesung von Daniel Kehlmann / Literary Reading with Daniel Kehlmann auf dem YouTube-Kanal der Freunde der Nationalgalerie, <https://www.youtube.com/watch?v=VbOKLcwzquM> (09.10.2017), hier Zeitabschnitt 2:27 – 16:15.

Bildkompositionen von der Wirklichkeit zu unterscheiden, kaum zu schweigen von deren Spiegelungen, die bei ihr Schwindel erregen. Die Gemälde werden vor ihren Augen belebt und gleichzeitig kommt ihr die Welt draußen wie ein Gemälde vor, was sie schon wieder in Verwirrung bringt. Dem Erzähler in *Du hättest gehen sollen* beginnen bezeichnenderweise Dinge aufzufallen, für die er vorher blind war: „Ich bemerkte Dinge, die ich zuvor nicht gesehen hatte: einen Steinhaufen neben der verfallenen Scheune, einen durchgerosteten Traktor, den langen Schatten, den das Auto auf der Fahrbahn vor mir dahingleiten ließ.“¹⁴³⁷ Der Schatten des Autos deutet sehr subtil an, dass sein Besitzer sich dem Schattenreich nähert. Die Szene im Geschäft verwendet der Erzähler nachher als eine Vorlage für das Szenario seines Films, welches sich von da an immer häufiger mit Aufzeichnungen seiner eigenen Erfahrungen und Erlebnissen in dem Haus mischt.¹⁴³⁸ Bei dem Drehbuch handelt es sich aber um keine Widerspiegelung dessen, was in Kehlmanns Erzählung passiert.¹⁴³⁹ Es heißt nämlich im Filmentwurf des Erzählers, dass Jana ins Geschäft kommt und nicht von hier sei, was einerseits mit der Anweisung: „Eine müde Feststellung nur. Kein Vorwurf, keine Frage“¹⁴⁴⁰, andererseits mit der Bemerkung: „Geh weg“¹⁴⁴¹ versehen wird. Jenes «geh weg» taucht später auch in einer weiteren Szene mit Ella auf, in der es heißt: „Ella im Auto. Sie schaltet nach dem Streit die Freisprechanlage aus. Dann bremst sie, fährt an den Straßenrand und wendet. Geh weg geh weg geh weg bevor geh weg es geh weg zu geh weg spät geh weg ist geh [...]“.¹⁴⁴² Der unerwartete Wechsel der Stimme im Notizbuch und der Erzählung des Erzählers selbst passiert im Text immer häufiger – auch aus dem Grund, dass der Erzähler glaubt, die Dinge erst dann verstehen zu können, wenn sie aufgeschrieben werden. Beim näheren Hinsehen wird man jedoch gewahr, dass er sich selbst nicht sicher ist, wer an den Stellen mit «geh weg» spricht: Er oder ein anderer, vielleicht die im Geschäft getroffene Frau oder eine andere Stimme, die ihn auffordert – womöglich in seinem Inneren – das Haus zu verlassen. Wie man aus dem Text ablesen kann, übt das Schreiben für den Erzähler eine therapeutische bzw. ordnende Funktion aus, vor allem nach dem vermeintlichen Betrug seiner Frau. An einer Stelle bemerkt er: „Ich weiß nicht, wie spät es ist. Ich muss mich sammeln, muss mich sammeln. Schreiben hilft“.¹⁴⁴³ Als Daniel Kehlmann in seinem Essay zu Heinrich von Kleist von einem Redner spricht, der seinen

¹⁴³⁷ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 33.

¹⁴³⁸ Vgl.: Ebd., S. 33–34.

¹⁴³⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Geister in der Kälte*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 29–40, hier S. 31–32.

¹⁴⁴⁰ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 34.

¹⁴⁴¹ Ebd.

¹⁴⁴² Ebd., S. 42.

¹⁴⁴³ Ebd., S. 51.

Gedanken am wirksamsten erst im Akt des Sprechens ausforme, denn nur so sei er nicht in sich gespalten, sondern ganz bei sich,¹⁴⁴⁴ dann erfüllt sein Protagonist genau dieselbe Voraussetzung, mit dem Unterschied, dass er von seiner Niederlage berichtet: „[ich] habe alles aufgeschrieben und verstehe es doch nicht“.¹⁴⁴⁵ Als seine Frau sich von ihm trennt, ruft der Erzähler den Ladenbesitzer an und teilt ihm mit, dass er ein Taxi brauche. Im selben Telefongespräch erfährt er, dass in der Gegend schon mehrere Leute verschwunden sind:

Leute sind gekommen, haben Ferien gemacht, sind wieder abgefahren. Oft früher abgefahren. Deshalb nimmt der Steller immer Vorkasse. Einmal ist was passiert. [...] Einer ist verschwunden. Ein Urlauber war da. Dann war er nicht mehr da. Wurde nie gefunden. Wohl abgestürzt. Das geht schnell in den Bergen. All die Spalten. Die glatten Hänge. Unsere Wege sind nicht gut markiert. Der Ägerli Hans ist für die Bergwacht zuständig. Aber du weißt ja, er trinkt. Und hier sind immer Leut' verschwunden. Auch früher schon.¹⁴⁴⁶

In dem Moment beschließt der Erzähler: „Ich muss es aufschreiben, um nicht verrückt zu werden. Oder für den Fall, dass mir etwas zustößt.“¹⁴⁴⁷ Dass in der Gegend jemand verschwunden ist, erfährt auch Julian in *Dem fernsten Ort*, dessen **Erinnerungen im Zustand der Agonie** zu einem Lebensfilm animiert werden. Auffällig erscheint, dass die äußeren Gegebenheiten der Natur in *Du hättest gehen sollen*, d. h. die Berglandschaft mit ihren Felsspalten, Höhen und Tiefen, mit dem inneren Zustand des Erzählers, d. h. seiner Ich-Spaltung und Stimmungsschwankung übereinstimmen. Anhand dessen, was dem Erzähler vom Haus und von den im Gebirge verschwundenen Menschen erzählt wird, beginnt dieser, ähnlich wie Julian, das eigene Schicksal zu fabulieren:

Ich habe alles aufgeschrieben, damit jemand, der das Notizbuch findet, weiß, was passiert ist. Der Gedanke ist zu schrecklich, aber denken muss man ihn doch. Da sitzt meine Kleine und ahnt nichts. Da sieht sie ihren Film. Und später heißt es dann, dass auch diese zwei verschwunden sind: Seine Frau hat ihn verlassen, wer weiß, was ihm eingefallen ist, und die Berge haben viele Spalten, da kommt man auf böse Gedanken, da passiert schnell etwas.¹⁴⁴⁸

So enthüllt der Erzähler, dass das Erzählen selbst ihm dazu dient, den Gedanken vom eigenen Tod zu Ende zu bringen – auch wenn dieser ihn in den Wahnsinn treiben sollte: „Ich habe alles aufgeschrieben. Vielleicht findet es jemand. / Und wenn sie es finden? / Na, sie werden es trotzdem für einen klaren Fall halten.“¹⁴⁴⁹ Die Idee zur Aufschreibung der Ereignisse hat Daniel Kehlmann dem «Found Footage» als einem narrativen Verfahren des Horrorfilms entnommen. Es besteht nun darin, dass im Film eine Kamera mit einem Material gefunden wird, welches

¹⁴⁴⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Kleist und die Sehnsucht, kein Selbst zu sein*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 69–80, hier S. 74.

¹⁴⁴⁵ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 57.

¹⁴⁴⁶ Ebd., S. 72.

¹⁴⁴⁷ Ebd., S. 59–60.

¹⁴⁴⁸ Ebd., S. 75.

¹⁴⁴⁹ Ebd., S. 87.

eine verschwundene oder gar verstorbene Person selbst in ihren letzten Tagen oder Stunden aufgenommen hat, um in Echtzeit zu dokumentieren, was sich um sie herum abspielt. Er habe gedacht, er habe in diesem Stil ein «Found-Notebook»-Buch machen mögen, offenbart Kehlmann.¹⁴⁵⁰ In diesem Sinne passieren in dem gemieteten Haus immer häufiger ganz seltsame Dinge, die ins Notizbuch des Erzählers neben dessen Skizzen zum Filmszenario kommen. Sie können für eine optische Täuschung gehalten werden und werden im Text bzw. im Notizbuch des Erzählers mit genauso wenig wie vielsagendem «es» markiert sowie mithilfe von Satzketten niedergeschrieben: „Es passiert wieder. / Es muss eine optische Täuschung / Aber sie dauert an. Ich sehe es. Und sehe es immer noch. Schreib es auf. Muss es fotografieren, aber ich weiß nicht, wo mein Telefon“.¹⁴⁵¹ Endlich fällt dem Erzähler auf, dass sogar seine Spiegelung im Spiegelbild des Zimmers fehlt:

Also: Ich sitze am langen Tisch, draußen wird es dunkel, das Spiegelbild des Zimmers ist sehr deutlich zu sehen: Kühlschrank, Herd, Küchentisch, die Tür zum Flur, der flache Fernseher, das niedrige graugrüne Sofa, die Lampe über dem Tisch, der Tisch selbst, der Stuhl davor. Ich sehe auch die Plastiktasche, in der eben noch die Einkäufe gewesen sind, sie liegt zerknüllt auf dem Küchentisch. Ich sehe ein leeres Glas neben der zerknüllten Tasche – hier im Zimmer, dort im Spiegelbild.

Aber mich sehe ich nicht. In dem Zimmer im Spiegelbild ist keiner.

Langsam, schau genau hin. Wenn du genau hinschaust und alles aufschreibst, wirst du es

Ich sollte die Klinke der Wohnzimmertür nicht sehen können, ich sitze ja zwischen ihr und der Fensterscheibe, sie müsste durch mich verdeckt sein, aber da ist sie! Auch die Lehne meines Stuhls ist zu sehen, und die Tischplatte, auf die ich mich stütze. Und das offene Notizbuch. Ich lege die Hand darauf. Jetzt dürfte es nicht mehr zu sehen sein. Aber ich sehe es ganz. Das Zimmer, das sich in der Scheibe spiegelt, ist menschenleer. Wie vorgestern. Aber vorgestern war es nur ein Moment, diesmal hält es an.

Es hält immer noch an.

Immer noch.

Vorbei. Ich bin aufgestanden, um das Telefon zu suchen und es zu fotografieren, dabei habe ich kurz weggesehen, und als ich wieder zur Scheibe blickte, war ich im Zimmer. Ich habe mich gesetzt, mein Spiegelbild hat das gleiche getan. Ich habe *Vorbei* geschrieben. Hier sitze ich und schreibe auch.¹⁴⁵²

Die Aufmerksamkeit des Lesers wird bestimmt die besondere Textgliederung auf sich ziehen, die den Moment der Abwesenheit des Erzählers in dem gesamten Spiegelbild des Zimmers markiert. Wenn man an Kehlmanns Schreibprozess herangehen möchte, könnte man das letzte Werk Samuel Becketts unter dem Titel *Immer noch nicht mehr* (englische Ausgabe: *Stirrings Still*) als einen Hinweis für die Interpretation der oben zitierten Stelle nutzen. Auf den Text macht Daniel Kehlmann am Ende seines Essays zu Becketts Prosa aufmerksam:

[Es] ist ein Kunstwerk, wie die Welt es nicht oft gesehen hat, ein dunkles Juwel vollkommener Dichtung. «Eines Nachts als er den Kopf auf den Händen am Tisch saß sah er sich aufstehen und gehen.» Nur zehn Seiten trennen

¹⁴⁵⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Geister in der Kälte*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 29–40, hier S. 30.

¹⁴⁵¹ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 34.

¹⁴⁵² Ebd., S. 34–35.

diesen Anfangssatz, eine perfekte Metapher für das bewußt erfahrene Lebensende, von jenem Schluß, mit dem der Dichter des Weitermachens, der Barde des bedingungslosen Nichtaufgebens, endgültig aufgab und, eben dies beschreibend, die Feder aus der Hand legte.¹⁴⁵³

Kehlmann bezeichnet den von Beckett beschriebenen Vorgang als eine «Literarisierung des eigenen Todes», die wohl mit solcher Konsequenz in der Literatur nie unternommen worden sei.¹⁴⁵⁴ Ob er in seiner Erzählung *Du hättest gehen sollen* den Tod des Erzählers thematisiert – so wie er es bereits in *Beerholms Vorstellung* tut – bleibt offen. Das Spiegelbild des Erzählers von *Du hättest gehen sollen* ist beim nächsten Mal weiterhin da und führt gehorsam dessen Befehle durch, nun stellt der Erzähler zu seiner Überraschung fest, dass die Tür, die der glaubte, mit einem Schlüssel versperrt zu haben, unerwarteterweise aufgemacht ist:

Wie gern würde ich das Licht ausschalten, um die Spiegelung im Fenster verschwinden zu lassen, aber die Dunkelheit wäre noch schlimmer. Eben habe ich doch kurz hingesehen. Alles war, wie es sein soll, auch mich selbst und das Kind konnte ich sehen, nur die Tür stand weit offen. Die Tür, die ich abgeschlossen hatte.¹⁴⁵⁵

In Kehlmanns Werk hat schon Arthur Beerholm Nimue als ein sich in der Welt widerspiegelndes Produkt seiner eigenen Fantasie erlebt: „Vielleicht stimmt das auch alles nicht; vielleicht sind es nur falsche Spiegelungen, die ich mir und dir vorzaubere. Es kann sein, daß ich dich schon die ganze Zeit belüge. Und mich selbst.“¹⁴⁵⁶ Der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* versucht – auch wenn er wie Beerholm unzuverlässig bleibt – sich selbst zu überzeugen, dass es für das Unverständliche doch eine Erklärung geben müsse:

Wäre ich Physiker, wüsste ich sie wohl, und das ganze würde mich nicht wundern. Aber mir ist schwindlig. Obwohl es gerade erst passiert ist, kommt es mir schon vor, als wäre es lange her, und ich weiß, gleich werde ich nicht mehr sicher sein, ob es wirklich geschehen ist. Schreib es auf, damit du dich erinnerst, damit du niemals behaupten kannst, es wäre bloß Einbildung gewesen.¹⁴⁵⁷

Am Schreiben, um zu verstehen, scheitert der Erzähler bald: „Aber schon während ich das schreibe, denke ich, dass es Einbildung gewesen sein muss. [...] Das kann nicht wahr sein. Einfach nicht wahr.“¹⁴⁵⁸ Bald kommt es zu weiteren Gesprächen auf der diegetischen Ebene, unter dem Erzähler und seiner Frau, infolge deren die Atmosphäre der Erzählung etwas gespannter wird. Unerwarteterweise beginnt aber ihre gemeinsame Tochter, wirre Geschichten zu erzählen, was der Erzähler zunächst mit der simplen Feststellung, „kleine Kinder sind keine guten Erzähler“¹⁴⁵⁹, quittiert. Hätte er ihr aber zugehört, müsste ihm aufgefallen sein, dass er

¹⁴⁵³ Daniel Kehlmann: *Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht. Simon Becketts Prosa*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 100–111, hier S. 110–111.

¹⁴⁵⁴ Vgl.: Ebd., S. 110.

¹⁴⁵⁵ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 62.

¹⁴⁵⁶ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 59.

¹⁴⁵⁷ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 35.

¹⁴⁵⁸ Ebd., S. 36–37.

¹⁴⁵⁹ Ebd., S. 39.

selber genauso wirr erzählt. Im Badezimmer, wo er gleich danach Esther ein Bad einlaufen lässt, kommt es zu weiteren bemerkenswerten Ereignissen:

Als ich nach dem Wasserhahn griff, war er – wie soll ich das beschreiben? Er war weiter hinten, als er hätte sein sollen. Ich streckte den Arm aus, und dennoch war meine Hand, die den Hahn hätte berühren müssen, da er ja nur zwanzig Zentimeter vor meinen Augen war, immer noch *vor* dem Hahn; ich konnte ihn nicht erreichen. Esther kicherte. Ich schloss die Augen, atmete tief durch, öffnete die Augen wieder, und nun ging es.¹⁴⁶⁰

Diesen Abend will sich die Frau des Erzählers mit ihm nicht lieben. Vielleicht sind Müdigkeit und Höhenluft an all den Visionen und Abbildungen schuld, denn er bemerkt dabei: „Ja, das macht die Höhenluft, müde bin ich auch.“¹⁴⁶¹ In Kubricks *Shining* führt die Müdigkeit dazu, dass Jack Torrance sein Manuskript mit einem einzigen Satz vollschreibt: „All work and no play makes Jack a dull boy“¹⁴⁶² – wohl die schockierendste Szene des Films, die auch Kehlmanns Erzählung in einem Spannungsfeld von künstlerischer Unproduktivität, Entfremdung und psychischer Störung situiert.

6.3. Mehr als nur ein Ort

Als die ganze Familie in Kehlmanns Erzählung sich am nächsten Tag auf eine Wanderung begibt, lässt sich eine bedrückende Atmosphäre merken, zu der gehört, dass es ringsherum neblig, farblos und still ist: „Wir gingen stumm und bedrückt. Zähfeuchter Nebel wollte sich nicht lichten, das Gras schien farblos, und die lastende Stille wich keinen Moment. So vergingen zwei Stunden. Vielleicht waren es drei. Vielleicht nur eine.“¹⁴⁶³ Der Erzähler verliert das Zeitgefühl, was den heterotopischen Charakter des weltentlegenen Hauses hervorbringt.¹⁴⁶⁴ Beerholm hätte an der Stelle wohl ausgeführt: „Ist unser Gedächtnis so löchrig, daß es bloß einige Augenblicke aus der davonfließenden Zeit filtern kann; oder besitzen wir tatsächlich nur selten und kurz die volle Kraft unserer Wahrnehmung? Was, wenn ich zurücksehe, bleibt mir denn wirklich?“¹⁴⁶⁵ Wenn man dazu bedenkt, dass das Hotel «Overlook» bei Kubrick auf der Stelle eines alten Indianerfriedhofes errichtet worden ist, und weiterhin auf Foucaults Überlegungen zurückgreift – „Man sieht daran, daß der Friedhof ein eminent heterotopischer Ort ist; denn er beginnt mit der sonderbaren Heterochronie, die für das Individuum der Verlust

¹⁴⁶⁰ Ebd.

¹⁴⁶¹ Ebd., S. 42.

¹⁴⁶² Stanley Kubrick: *Shining. Film*, 1980, Zeitabschnitt 101:20–104:15.

¹⁴⁶³ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 46.

¹⁴⁶⁴ Vgl.: Michel Foucault: *Andere Räume*, übers. von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, S. 34–46, hier S. 43.

¹⁴⁶⁵ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 25.

des Lebens ist und die Quasi-Ewigkeit, in der es nicht aufhört, sich zu zersetzen und zu verwischen“¹⁴⁶⁶ – kann man wohl auch auf die Stelle, auf der das Haus bei Kehlmann steht, aufmerksam werden. Selbst die Frau des Erzähler-Protagonisten gesteht:

Jedenfalls ist tatsächlich etwas nicht in Ordnung [...]. Mit dem Haus. [...] Schwer zu erklären [...]. Die Atmosphäre. Etwas stimmt nicht. Ich schlafe nicht gut. Und träume schlecht, auf ganz ungewöhnliche Art. Wie im Fieber. Heute Nacht zum Beispiel, da waren wir beide in diesem kleinen Zimmer, und du hast –¹⁴⁶⁷

Ihren Traum will sie nicht weiter erzählen, aber es liegt die Vermutung nahe, dass sie denselben Traum wie ihr Mann geträumt hat. Unter diesen Umständen einigt sich das inzwischen im Regen stehende Paar darauf, noch am selben Tag abzureisen, was einen unerwarteten Wetterwechsel nach sich zieht und den Erzähler auf eine ganz andere Idee bringt: „Auf dem Rückweg hörte der Regen auf, der Nebel lichtete sich, und die Berge erhoben sich majestätisch vor dem Himmel. Fast hätte man bleiben sollen.“¹⁴⁶⁸ Beinahe sentimental und etwas beunruhigt notiert er später im Haus: „Und ich schreibe zum letzten Mal an diesem Tisch, vor dieser Scheibe, vor meinem Spiegelbild, das ich kaum anzusehen wage aus Sorge, es könnte wieder verschwinden“¹⁴⁶⁹ und doch kommt er zum Schluss: „Im Grunde ist ja kaum etwas passiert: Einbildungen, schlechte Träume, ein paar wunderliche Reflexionen. Aber es ist entschieden: Wir fahren ab.“¹⁴⁷⁰

Seit dem Zeitpunkt nimmt die Geschichte eine überraschende Wendung: Der Erzähler merkt weiterhin kleine Verschiebungen in seiner Wahrnehmung, die ihm zeigen, dass er ihr nicht mehr trauen kann, und gerät dadurch in eine immer tiefere Verwirrung, die man als Leser zwar mit seinen schlechten Träumen, Einbildungen, Halluzinationen oder Fieberanfällen erklären könnte, dessen Abstammung er sich selbst aber immer unsicherer wird, und trotzdem will er noch bleiben. Er beschließt, den Steller anzurufen, um zu fragen, wer die Frau auf – hier bricht der Text ab – gemeint ist wohl «dem Stuhl war»,¹⁴⁷¹ und registriert dabei etwas, was abzuschreiben gilt: „Jetzt habe ich / Ich muss das abschreiben / Aber schnell, bevor“.¹⁴⁷² Dann fällt ihm ins Auge, dass seine Frau Stellers Nummer auf ihrem Handy gespeichert hatte – und dies obwohl sie mit diesem niemals telefonierte. Als er nach ihrem Mobiltelefon greift, kommt eine SMS-Nachricht von einem David, „ohne Nachnamen, da steht nur David, und ich kenne

¹⁴⁶⁶ Michel Foucault: *Andere Räume*, übers. von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, S. 34–46, hier S. 43.

¹⁴⁶⁷ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 47.

¹⁴⁶⁸ Ebd., S. 49.

¹⁴⁶⁹ Ebd.

¹⁴⁷⁰ Ebd.

¹⁴⁷¹ Vgl.: Ebd.

¹⁴⁷² Ebd.

keinen David“,¹⁴⁷³ mit dem Inhalt: „Ich will dich wieder anfassen“. ¹⁴⁷⁴ Gereizt beginnt er im Archiv nach weiteren Nachrichten zu suchen, die seine Frau mit dem Mann ausgetauscht hat. Die erste von den „Nachrichten von ihr und von ihm“¹⁴⁷⁵ lautet: „Wie lange bist du noch weg?“¹⁴⁷⁶ An der Stelle beginnt der Erzähler zu zittern, was davon zeugen kann, dass er selbst wegen des Gedankens, dass seine Frau ihn betrügt, heftig aufgeregt ist, und nimmt in Kauf, die Nachrichten in sein Notizbuch abzuschreiben, um den Betrug literarisch verarbeiten zu können: „Ich weiß nicht, wie spät es ist. Ich muss mich sammeln, muss mich sammeln. Schreiben hilft.“¹⁴⁷⁷ Doch gleichzeitig lässt der Text die Möglichkeit nicht ausschließen, dass der namenlose Erzähler bereits so zerstreut ist, dass er sich nicht mehr daran erinnert, die Nachrichten selbst geschickt zu haben. Die Sache mit der Frau kommt ihm einerseits unwirklich vor: „Und obwohl ich meine ganze Kraft zusammennahm, um den Gedanken wegzuschieben, dachte ich, dass mir das alles vorkam, als wäre ich in einen meiner Filme geraten“, ¹⁴⁷⁸ sodass er sich sie mit einem anderen gar nicht vorstellen kann, andererseits will seine Frau keineswegs leugnen, dass sie eine Beziehung hatte und es nicht über sich gebracht habe, die Nachrichten zu löschen.¹⁴⁷⁹ Zwar darf es nicht außer Acht gelassen werden, dass Susanna auf ihrem Telefon auch in Anwesenheit des Erzählers tippt, statt mit ihm zu reden, sodass er selber von dem Gedanken geplagt wird:

Wer sei bitte dieser David? [...] Wer ist dieser David? / Egal, sage ich mir sofort, es spielt keine Rolle. Wichtig ist nur, dass es ihn gibt. / Aber wer ist es? / Ein Schauspieler, ein Tänzer vielleicht oder etwas noch Blöderes? Und sofort denke ich: Wie kommst du auf solche Klischees, du weißt nichts über ihn, er könnte Chirurg sein oder Meteorologe. Ist auch egal. Es kommt nicht darauf an.¹⁴⁸⁰

Spätestens am Ende der Erzählung, als der Erzähler von seiner Frau Abschied nimmt, wird klar, dass sein eigener Name durch die ganze Geschichte als eine Leerstelle funktioniert: „Ich legte die Arme um meine Frau, und mir war, als täte es ein anderer, mit dem ich nur den Namen gemeinsam hatte. Welchen Namen eigentlich? Ich versuchte, mich zu erinnern.“¹⁴⁸¹ Der Name des Erzählers wird an keiner Stelle des Textes genannt und lässt sich daher als Leerstelle mit dem biblischen Namen «David», der wörtlich «der Geliebte» heißt, eventuell selbst ausfüllen. Die «Susanna» wird in dem alttestamentlichen Buch Daniel zu Unrecht wegen des Ehebruchs

¹⁴⁷³ Ebd., S. 50.

¹⁴⁷⁴ Ebd.

¹⁴⁷⁵ Ebd.

¹⁴⁷⁶ Ebd.

¹⁴⁷⁷ Ebd., S. 51.

¹⁴⁷⁸ Ebd., S. 52.

¹⁴⁷⁹ Vgl.: Ebd., S. 52–53 und 55.

¹⁴⁸⁰ Ebd., S. 52 und 57–58.

¹⁴⁸¹ Ebd., S. 91.

angeklagt. Esther ist wiederum als «Stern», aber auch «die Leuchtende» oder «Strahlende» zu übersetzen, was einen aufmerksamen Leser in der jüngsten Protagonistin Kehlmanns hellseherische Fähigkeiten erkennen lässt, über die auch der «scheinende» Danny in Kubricks Film und Kings Roman verfügt. Die Untätigkeit nach dem vermeintlichen Betrug seiner Frau hilft dem Erzähler das Spiel mit dem geschenkten Geodreieck zu ertragen. Er greift danach unwillkürlich zum ersten Mal, als er sein Notizbuch durchblättert und seine Aufzeichnungen durchsieht, wobei ihm auffällt, dass die Einträge manchmal bruchstückhaft und die Sätze furchtbar seien. Da zeichnet er auch zwei Geraden und dann ein Rechteck in sein Heft und misst dessen Winkel. Das Ergebnis der Messung beschreibt er als „einzigartig“¹⁴⁸² und „irritierend“.¹⁴⁸³ „[W]enn man seinen Blick nicht zwang, auf ihnen [d. h. den Zeichnungen] zu verharren, glitt er wie von selbst darüber hinweg“,¹⁴⁸⁴ bemerkt er – als wollte er verdrängen, dass die Summe zweier Winkel, die zusammen einen rechten Winkel bilden, vor seinen Augen mehr als 90 Grad ergibt, auch wenn der rechte Winkel weiterhin recht sei. Als er die Winkel addiert und das Ergebnis noch einmal merkwürdig wird, reißt er die Seite mit der Zeichnung aus dem Notizbuch, zerknüllt sie und wirft sie weg, weil er davon lieber nichts wissen will – ähnlich wie Humboldt von einem Seeungeheuer, dessen Kopf vor seinen Augen kurz vor Teneriffa aus dem Wasser auftaucht.¹⁴⁸⁵ Nach der Konfrontation mit seiner Frau offenbart der Erzähler in *Du hättest gehen sollen*: „Von dem, was danach geschehen ist, bewahrt mein Gedächtnis nur Bruchstücke auf.“¹⁴⁸⁶ Ein anderes Mal fällt ihm beim Durchblättern seiner Notizen ein, dass er sich schon wieder nicht mehr erinnern kann, darin «geh weg» geschrieben zu haben: „[W]arum steht da *Geh weg?* / Das habe nicht ich geschrieben. Das war ich nicht.“¹⁴⁸⁷ Vielleicht war er zu aufgeregt, um sich das ins Gedächtnis einzuprägen. Ihm kommt aber in den Sinn, dass seine Frau es geschrieben haben musste, als er im Geschäft war: „Aber wer denn sonst, wer sollte es gewesen sein, bleib ruhig – bestimmt war sie es! Zumal sie meine Schrift nachmachen kann, ich weiß das.“¹⁴⁸⁸ Sein Gedankengang wird von einem seltsamen Geräusch unterbrochen, was den Leser an die Geräusche in Eric Friedlands Haus in *F* zurückdenken lässt:

¹⁴⁸² Ebd., S. 53.

¹⁴⁸³ Ebd., S. 54.

¹⁴⁸⁴ Ebd.

¹⁴⁸⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 45. Die Szene mit einem Wissenschaftler, der in seinem Drang zum Rationalismus das Seeungeheuer absichtlich ignoriert, lag allerdings *Der Vermessung der Welt* zugrunde, siehe: Daniel Kehlmann: *Die Verschwörung der Drachen*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 18–28, hier S. 20.

¹⁴⁸⁶ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 56.

¹⁴⁸⁷ Ebd., S. 59.

¹⁴⁸⁸ Ebd.

Es klang wie eine Menschenstimme, nur sehr hoch, und sie formte Worte, die ich nicht verstand, ein Singsang, steigend, fallend und wieder steigend, wie ich ihn noch nie gehört hatte [...] als ich den Flur entlang zum Wohnzimmer ging, hörte ich die Stimme wieder, und sie sprach Worte, fremd und alt, ein Flüstern halb, halb ein Seufzen [...].¹⁴⁸⁹

In Kehlmanns Erzählung *Fastenzeit* hört Bertold, in der Novelle *Der fernste Ort* hört Julian die Worte in einer mysteriösen Sprache, die sie nicht verstehen,¹⁴⁹⁰ weil diese aus dem undurchschaubaren Zwischenreich kommen, in dem sie sich auf Dauer bzw. vorübergehend aufhalten. So wird das Leben schon wieder als Traum dargestellt, dessen Unwirklichkeit – wie Markus Gasser bemerkt – vorgetäuscht werden muss, damit er von jedem Einzelnen weiterhin geträumt werden kann:

Darum taumeln wir Menschen laut Markion durchs Diesseits wie durch eine uns fremde Stadt, deren lärmende Sprache wir nicht sprechen und deren verstrickende Straßen uns sinnlos, wie von Wahnsinnigen erbaut zu sein scheinen, und was uns darin den eigenen Verstand nicht verlieren läßt, ist allein, so zu tun, als wären wir im Grunde schon längst wieder daheim.¹⁴⁹¹

In *Der Vermessung der Welt* schreien die Vögel „in den Sprachen ausgestorbener Völker“.¹⁴⁹² Die unverständliche Sprache aus dem Zwischenreich, von der auch in *Dem fernsten Ort* und *Ich hätte gehen sollen* die Rede ist, erscheint bei Kehlmann zum ersten Mal im Roman *Mahlers Zeit*, zu der Klaus Zeyringer bemerkt: „In *Mahlers Zeit* bilden Insekten, Tauben, Autos, Brillen, Spiegel, Wasserlachen, Wolken ein dichtes Motivgeflecht – und zwar in einem Dazwischen: zwischen Klarheit und Dunkelheit, Regen und Sonne, zwischen Aufstieg und Fall, in einem Reigen von Vermischung und Auflösung.“¹⁴⁹³ In *Du hättest gehen sollen* beobachtet der Erzähler anschließend auf dem Bildschirm des im Kinderzimmer installierten Kindermonitors „eine große Gestalt [...], die sich über Esthers Bett beugte“,¹⁴⁹⁴ und erkennt darin unerwarteterweise sich selbst: „Dann erst sah ich, dass ich das war. Auf dem Bildschirm, neben dem Bett, ich war es selbst.“¹⁴⁹⁵ – er schaut also, wie Kurt Gödel in *Geistern in Princeton*, seinem Selbst zu, konstatiert aber, dass die Übertragung etwas verzögert und das Geräusch wohl ein Radiosignal sein müssen. In derselben Textpassage beobachtet er, wie seine „Tochter sich mit einem Ruck aufsetzte, die Augen öffnete, die Gestalt, die [er] war, anstarrte und zu schreien

¹⁴⁸⁹ Ebd., S. 60.

¹⁴⁹⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Fastenzeit*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 95–110, hier S. 105 und Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, Frankfurt am Main 2004, S. 19.

¹⁴⁹¹ Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 41.

¹⁴⁹² Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 22.

¹⁴⁹³ Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 36–44, hier S. 42.

¹⁴⁹⁴ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 60.

¹⁴⁹⁵ Ebd.

begann.¹⁴⁹⁶ In der Szene hat das Kind offensichtlich Angst vor dem Vater. Der wiederum setzt es auf einen der Kinderstühle und berichtet dabei, „mit einer Klarheit [zu denken], als spräche ein anderer zu [ihm]: Du hättest gehen sollen. Jetzt ist es zu spät.“¹⁴⁹⁷ Die Stimme des unsichtbaren Anderen vertieft die in der früheren Innen-Außen-Szene thematisierte Angst des Erzählers von der endgültigen Identitätsspaltung, was dazu führt, dass er – vermutlich unterbewusst – sein eigenes Schicksal fabuliert und auf dem Bildschirm nicht nur seinem eigenen Doppelgänger, sondern auch einer Doppelgängerin seiner kleinen Tochter zuschaut:

Esther ist hier, das ist alles, was zählt. Wer oder was dort oben ist, will ich nicht wissen. Gerade eben habe ich sie noch auf dem Bildschirm gesehen, ruhig schlafend, während die fremde Stimme zu ihr sang – und während sie unleugbar neben mir auf dem Sofa lag. Es war nicht zu ertragen. Ich habe den Stecker gezogen.¹⁴⁹⁸

Ob er bei der visuellen Erfahrung der Auseinandersetzung mit der eigenen Angst wie Lady Macbeth Geister beschwört, die auf Mordgedanken lauschen,¹⁴⁹⁹ wird nicht offengelegt. Mit seinen poetologischen Ausführungen zu Hexen und Geistern zeigt Daniel Kehlmann, dass es keine Geister sind, die den Menschen zum Bösen überreden können, sondern Menschen selbst, die sich fürs Böse entscheiden. Der Mensch kann die Gespenster wahrnehmen oder nicht – und sie dadurch erst existieren lassen oder auch nicht – es geschieht aber, was ohnehin zu geschehen galt.¹⁵⁰⁰ Der Erzähler versucht sich zwar mit dem Gedanken zu beruhigen: „Es sind nur Bilder, sage ich mir wieder und wieder, nur Phantome, sie können nichts anfassen und nichts ausrichten, nicht gegen dich, nicht gegen das Kind“,¹⁵⁰¹ aber es fällt ihm nicht so leicht, an diese nicht zu glauben, denn – mit den Worten des Autors – „nicht alles, was man für wirklich hält, hält man auch für möglich“.¹⁵⁰² In *Du hättest gehen sollen* wird die Macht der Bilder bemerkenswerterweise gar nicht an den Stellen thematisiert, wo die Rede vom Fernsehen ist – und dies obwohl der Erzähler betont, dass seine Tochter das Fernsehen wie nichts auf der Welt liebe¹⁵⁰³ – sondern an denjenigen, wo Gebrauch vom scheinbar harmlosen Kindermonitor gemacht wird. Einmal schaltet der Erzähler den Fernseher an, um Esther mit einem Kinderprogramm zu beschäftigen:

¹⁴⁹⁶ Ebd., S. 61.

¹⁴⁹⁷ Ebd.

¹⁴⁹⁸ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 62–63.

¹⁴⁹⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98, hier S. 92.

¹⁵⁰⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier insbesondere S. 66–72; Daniel Kehlmann: *Unvollständigkeit*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 133–170.

¹⁵⁰¹ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 62.

¹⁵⁰² Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98, hier S. 79.

¹⁵⁰³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 70.

Auf dem ersten Kanal liefen Nachrichten, ich schaltete weiter, auf dem zweiten liefen auch Nachrichten, ich schaltete weiter, auf dem dritten war die Frau mit den schmalen Augen zu sehen. Ihr Gesicht füllte den Schirm. Ich schaltete ab. Mir war eiskalt, der Raum schien sich langsam zu drehen.¹⁵⁰⁴

Als er dann mit seiner Tochter zu tanzen beginnt, um sie vom Fernsehen abzulenken, denkt er sich: „Zum ersten Mal im Leben, während ich sang und sprang und in die Hände klatschte, stellte ich mir ernsthaft die Frage, ob ich verrückt geworden war.“¹⁵⁰⁵ Interessanterweise taucht die Frage während eines harmlosen Spiels mit dem Kind und nicht in einem Moment des Grauens auf. Dann kommen dem Protagonisten Gedanken, die dem Leser von Kurt Gödel in *Geistern in Princeton* bekannt sind: „Aber wie wusste man das, wie fand man es heraus? War die Tatsache, dass ich mir die Frage stellte, nicht schon ein Beweis, dass ich es nicht war? [...] Nein, dachte ich, so einfach ist es nicht. Dass ich darüber nachdenke, beweist nichts.“¹⁵⁰⁶

Ähnlich wie in *Dem fernsten Ort* setzt Kehlmann in *Du hättest gehen sollen* die Nacht als Figur des absolut Anderen ein, doch diesmal heißt es: „Irgendwann wird die Nacht enden.“¹⁵⁰⁷ In jener Nacht träumt der Protagonist von einem enorm massiven Berg, für den er die Bezeichnung «Weltenberg» findet und dessen Geschichte einen Schlüssel zum Verständnis der Erzählung bietet:

Ich stand draußen auf dem Hang und sah ins Tal. Dann blickte ich auf, schräg über die Gletscher, und sah den anderen Berg.

Er war ungeheuer groß, und es ging an ihm tiefer hinab, als ich je einen Abgrund gesehen hatte. Stunden hätte man fallen können, ehe man den Grund erreichte, vorbei an Felsen und noch mehr Felsen und Spalten und Zacken und tieferen Spalten und mehr und immer mehr Gestein, und all das verlor sich in einer Ferne, die mich schwindeln ließ. Während ich ihn anstarrte, spürte ich ein Ziehen – einen schwachen Sog, der sich wie ein Strom von Zugluft anfühlte, aber es war die Schwerkraft. So viel Masse hatte der Berg, dass man seine Schwerkraft spürte, und mir wurde klar, dass man nur springen musste, dann würde einen das eigene Gewicht zu ihm ziehen, dann hielte einen nichts.

Und jetzt, da ich am Tisch sitze und ins Notizbuch kritzle, mit schmerzenden Gliedern, fällt mir das Wort *Weltenberg* ein. Ich weiß nicht, was es bedeuten soll, aber ich kann es nicht wegschieben, denn das ist er; das ist, was ich gesehen habe.¹⁵⁰⁸

Schon zu Anfang des Traums fordert den Erzähler etwas auf: „Schreib den Traum auf“.¹⁵⁰⁹ Eine ähnliche Erfahrung mit dem Abgrund, beachtlich auch in der Nacht, macht Judith in Kehlmanns Stück *Heilig Abend*, selbst wenn sie als Philosophin sie nicht einmal zu rationalisieren versucht: „Damals in der Felswand. Ich hätte sterben können. Die ganze Nacht lang. Die Tiefe saugt an einem. Es ist wahr, was man sagt. Wenn man lang genug in der Nähe eines Abgrunds ist, will

¹⁵⁰⁴ Ebd.

¹⁵⁰⁵ Ebd.

¹⁵⁰⁶ Ebd., S. 70–71.

¹⁵⁰⁷ Ebd., S. 63.

¹⁵⁰⁸ Ebd., S. 63–64.

¹⁵⁰⁹ Ebd., S. 63.

man hinunter. Man will aufs Ganze gehen.“¹⁵¹⁰ Zu der Vorstellung vom Weltenberg, die in verschiedenen Glaubenstraditionen vorhanden ist – und der Kehlmann in seiner Geschichte nicht weiter nachgeht – gehört, dass er sich im Zentrum des Universums befindet, eine sonderbare kosmische Energie ausstrahlt – die für den Protagonisten offenbar spürbar wird – und von Sternen in engen Kreisbahnen umwandelt wird. Die Relevanz der Sterne wird von dem in Unruhe versetzten Erzähler in *Du hättest gehen sollen* mehrfach zum Ausdruck gebracht:

Seltsam, dass ich den Anblick der Sterne früher beruhigend fand. Ich habe mal gelesen, dass viele Astronomen meinen, das All könnte unendlich sein. Voller Sterne, voller Galaxien, immer mehr davon und mehr, buchstäblich *immer* mehr. [...] Sie meinen, dieses unendliche Universum könnte nur eines von unendlich vielen unendlichen Universen sein, jedes mit anderen Gesetzen. Eines ist vom anderen aus unerreichbar, sie sind strikt voneinander getrennt. Normalerweise.¹⁵¹¹

An der Stelle darf man Foucault zustimmen, als er von „Konstituierung eines unendlichen und unendlich offenen Raumes“¹⁵¹² spricht, die seit Galileis Entdeckung erfolgt. Im Bild des Weltenbergs wird das schriftstellerische Interesse Kehlmanns für Mathematik, Unendlichkeit, Zufälligkeit der Welt und nicht zuletzt die Formen des Nicht-Daseins erkennbar.

Wenn man Foucaults Grundsätze zu Heterotopien wieder ins Blickfeld des Interesses rückt, kann man weitere Belege für die These gewinnen, dass das vom Erzähler und seiner Familie gemietete Haus bei Daniel Kehlmann eine Heterotopie bildet, weil es auf dem Weltenberg steht. Erstens stellt Foucault fest, dass es wahrscheinlich keine einzige Kultur auf der Welt gebe, die Heterotopien nicht etabliere, diese nähmen aber offensichtlich sehr unterschiedliche Formen an, sodass es vielleicht keine einzige Heterotopieform zu finden sei, die absolut universal wäre.¹⁵¹³ Dabei gebe es in den Urgesellschaften eine Form von Heterotopien, die Foucault «Krisenheterotopien» nennt – diese sind als privilegierte, geheiligte oder verbotene Orte zu verstehen, die denjenigen Individuen vorbehalten seien, welche sich im Verhältnis zur Gesellschaft und inmitten ihrer Umwelt in einem Krisenzustand befänden.¹⁵¹⁴ Als ein emotional gereizter Autor mit Schreibblockade, der seinen Urlaub in einem entlegenen Haus verbringt, befindet sich Kehlmanns Protagonist in vielerlei Hinsicht in einer Krisensituation. Zweitens ist ein weiterer Grundsatz der foucaultschen Charakteristik der Heterotopien, dass eine Gesellschaft

¹⁵¹⁰ Daniel Kehlmann: *Heilig Abend*. In: Ders.: *Vier Stücke*, S. 145–194, hier S. 193.

¹⁵¹¹ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen*. *Erzählung*, S. 77.

¹⁵¹² Michel Foucault: *Andere Räume*, übers. von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, S. 34–46, hier S. 36.

¹⁵¹³ Vgl.: Ebd., S. 40.

¹⁵¹⁴ Vgl.: Ebd.

im Laufe ihrer Geschichte eine immer noch existierende Heterotopie anders funktionieren lassen könne.¹⁵¹⁵ Die Vorstellung vom Weltenberg ist zwar in verschiedenen Kulturen verbreitet, nimmt aber unterschiedliche Formen an. Drittens vermöge die Heterotopie an einen einzigen Ort mehrere Räume oder mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar seien.¹⁵¹⁶ Bei Kehlmann handelt es sich um ein Haus, welches als ein gewöhnliches Ferienhaus und zugleich ein Haus, in dem Verstorbene wohnen, dargestellt wird, ein Gebäude im Diesseits und gleichzeitig im Jenseits oder in einem Zwischenreich, das zwei Paralleluniversen vereinbart. Als Beispiele nennt Foucault in diesem Punkt Theater, Kino und Garten, in dessen Mitte bemerkenswerterweise ein Wasserbecken als „Nabel der Welt“¹⁵¹⁷ stehe, während Kehlmann den Weltenberg als Zentrum des Universums charakterisiert. Viertens seien die Heterotopien – wie es in dieser Arbeit schon früher, im Kapitel über die Erinnerung, vermerkt wurde – häufig an Zeitschnitte gebunden, die man symmetrischerweise Heterochronien habe nennen können, sodass sie ihr volles Funktionieren erst dann erreichen, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit gebrochen haben.¹⁵¹⁸ Es unterliegt keinem Zweifel, dass Paralleluniversen «symmetrische Heterochronien» sind. Um eines davon betreten zu können, muss Kehlmanns Erzähler mit seiner «herkömmlichen Zeit» brechen, was zusätzlich von dem Umstand erleichtert wird, dass er im Urlaub ist, d. h. aus seiner üblichen Arbeitszeit herausgenommen wird. „«Könnte man die Zeit anhalten, für wie lange stünde dann die Zeit?» fragt Immanuel Kant“,¹⁵¹⁹ führt Roland Z. Bulirsch fort, und er fügt dem gleich hinzu: „Die gedehnte Zeit und die komprimierte Zeit, die stehengebliebene Zeit und die rückwärts laufende Zeit, das sind die Tore, durch die das Phantastische, Magische hereinbricht bei Kehlmann“,¹⁵²⁰ wodurch er auf zwei einander parallel laufende Zeiten als Auslöser des fantastischen Erzählens verweist. Schon Franz Rottensteiner bemerkt in Hinblick auf *Mahlers Zeit* – einen Roman, der sich seiner Meinung nach nicht als Science Fiction oder Horror verstehe – dass sie eine urphantastische Idee umsetze: die von der Auflösung der Zeit, der Ausschaltung der Naturgesetze, kurz: die Besiegung der Entropie.¹⁵²¹ Fünftens setzten die Heterotopien laut Foucault immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliere und

¹⁵¹⁵ Vgl.: Ebd., S. 41.

¹⁵¹⁶ Vgl.: Ebd., S. 42.

¹⁵¹⁷ Ebd.

¹⁵¹⁸ Vgl.: Ebd., S. 43.

¹⁵¹⁹ Roland Z. Bulirsch: *Weltfahrt als Dichtung. Über Daniel Kehlmann*. In: „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur“, Jg. 58/2006, Heft 6, S. 846–852, hier S. 848.

¹⁵²⁰ Ebd., S. 849.

¹⁵²¹ Vgl.: Franz Rottensteiner: *Daniel Kehlmann „Mahlers Zeit“*. In: Franz Rottensteiner, Michael Koseler (Hrsg.): *Werkführer durch die utopisch-phantastische Literatur*, Jg. 33/2001, S. 1–4, hier S. 1

durchdringlich mache,¹⁵²² was bei Kehlmann seinen Ausdruck darin findet, dass sein Protagonist die Möglichkeit hat, sich unter den zwei Welten, für welche die zwei Häuser – die eigentlich dasselbe Haus sind – stehen, wenigstens bis zu einem gewissen Zeitpunkt frei zu bewegen. Der Meinung des Erzählers nach liege das Unheimliche an dem Ort, wo sich das Haus befindet – also am Weltenberg – und nicht an dem Haus selbst:

Es ist der Ort selbst. Es ist nicht das Haus. Das Haus ist harmlos, es steht einfach nur dort, wo besser nichts stehen sollte. Ich vermute, es gibt noch mehr Orte wie diesen, aber die anderen sind wohl unerreichbar, auf dem Meeresgrund oder in Berghöhlen, die noch keiner betreten hat. Oder aber es gibt hier wirklich nur einen, und der nächste ist Lichtjahre entfernt im unendlichen Universum. Ganz wirr wird einem von dem Gedanken – keine erfundene, sondern eine reale Unendlichkeit, erfüllt von Dingen und Wesen und Galaxien und Galaxienhaufen und Haufen von Galaxienhaufen und immer so weiter, ohne ein Ende in irgendeiner Richtung. Und dann und wann Stellen, wo die Substanz dünn wird. [...] Der Ort ist nicht böse, aber er ist eine Falle – wie eine Felsspalte, aus der du zunächst noch hinausklettern könntest, aber du siehst den Himmel über dir und denkst, es ist nicht gefährlich, daher trödelst du und siehst dich um, weil da interessante Kristalle sind, und als du dann doch hinausklettern willst, merkst du zu spät, dass du die Griffe nicht mehr findest.¹⁵²³

Was Gödel mit seinem Unvollständigkeitssatz und Cantor mit seiner Definition der Unendlichkeit geahnt haben, gewinnt Kehlmann in *Du hättest gehen sollen* aus den Überlieferungen vom Weltenberg zurück, sodass dieser in seinem Text als eine «Stelle im Universum», wo die «Substanz dünn wird» erscheint, kurz: als ein heterotopischer Ort. Mit Gödels Unvollständigkeitssatz und Cantors Diagonalmethode hat der Weltenberg noch jene Selbstreferenz gemeinsam, welche durch die «dünne Substanz» des Textes für den Leser deutlich wird. Die Grenze zwischen Lebenden und Toten wird darauf so durchlässig, dass der Erzähler das Jenseits betreten kann, ohne das Diesseits jemals verlassen zu haben. Mit Beerholms Worten könnte er sagen, dass er die Grenze zwischen dem Traum- und Alptraumreich seiner Phantasie und der Wirklichkeit immer bemerkenswert durchlässig gefunden habe¹⁵²⁴ sowie dass es schön zu sehen gewesen sei, wie sein Konzept in die Wirklichkeit getreten sei und sich ohne Bruchlinien oder Spalten darin eingefügt habe.¹⁵²⁵ Hier kommt der letzte Grundsatz der Heterotopie zum Vorschein und nämlich, dass sie gegenüber dem verbleibenden Raum eine Funktion gehabt haben und diese sich zwischen zwei extremen Polen entfalte – einem Real- und einem Illusionsraum.¹⁵²⁶

¹⁵²² Vgl.: Michel Foucault: *Andere Räume*, übers. von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, S. 34–46, hier S. 44.

¹⁵²³ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 85–86.

¹⁵²⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 193.

¹⁵²⁵ Vgl.: Ebd., S. 183.

¹⁵²⁶ Vgl.: Michel Foucault: *Andere Räume*, übers. von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, S. 34–46, hier S. 45.

Die realen Orte der seltsamen Undichtheit, jemals zwischen zwei unterschiedlichen Sphären – Leben und Tod, Traum und Wachzustand – sind schon in den früheren Texten Kehlmanns zu finden. «Auf dem Meeresgrund» kommen Jan van Rode mit seiner Frau Gerda ums Leben, und dann Julian, dessen Geschichte sich im Zustand der Agonie spielt; «in Berghöhlen» verlieren sich Manuel Kaminski und Sebastian Zöllner – was für jeden von ihnen zu einem Schlüsselerlebnis wird (für Kaminski, weil er da seine Augenkrankheit wegen des Nebels, den er sieht, den es aber unten nicht gäbe, erkennt,¹⁵²⁷ und für Zöllner, weil er dort zum ersten Mal auf den Gedanken kommt, dass er sterben würde¹⁵²⁸) – dann auch Alexander von Humboldt, der die Höhle der Toten erforscht. So treffen zwei Formen des Nicht-Daseins aufeinander – die Diesseitigkeit in *Geistern in Princeton* und die Heterotopie in *Dem fernsten Ort*. Es ist nicht die Aufgabe des Erzählers, der Herkunft des Bösen nachzugehen, wie es auch bei Kubrick oder bei King nicht mehr der Fall ist. Den Sinn des Erzählten ergeben das ablenkende Horrorhafte und die unwesentlichen Handlungsstränge, zu denen Umberto Eco in seiner Arbeit *Das offene Kunstwerk* bemerkt:

Sie werden aber sehr *wesentlich*, wenn man sie nach einem anderen Kriterium der erzählerischen Auswahl beurteilt, und tragen dann alle dazu bei, eine *Aktion* zu entwerfen, eine psychologische, symbolische oder allegorische Entwicklung; sie werden zu Elementen einer impliziten Aussage über die Welt. Die Natur dieser Aussage, ihre Fähigkeit, auf verschiedene Arten verstanden zu werden und unterschiedliche und komplementäre Lösungen anzuregen, ist das, was wir als «Offenheit» eines erzählenden Kunstwerks definieren: in der Ablehnung der Handlung realisiert sich die Anerkennung der Tatsache, daß die Welt ein Geflecht von Möglichkeiten ist und daß das Kunstwerk diesen Charakter der Welt wiedergeben soll.¹⁵²⁹

Die Auffassung, dass die Welt ein «Geflecht von Möglichkeiten» sei und dass das Kunstwerk diesen Charakter der Welt wiedergeben solle, wird in *Du hättest gehen sollen* durch die Idee der für den Erzähler-Protagonisten geöffneten Paralleluniversen realisiert. Die Idee an sich stellt einen Einfluss der Wissen- und Pseudowissenschaft, unter welchem Daniel Kehlmann zur Entstehungszeit seiner fantastischen Erzählung stand:

In *Du hättest gehen sollen* spielt als ferner physikalischer Untergrund mit hinein, dass ich fasziniert war von der Theorie – eigentlich ist es eine Hypothese, weil man sie bis jetzt noch nicht testen oder widerlegen kann – multipler Kosmen, diesem *Multiverse*-Konzept, und der natürlich in keiner Weise wissenschaftlichen Idee, dass plötzlich auf irgendeine Weise zwei dieser Universen einander zu nahe kommen und das eine das andere etwas verzerrt. Das gibt dem Spuk eine untergründige Plausibilität.¹⁵³⁰

¹⁵²⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, Frankfurt am Main 2004, S. 105.

¹⁵²⁸ Vgl.: Ebd., S. 65.

¹⁵²⁹ Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, zit. nach: Christoph Bode: *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen 1988, S. 6–7.

¹⁵³⁰ Daniel Kehlmann: *Metaphysical Poets*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 143–155, hier S. 144.

Selbst das filmische Denken in der Literatur, das sich in Kehlmanns Text in der Nutzung des – im Licht der oben zitierten Aussage Umberto Ecos – ablenkenden Unwesentlichen manifestiert, welches vor allem durch Anhäufung von Details, Schnitten im Text und Beschreibungen von Fahrten zum Ausdruck gebracht wird, dient einer Herstellung der erzählerischen Ambiguität, was Dieter Wellershoff in seinen Ausführungen zur poetischen Erfahrung und inhaltlichen Unbestimmtheit im Film formuliert:

Die Durchbrechung des Kontinuums unserer praktischen Realitätsbeherrschung ist also die Entstehungsbedingung des Poetischen. Das läßt sich am besten wohl am Film nachweisen, der mit seinen wechselvollen Kameraeinstellungen, vor allem durch Detailaufnahmen, Schnitte und Fahrten die bekannte Welt in ungewohnte Ansichten auflöst und ihr so eine neue gesteigerte Sichtbarkeit gibt. Die sinnliche Prägnanz und Poesie des Details hängt aber mit seiner inhaltlichen Unbestimmtheit zusammen. Da die Bewandnis, in der es begriffen werden soll, nicht mitgegeben wird, können wir es nicht wie gewohnt schnell wieder als etwas Bekanntes aus unserer Wahrnehmung verdrängen, sondern stehen ihm abwartend, suchend, man könnte auch sagen alarmiert gegenüber und müssen versuchen, es neu zu bestimmen.¹⁵³¹

Der Umstand, dass der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* ein Filmemacher ist, ist nicht zu unterschätzen. Während er selbst in den Urlaub fährt und – mit den Worten Foucaults – «mit seiner herkömmlichen Zeit bricht», bricht der Film als Medium mit der herkömmlichen Zeit des Zuschauers bzw. das Buch mit der des Lesers. Daniel Kehlmann weiß dieses wiederholte Brechen für sich zu nutzen, um das Erzählte vieldeutig zu machen. Dass die Mehrdeutigkeit im Zusammenhang mit dem Fantastischen steht, machen nicht nur die in dieser Arbeit mehrmals angeführte Theorie Tzvetan Todorovs, sondern auch weitere Überlegungen Dieter Wellershoffs deutlich:

Wir bringen Hypothesen an den problematisierten Gegenstand heran, die, solange sie ableiten, seine Vieldeutigkeit vermehren. Gelingt es uns dagegen, diese Vieldeutigkeit abzubauen und den Gegenstand zu vereindeutigen und praktikabel zu machen, dann verliert er wieder seine Poesie. Die poetische Erfahrung ist demnach ein Zustand gesteigerter Phantasietätigkeit, hervorgerufen durch einen Mangel an Eindeutigkeit in unserem jeweiligen Wahrnehmungs- und Vorstellungsraum.¹⁵³²

Die **Unschlüssigkeit** des Lesers dem Erzählten gegenüber, die laut Todorov die Literatur erst als «fantastisch» gelten lässt, sowie die «gesteigerte Phantasietätigkeit» des Lesers, die auch der These vom Tod des Autors innewohnt, treffen aufeinander zusammen, wenn man vom «Mangel an Eindeutigkeit in unserem jeweiligen Wahrnehmungs- und Vorstellungsraum» spricht. Die Behauptung, dass Daniel Kehlmann als ein Dichter der im Dienste des Unheimlichen stehenden Ambiguität bezeichnet werden kann, lässt sich selbst von einer Aussage Sigmund Freuds untermauern:

¹⁵³¹ Dieter Wellershoff: *Literatur und Lustprinzip*, zit. nach: Christoph Bode: *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, S. 266.

¹⁵³² Ebd.

Der Dichter hat dann noch ein Mittel zur Verfügung, durch welches er sich dieser unserer Auflehnung entziehen und gleichzeitig die Bedingungen für das Erreichen seiner Absichten verbessern kann. Es besteht darin, daß er uns lange Zeit über nicht erraten läßt, welche Voraussetzungen er eigentlich für die von ihm angenommene Welt gewählt hat, oder daß er kunstvoll und arglistig einer solchen entscheidenden Aufklärung bis zum Ende ausweicht.¹⁵³³

Was dem Erzähler in *Du hättest gehen sollen* passiert, wird bis zum Ende der Geschichte unklar bleiben. Die Handlung seines Films kann er nur kurz zusammenfassen: Es geschehen „[d]ie verrücktesten Sachen“,¹⁵³⁴ über die er nicht imstande ist, ausführlich zu berichten – genauso wie während der Erzählung seiner eigenen Geschichte. Die zwei weiblichen Figuren seines Films verliert er bald aus den Augen:

All die Dinge, die ich skizziert und durchdacht hatte, all die Situationen und Pointen waren wie gelöscht. Ich klemmte das Telefon unters Kinn und schlug das Notizbuch auf – hier beschrieb ich gerade, wie ich die Serpentinastraße hinunterfuhr. Ich blätterte weiter – hier kaufte ich im Dorf ein. Weiter, wo waren Jana und Ella?¹⁵³⁵

Als er seiner Tochter aus einem Kinderbuch vorliest, überlegt er sich zwar metatextuell: „Wer schreibt dieses Zeug [...], wie lebt man, wie kommt man aus mit sich, wenn man solche Dinge verfasst?“,¹⁵³⁶ aber er scheint gar nicht bemerkt zu haben, dass seine Idee für das Filmszenario auch nicht allzu niveauvoll ist. Die Kindergeschichte ist bezeichnenderweise genauso inkohärent, widersprüchlich und unlogisch wie die seine. Ihr Hauptprotagonist, der Bär Maulfängli, heiße so – wie die kleine Esther seinem Vater erkläre – wegen seinem Hut, wobei er auf den Illustrationen keinen Hut trage. Er lebe „in einem Land, das eigentlich ein großes Bett ist“,¹⁵³⁷ also eine Heterotopie im Sinne Foucaults,¹⁵³⁸ und suche „einen Goldschatz [...], der tatsächlich ein Goldschatz ist und vor langer Zeit von Piraten versteckt wurde“.¹⁵³⁹ Am Ende der Geschichte „findet Maulfängli-Bär den Schatz zwar nicht, begreift aber, dass es etwas gibt, das wichtiger ist als Reichtum: dass die Menschen gut zueinander sind und Frieden halten“,¹⁵⁴⁰ was dem Erzähler paradox vorkommt, weil der Held doch ein Bär und kein Mensch sei. Der Absatz zeigt, wie komplex selbst Kindergeschichten sind, die das Unergründliche im Menschenleben verarbeiten und von denen man meint, dass sie die (sogenannte) Wirklichkeit vereinfachen, um sie an die Entwicklungsstufe der Kinder anpassen zu können. Einem aufmerksamen Leser wird nicht entgehen, dass es genauso wenig in Kindergeschichten als auch

¹⁵³³ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274, hier S. 273.

¹⁵³⁴ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 67.

¹⁵³⁵ Ebd., S. 66–67.

¹⁵³⁶ Ebd., S. 69.

¹⁵³⁷ Ebd., S. 68–69.

¹⁵³⁸ Vgl.: Michel Foucault: *Die Heterotopien*, übers. von Michael Bischoff. In: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt am Main 2005, S. 7–22, hier S. 10.

¹⁵³⁹ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 69.

¹⁵⁴⁰ Ebd.

in der Welt der Erwachsenen bei Daniel Kehlmann der Fall ist. Eine konsequente Logik und festbestimmte Grenzen der Welt, die Kinder angeblich brauchen, fehlen bei dem Autor Kehlmann, der das Prinzip «Spiegelung in der Spiegelung in der Spiegelung» durch die Verknüpfung der Handlung seiner fantastischen Erzählung auf der diegetischen Ebene mit der Handlung im Drehbuch ihres Hauptprotagonisten und dazu der Handlung in einem Kinderbuch, aus dem der Protagonist seiner kleinen Tochter vorliest, auf der intradiegetischen Ebene des Textes realisiert. *Du hättest gehen sollen* kann man durchaus als ein dunkles Märchen, ein – mit Markus Gassers Worten – «dark tale»¹⁵⁴¹ für Erwachsene lesen und dabei in den Zustand jener unruhigen Neugierigkeit versetzt werden, die Daniel Kehlmann als „das wichtigste Betriebsgeheimnis der Horrorliteratur“¹⁵⁴² definiert:

Jedes Leben hat seine nicht bewältigten Schrecken, die wir mit uns tragen und verdrängen und doch nicht vergessen können. Nachts, wenn wir allein mit uns selbst sind, im Wald oder vielleicht auch nur in unserem dunklen Schlafzimmer, hören wir Geräusche, wir sehen Bilder, und es fällt uns schwerer als am hellen Tag, nicht an das zu denken, an das wir auf keinen Fall denken wollen: *this thing of darkness* in uns.¹⁵⁴³

In Kehlmanns Werk wird das Dunkle als Bestandteil der menschlichen Psyche legitimiert. Im Gesprächsband *Requiem für einen Hund* legt der Autor offen: „Wir fühlen uns ständig im falschen Leben eingesperrt, uneins mit uns selbst. [...] Romanschreiben ist das Ergründen der Widersprüchlichkeit des Menschen, also seines entfremdeten Daseins.“¹⁵⁴⁴ Wenn sich der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* in einem Haus eingesperrt findet, begibt er sich auf den Weg, um ein anderes – zum Verwechseln ähnliches – zu betreten. So gesehen avanciere für Kehlmann, wie Michael Navratil bemerkt, das fantastische Erzählen zum Medium einer Epochendiagnose und die Inkohärenz der Wirklichkeit wird durch die Inkohärenz des Erzählten sichtbar.¹⁵⁴⁵ „Daheim [...] sei der Tod“,¹⁵⁴⁶ stellt Carlos in *Der Vermessung der Welt* fest und Arthur Friedland in *F* sagt auch dasselbe.¹⁵⁴⁷ In Kehlmanns Werk sind die Figuren meist bereits in dieser Welt tot, in der sie gerade leben. Nun gehören in *Du hättest gehen sollen* das Diesseits

¹⁵⁴¹ Vgl.: Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, S. 20.

¹⁵⁴² Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98, hier S. 94.

¹⁵⁴³ Ebd., S. 94–95.

¹⁵⁴⁴ Daniel Kehlmann, Sebastian Kleinschmidt: *Tiere*. In: Dies.: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, S. 9–26, hier S. 10.

¹⁵⁴⁵ Vgl.: Michael Navratil: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: „Literatur für Leser“, Nr. 1(37)/2014, S. 39–57, hier S. 39–40 und 56. Dass die Auseinandersetzung mit der Technikwelt und Kommunikation bei Daniel Kehlmann zeit- und gesellschaftskritische Züge aufweise, bemerkt auch Joachim Rickes, siehe: Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des <Teufels> bei Daniel Kehlmann. «Sagen Sie Karl Ludwig zu mir»*, Würzburg 2010, S. 75–76.

¹⁵⁴⁶ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 139.

¹⁵⁴⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 41.

und das Jenseits so eng zur Darstellung des Ferienhauses zusammen, dass man sich die Frage stellen muss, um welche Welt es sich hier eigentlich handelt.

Nach dem Streit um die SMS-Nachrichten trennt sich Susanna von ihrem Mann und fährt nach Hause. Er bleibt mit ihrer kleinen Tochter im gemieteten Haus und wird sich nach einiger Zeit dessen bewusst, dass er sogar nicht mehr wisse, zu welcher Notlüge – die wie die Erfindungen in den Kindergeschichten als eine das Erzählen konstituierende Einheit zu betrachten ist – er gegriffen habe, um die Abwesenheit der Mutter dem Kind zu erklären. Seine Erzählweise wird so inkonsistent, dass man nicht mehr weiß, wem man glauben sollte. Im Telefongespräch mit dem Ladenbesitzer, versucht der Erzähler, mehr über den wunderlichen Geodreieck zu erfahren:

Was wollten Sie mir zeigen?, fragte ich. Mit diesem Geodreieck, was wollten Sie mir zeigen?

Zeigen, sagte er. Zeigen?

Dann schwieg er eine Weile.

Ja, die passen nicht zusammen, sagte er schließlich, stimmt's? Die passen nie, die Winkel, da oben.

Aber wieso?

Einer von hier ... Er schnaufte. Es fiel ihm hörbar schwer, Hochdeutsch zu sprechen. Einer von hier, der Ägerli Hans, dem der Lindenhof gehört, der hat gesagt, eine Ameise weiß doch auch nicht, was eine Kathedrale ist oder ein Kraftwerk oder ein Vulkan. Er hustete, dann sagte er nachdenklich: Aber der Ägerli trinkt jetzt wieder. Der redet viel.¹⁵⁴⁸

Mit dem Verweis auf seine Trunksucht wird somit der einzige Mensch in Misskredit gebracht, der zu dem im Traum des Erzählers auftauchenden Weltenberg etwas sagen könnte. Trotzdem fällt dem Erzähler in einer weiteren Szene ein:

Der Vergleich mit der Ameise ist nicht gut. Besser wäre der mit einem Wesen, das auf Papier gezeichnet ist. Wenn es leben könnte, so lebte es ganz auf dem Papier, auf dessen Fläche. Nun stell dir vor, auf dem Papier gäbe es einen Berg. Würde das Wesen einen Kreis um den Berg ziehen und die eingeschlossene Fläche messen, so verstünde es nicht, was es vor sich hätte. Da wäre viel mehr Papier, als seiner Vernunft nach in den Kreis passen könnte. Für dieses Wesen wäre es ein Wunder.¹⁵⁴⁹

Die in dem obigen Zitat skizzierte Allegorie des menschlichen Lebens und dessen, was über die Rahmen der menschlichen Erfahrung hinausgeht, lässt den Leser an Eric Friedland zurückdenken, der nach Lindemanns Vorstellung eine schwache Ameise beobachtet, den namenlosen Protagonisten der Erzählung *Töten*, auf dessen Hand eine Ameise kriecht, die Sekunden später von der Brücke fällt sowie Julian und David Mahler, die in der Nähe eines Bergs verunglücken – nicht zuletzt auch Humboldt, der den Versuch unternimmt, einen Berg zu messen. In seinem konstruktivistisch aufgebauten System scheint Daniel Kehlmann der Wahrheit vom Menschen nur dadurch näher zu kommen, dass er davor nicht zurückschreckt,

¹⁵⁴⁸ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 71–72.

¹⁵⁴⁹ Ebd., S. 75.

das Thema der menschlichen Schwäche, der Zweifel und der existenziellen Unsicherheit zu berühren. Ferner bleibt verschwiegen, wer in der zitierten Textpassage mit «nun stell dir vor» überhaupt angesprochen wird – die kleine Esther, der Leser oder ein Anderer, vielleicht der Erzähler selbst, da es letztendlich dessen zersplitterte Natur ist, die sich in der Inkonsistenz der Erzählstimme widerspiegelt. Die Nummer des Taxis bekommt der Protagonist nicht, weil der Verkäufer komischerweise angibt, keine Auskunft zu sein. Dann wird das Gespräch noch einmal durch ein seltsames Geräusch unterbrochen, das diesmal dem Netzausfall vorangeht: „Das Geräusch, das mich unterbrach, klang anders als alles, was ich je gehört hatte. Es war halb ein Klirren und halb ein Schnauben. Es klang nicht wie eine elektrische Störung, eher wie etwas Lebendiges.“¹⁵⁵⁰ Ob man dem Erzähler glauben soll, bleibt in der Schwebe. Auch seine Tochter ruft ihn mit einer „so spitz und dringlich“¹⁵⁵¹ klingenden Stimme, dass ihm vor Schreck kalt werde¹⁵⁵² – es handelt sich aber bloß um Legosteine. Als der Erzähler aus dem Zimmer rausgehen will, bemerkt er zu seiner Überraschung, dass die Tür zugesperrt sei. Nun stellt er gleich: „Ich brauchte einen Augenblick, um mich daran zu erinnern, dass ich sie ja heute Nacht selbst verschlossen hatte.“¹⁵⁵³ Das Problem besteht aber darin, dass er beim nächsten Versuch mit seiner Tochter durch die Tür aus dem Zimmer hinaus in genau das gleiche Zimmer hineingeht: „Tatsächlich, wir hatten das Wohnzimmer verlassen, aber die Tür, durch die wir gegangen waren, hatte uns wieder ins Wohnzimmer geführt.“¹⁵⁵⁴ Seinem Gefühl der Verlorenheit entspricht nicht nur die Verdoppelung der Zimmer, sondern auch die Darstellungsweise der Landschaft: „Mehr und mehr Wolken, Nebel im Tal, und die Gletscher sind verschwunden.“¹⁵⁵⁵ Im weiteren Laufe der Erzählung fasst der Erzähler den Entschluss: „Ich werde aufstehen und Esthers Hand nehmen und rückwärts zur Tür gehen, rückwärts den Korridor entlang, rückwärts aus dem Haus. Ich weiß nicht, wieso, aber ich habe das Gefühl, dass es helfen könnte, wenn wir rückwärts gehen“¹⁵⁵⁶ und er macht es wirklich:

Am frühen Abend also stand ich auf, nahm Esther das Telefon ab, fasste ihre Hand und sagte, dass wir uns nicht umdrehen dürften, das sei ein Spiel. Dann gingen wir rückwärts. Tatsächlich kamen wir in den Flur: Holzboden, weiße Wände, links die Tür, bei der ich das Gefühl hatte, dass sie vorher nicht da gewesen war. Im Vorbeigehen lugte ich hinein. Das Zimmer war leer, an der Decke hing eine nackte Birne, in der Ecke lag ein Holzstuhl, dem ein Bein fehlte. Für einen Moment überkam mich der verwirrend starke Wunsch hineinzugehen, aber ich widerstand und zog Esther weiter. [...] Rückwärts traten wir ins Freie. Es war eiskalt.¹⁵⁵⁷

¹⁵⁵⁰ Ebd., S. 74.

¹⁵⁵¹ Ebd., S. 73.

¹⁵⁵² Vgl.: Ebd.

¹⁵⁵³ Ebd., S. 74.

¹⁵⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵⁵ Ebd., S. 76.

¹⁵⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁵⁷ Ebd., S. 77–78.

Ein aufmerksamer Leser wird gleich merken, dass das leere Zimmer mit der nackten Birne an der Decke und dem dreibeinigen Stuhl genau dasselbe ist, von dem der Erzähler früher geträumt hat. So zeigt es sich schon wieder, dass bei Kehlmann ein Ort mehr als nur ein Ort ist: Er wird nicht bloß zu einer symbolischen Projektionsfläche für die Ängste, Unruhen und Ungewissheiten der Protagonisten, auf der ihre unterdrückten inneren Konflikte endlich mal ausgetragen werden, sondern vielmehr zum Auslöser einer alternativen Erzählung.

6.4. Dunkle Psyche und Modi des Seins

Unter Umständen handelt es sich auch an der oben zitierten Stelle um eine selbsterfüllende Prophezeiung: Es lässt sich schlussfolgern, dass der Erzähler, der an seinen Tram glaubt, sich so verhält, dass seine Erwartung in Erfüllung geht. Der Begriff der «selbsterfüllenden Prophezeiung» stammt interessanterweise von Otto Neurath, der sogar in Kehlmanns *Geister in Princeton* einen Auftritt hat. Dass das Rückwärts- und Vorwärtsgehen in der Literatur nicht immer in die vom Leser erwartete Richtung erfolgt, dass die Erwartungen des Lesers also enttäuscht werden, macht Daniel Kehlmann selbst in *Beerholms Vorstellung*: „Möglicherweise war es die falsche Richtung, aber eine Richtung war es doch“,¹⁵⁵⁸ und in einem Essay zu Milan Kunderas *Jacques und sein Herr* deutlich:

Es sei Zeit abzugehen, sagt Jacques und bittet seinen Herrn – denn «der Herr gibt zwar die Befehle, aber Jacques sucht sie aus» –, ihn vorwärts zu führen. Vorwärts, fragt der Herr, verwirrt von diesem großen Dilemma der Kunst, wo sei denn das eigentlich? «Ich werde Ihnen ein großes Geheimnis verraten», antwortet Jacques. «Einen uralten Trick der Menschheit. Vorwärts, das ist irgendwo.» Enthusiastisch gehen sie ab. Und zwar, so die Regieanweisung, schräg nach hinten.¹⁵⁵⁹

Zur Beschreibung der draußen herrschenden Umstände gehört zusätzlich die dem Leser gut vertraute Kälte. Der Erzähler und die kleine Esther gehen hinaus, wo es kalt ist: „Ich ließ Esther nicht los, ihre Hand lag warm in meiner eiskalten.“¹⁵⁶⁰ Dass die Hand des Erzählers «eiskalt» ist, weil er aller Voraussicht nach bereits (wie) tot ist – und vermutlich auch das Kind mit in den Tod hineinzieht – lässt sich jedoch nicht annehmen, denn andererseits kann er, als er Esther trägt, immer noch Schmerz, körperliche Anstrengung und steigende Belastung empfinden: „Binnen kurzem zitierten meine Muskeln, und meine Finger fühlten sich an, als müssten sie brechen.“¹⁵⁶¹ In Kehlmanns Werk hat bereits Jan van Rode von einem «großen Geheimnis» und

¹⁵⁵⁸ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 152.

¹⁵⁵⁹ Daniel Kehlmann: *Vorwärts, das ist irgendwo. Milan Kundera: Jacques und sein Herr*. In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, S. 113–116, hier S. 115–116.

¹⁵⁶⁰ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 80.

¹⁵⁶¹ Ebd., S. 82.

einem «uralten Trick der Menschheit» geschwärmt, als er Beerholm verraten hat, dass das Leben ein Traum sei, aus dem man besser nicht aufwachen sollte, was auf die Traumartigkeit der Textpassage in *Du hättest gehen sollen* referiert. Laut Michael Navratil manifestiert sich die Ambiguität in *Beerholms Vorstellung* zuallererst in der Doppeldeutigkeit des Titels, dann auch im gegenseitigen Berühren von Mathematik und Magie sowie darin, dass der Roman sich inhaltlich mit Täuschungen beschäftigt und selber ein Täuschungsroman sei, in dem Beerholm als der Täuschende und der Getäuschte zugleich auftrete.¹⁵⁶² All die Voraussetzungen gelten weiterhin für die Erzählung *Du hättest gehen sollen* und ihren Erzähler, mit dem es sich ähnlich wie mit der Katze in Schrödingers Gedankenexperiment verhält: Er wird in einem Zustand gezeigt, in dem er gleichzeitig lebendig und tot ist, und der Zustand wird nach den Regeln der Quantenmechanik so lange bestehen, bis er von einem mitverfolgt wird. Als der Erzähler das Haus mit seiner Tochter endlich verlässt, kommt die dem Leser aus *Beerholms Vorstellung* bekannte Nacht als Figur des absolut Anderen erneut in Erscheinung:

Nach der Kurve war es so dunkel, als ginge man mit geschlossenen Augen. [...] Wir erreichten die zweite Kurve, dann die dritte. Außerhalb des Lichtkegels war die Schwärze undurchdringlich. [...] Ich starrte dorthin, wo ich das Tal vermutete, aber es mussten Wolken aufgezogen sein, denn kein Lichtpunkt war zu sehen. Ich blickte nach oben, aber der Mond zeigte sich nicht.¹⁵⁶³

Die Darstellungsweise der Nacht in *Du hättest gehen sollen* erinnert an diejenige Szene in *Ich und Kaminski*, in der Sebastian Zöllner aus dem Haus Manuel Kaminskis in die Pension «Schönblick» hinuntergeht:

Es wurde wirklich sehr rasch dunkel. Ich mußte die Augen zusammenkneifen, um den Lauf der Straße auszumachen; ich spürte Gras unter mir, blieb stehen, tastete mich vorsichtig zurück auf den Asphalt. Im Tal waren schon deutlich die Lichtpunkte der Laternen zu sehen. Dort war der Wegweiser, schon nicht mehr lesbar, da der Pfad, auf dem ich hinuntermußte.

Ich rutschte aus und schlug der Länge nach hin. Vor Wut packte ich einen Stein und schleuderte ihn in die Schwärze des Tals. Ich rieb mir das Knie und stellte mir vor, wie er fiel und andere Steine mitnahm, mehr davon und mehr, bis schließlich ein Hangrutsch irgendwo einen arglosen Spaziergänger begrub. Der Gedanke gefiel mir, und ich warf noch einen Stein.¹⁵⁶⁴

Wohl befindet sich Zöllner nicht auf einem Weltenberg, aber bestimmt in einer Gegend, in der einer unter einem Berggrutsch wie in einer Felsspalte leicht verschwinden könnte. „Nach zwei weiteren Kurven war mir, als wäre die Welt ausgelöscht. So still war es und so schwarz um uns, als gäbe es nur noch Esther und mich und das Geräusch unserer Schritte in der beißenden

¹⁵⁶² Vgl.: Michael Navratil: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: „Literatur für Leser“, S. 39–57, hier S. 42–44.

¹⁵⁶³ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 80–81.

¹⁵⁶⁴ Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*, S. 31–32.

Kälte“,¹⁵⁶⁵ berichtet der Erzähler in *Du hättest gehen sollen*, was dem Leser die Bilder von Schnee in Erinnerung bringt, dessen Einsätze in der Erzählung *Schnee* und der Novelle *Der fernste Ort* mit dem allmählichen Verschwinden in bzw. dem Einst-Werden mit der winterlichen Landschaft als Prozess des Absterbens verbunden sind. Zu einer ähnlichen Stelle im Roman *Tyll*, wo der Winterkönig in der Anwesenheit seines Narren in einem Schneesturm irrt und darin tödlich verunglückt, bemerkt Kehlmann allerdings, dass sie eine Shakespeare-Konstellation darstelle.¹⁵⁶⁶ Nachdem der Erzähler und seine Tochter in *Du hättest gehen sollen* das Haus verlassen haben, macht die Kleine ihren Vater darauf aufmerksam, dass jemand im Haus sei, worauf dieser sich doch umblickt:

[...] hinter dem hellen Rechteck des großen Fensters zeichnete sich eine Silhouette ab. Mit hängenden Schultern stand da jemand, den Kopf zur Seite geneigt, und sah zu uns herab. [...] Jetzt schien die Gestalt weiter links zu stehen als noch gerade eben, und jetzt war eine zweite neben ihr, und jetzt wieder gar keine, während die Hausfassade sich um das Fenster kräuselte.¹⁵⁶⁷

Die Schilderung des Hauses ruft in Erinnerung des Lesers die Darstellung der unbelebten Welt in der Erzählung *Fastenzeit*, deren Protagonist so abgeschwächt ist, dass sie vor seinen Augen zu schwanken beginnt. Obwohl der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* eine Gestalt in dem beleuchteten Zimmer sieht – das Licht hat er, wohlgemerkt, selbst angemacht, was Stanley Kubricks Film *Shining* in Erinnerung ruft, der das Gruselige im Licht und nicht, wie es üblicherweise in Horrorfilmen passiert, in der Dunkelheit darstellt – widerspricht er dem Kind und fordert es auf, nicht mehr hinzuschauen. Bemerkenswert erscheint, dass auch Eric in Kehlmanns *F*, als er im Fenster der geheimnisvollen Dachkammer ein schwach leuchtendes Licht sieht, die Anwesenheit anderer Personen im Haus voraussetzt: „Im Rückspiegel sehe ich mein Haus. Aus dem Fenster der Dachkammer dringt blasser Lichtschein. Wer ist da oben?“¹⁵⁶⁸ Auf den ersten Blick kann man vermuten, dass die zwei Figuren in *Du hättest gehen sollen* die alte Frau mit den schmalen Augen und der altmodisch gekleidete Mann neben dem Baum sind, auf deren verschwindende und wiederauftauchende Fotos der Erzähler in dem Haus stößt. Beim näheren Hinsehen wird man jedoch gewahr, dass die zwei Gestalten genauso gut als Doppelgänger-Figuren des Erzählers und seiner Tochter demaskiert werden können, als schattenhafte Doubles jener zwei, die – wie der Erzähler befürchtet – «verschwunden sind». In dem Fall wäre das Gebot, nicht umzudrehen, plausibel, denn sonst könnten der Erzähler und

¹⁵⁶⁵ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 82.

¹⁵⁶⁶ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Auf der Romanbühne*. In: Ders.: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, S. 59–69, hier S. 61.

¹⁵⁶⁷ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 79.

¹⁵⁶⁸ Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 240–241.

seine Tochter sich selbst in Gesichter hinblicken, was für sie eine höchst entfremdete, mit dem Tod vergleichbare Erfahrung bedeuten würde, denn „[i]n Wahrheit fürchtet man sich vor sich selbst – vor dem, der man sein könnte und der man mit einem Teil seines Wesens, den man nicht kennen will und vielleicht nicht einmal kennen sollte, auch ist.“¹⁵⁶⁹ Die Ambiguität als eine Form des Nicht-Daseins setzt bei Kehlmann noch weitere Möglichkeiten voraus – zum Beispiel die, dass es sich um den Streit zwischen dem Erzähler und seiner Frau handelt, dem der Erzähler diesmal von außen zuschaut:

Dann ist sie es, die am Tisch sitzt und weint, und ich stehe am Fenster und schweige, dann schreie ich sie im Stehen an, aber das muss eine Weile später sein, weil die Dunkelheit draußen schon dicht und undurchdringlich ist, und dann schreit auch sie, und ich sehe mich auf der einen und sie auf der anderen Seite des Tisches, und wir brüllen gleichzeitig, aber dann sitze wiederum ich am Tisch und stütze den Kopf auf die Hände und sehe sie kraftlos am Fenster lehnen [...].¹⁵⁷⁰

Solche Interpretation wird nahegelegt, als der Erzähler sich beim Hingehen überlegt:

Während wir gingen, erfasste mich in schwindelerregender Deutlichkeit die Vorstellung von einer Frau, die in einigen Jahren am Fenster stehen würde oder die vielleicht vor langer Zeit an einem Fenster gestanden hatte und starr vor Schreck zwei Gespenstern nachsah, einem Mann und einem Kind, die sich Hand in Hand in die Nacht entfernten.¹⁵⁷¹

Es kann auch möglich sein, dass es im Fall «von einer Frau, die in einigen Jahren am Fenster stehen würde oder die vielleicht vor langer Zeit an einem Fenster gestanden hatte» gleichzeitig um die Frau des Erzählers und die Frau mit den schmalen Augen geht. Die Augen der zweiten konnten eben darum schmal geworden sein, weil sie nach dem Mann – vermutlich demselben, der auf dem Foto neben dem Baum abgebildet ist – Ausschau gehalten hatte. Vielleicht folgte sie ihm endlich, nachdem er im Gebirge verschwunden war. Unerwarteterweise fällt später dem Erzähler das Lied *London Bridge is falling down* ein, von dem er zwar nur die ersten Zeilen: „London Bridge is falling down, falling down. London Bridge is falling down...“¹⁵⁷² zitiert, ohne die Schlusszeile «my fair lady» hinzuzufügen.

Der Umstand, dass mit dem Haus dabei etwas Seltsames passiert – „Für einen Moment war die Größe des Gebäudes völlig unklar; es ragte weit in die Ferne, spitz und riesenhaft, aber nicht nach oben, sondern in eine Richtung, von der ich nicht geahnt hatte, dass es sie gab. / Das Haus sieht so klein aus, sagte Esther“¹⁵⁷³ – bringt den Erzähler zur Erkenntnis, dass die Welt ganz anders konstruiert ist, als er sich das bis zu diesem Zeitpunkt vorgestellt hat. Dies rekuriert

¹⁵⁶⁹ Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister*. Frankfurter Vorlesungen, S. 42–72, hier S. 66.

¹⁵⁷⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen*. Erzählung, S. 56–57.

¹⁵⁷¹ Ebd., S. 79–80.

¹⁵⁷² Ebd., S. 82.

¹⁵⁷³ Ebd., S. 79.

wiederum auf die Vorstellung von dem Menschen als einem auf Papier gezeichneten Wesen, das nicht begreifen kann, was eine gekrümmte Fläche ist, weil es nur die flache kennt. Um über den eigenen Tellerrand hinausblicken zu können, müsste er „sich zu den drei Dimensionen noch drei von der anderen Seite, oder eigentlich *von innen*, dazudenken“.¹⁵⁷⁴ Zu den drei im Text existierenden Dimensionen gehört, dass Kehlmann die Beschreibung der Umwelt und das äußere Charakteristikum seiner Figuren abspart, aber in ihr Inneres reingeht. Im nächsten Schritt lässt er den Erzähler eine Vision der Modelle von mehreren sich ins Unendliche dehrenden Universen erleben: „Als ich die Augen schloss, sah ich geometrische Muster, die sich ineinander verschränkten und wuchsen und sich um ihre Achsen drehten. Der Anblick war abstoßend, schnell öffnete ich die Augen wieder“,¹⁵⁷⁵ berichtet dieser, weil er sich davor genauso wie vor dem Anblick der Sterne ekelt, und bemerkt dabei, dass die Muster „dahin wie Insekten [kriechen]“,¹⁵⁷⁶ weil sie seine bisherige Erfahrung ins Wanken bringen. Dort, wo die Dimensionen aus Raum und Zeit aufgelöst werden, kann man annehmen, dass das vom Autor erörterte Thema eigentlich ein philosophisches ist. An dieser Stelle bemerkt man außerdem, dass bereits Arthur Beerholm in dem ersten Roman Kehlmanns die Gedanken formuliert, die durch einen der neuesten Texte hindurchziehen:

Die ganze sichtbare Welt in ihrer Vielfalt und Verschlungenheit mit ihrem ungeheuren Inventar an Menschen, Tieren, Hunden, Versicherungsagenten, Krokodilen, Blumen, Ozeanen, Sonnen, Planeten und Galaxien ruht auf einem Geflecht von Zahlen. Die Winkelsumme eines Dreiecks ist der zweier rechter gleich; ein Satz ist wahr oder sein Widerspruch, nicht aber ein dritter; ein Körper verharrt in seinem Zustand, solange keine Kraft auf ihn wirkt. All das trifft zu, auf dem sandigen Meeresgrund unter glotzügigen Fischen, bei den rotblättrigen Schlingpflanzen des Urwalds und inmitten der sinnlos verglühenden Sterne, die niemand kennt. Allen Dingen schreibt ein unerbittlich klarer Geist seine Gesetze vor.

Nun, was also bedeutet die Wiederkehr der Karte? Was bedeutet Magie? Sie bedeutet schlicht, daß der Geist dem Stoff vorschreiben kann, wie er sich zu verhalten hat, daß dieser gehorchen muß, wo jener befiehlt. Was unvernünftig scheint, ist in Wahrheit Offenbarung der Vernunft. Was sich als Aufhebung der Naturgesetze gibt, ist eigentlich deren glanzvolles Hervortreten aus dem Gestrüpp des Zufalls. Die unsichtbare Welt der Formen und die nur zu sichtbare Welt des Formlosen verschmelzen für einen kurzen, kaum wirklichen Moment. Die unendliche Macht des Geistes zeigt sich eine Sekunde lang ganz unverstellt. Und mit ihr die Wahrheit, daß kein Ding in der Welt die Kraft hat, seiner inneren mathematischen Pflicht zu widerstehen.¹⁵⁷⁷

In einer Welt, wo «ein unerbittlich klarer Geist» nicht mehr erkennbar wird, kann jeder Geist «dem Stoff vorschreiben, wie er sich zu verhalten hat». Wo die Offenbarung des Absoluten ausbleibt, definiert das Individuum die «Wirklichkeit», in der es lebt. „Wir sind gleich da“,¹⁵⁷⁸ versichert der Erzähler seine Tochter, als diese sich erkundigt, wo sie gleich seien.¹⁵⁷⁹ Als Vater muss er aber zu seiner Überraschung feststellen, dass sie beide sich am Ende ihrer Wanderung

¹⁵⁷⁴ Ebd., S. 87.

¹⁵⁷⁵ Ebd., S. 83.

¹⁵⁷⁶ Ebd., S. 86.

¹⁵⁷⁷ Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 40.

¹⁵⁷⁸ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 83.

¹⁵⁷⁹ Vgl.: Ebd., S. 83.

an deren Ausgangspunkt befinden – auch wenn sie, wie Esther gleich bemerkt, immer herunter gegangen seien.¹⁵⁸⁰ Seine Verlegenheit versucht der Erzähler mit dem Satz: „War doch mal was Verrücktes, nicht?“,¹⁵⁸¹ zu verbergen, doch die Geschichte wird tatsächlich immer verrückter. Dort, wo «die unsichtbare Welt der Formen und die nur zu sichtbare Welt des Formlosen» miteinander verschmelzen, wird durchaus möglich, dass der Erzähler und seine Tochter zu dem Haus zurückkehren, das gleichzeitig dasselbe und nicht mehr dasselbe ist. In den ihnen bekannten Räumen – auch der leere Raum mit der nackten Glühbirne und dem dreibeinigen Stuhl zählt dazu – leben, wie die Geister in Princeton in der Diesseitigkeit verfangen, die Untoten weiter, die, wie man vermuten kann, einst im Gebirge verschwunden sind:

Vorhin war ein Mann im Zimmer. Er sah nicht gefährlich aus, eher müde. Es war nicht der von dem gerahmten Foto, denn er hatte keinen Bart, aber ich glaube, er sah der Frau mit den schmalen Augen ähnlich. Ich konnte es nicht gut erkennen, weil er nicht auf dem Fußboden stand, sondern an der Decke, und er sah auf mich herunter, als wollte er um Hilfe bitten. Aber er war nur kurz hier, und ich bin so erschöpft, dass ich ihn mir auch eingebildet haben könnte.¹⁵⁸²

Die Verzweiflung und Ermüdung des Erzählers wachsen so sehr, dass er selbst die Möglichkeit in Betracht zieht, unter Einbildungen leiden zu können. Wenn Daniel Kehlmann in der Vorlesung *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern* notiert: „Phantastische Wesen sind erfunden – per definitionem. Man darf so ziemlich alles über sie sagen, man kann sie nicht verleumden, beleidigen oder ihnen Unrecht tun. Weder die Gebote der Höflichkeit noch die der Gerechtigkeit haben im Zusammenhang mit ihnen irgendeinen Sinn“,¹⁵⁸³ dann wird der Ansatz in seiner fantastischen Erzählung *Du hättest gehen sollen* verwirklicht. Das Grotteske an der Szene mit dem an der Decke stehenden Mann, der dazu der Frau mit den schmalen Augen ähnlich sieht, soll den Leser sich nicht ablenken lassen, denn gleich danach wird der seltsame Raum als eine Heterotopie charakterisiert:

Ebenso, wie ich mir vielleicht eingebildet habe, dass der leere Raum mit der Glühbirne und dem zerbrochenen Stuhl jetzt noch eine zweite Tür auf der anderen Seite hatte. Ich habe es gesehen, als ich Esther durch den Flur trug, die andere Tür stand offen, und dahinter war ein zweiter leerer Raum mit Glühbirne und offener Tür und hinter dem ein dritter; ich habe es nur für einen Moment gesehen, daher bin ich auch nicht sicher, ob sich in dem dritten wirklich etwas auf dem Fußboden bewegt hat. Wir waren sofort im Wohnzimmer, und die Tür habe ich abgeschlossen.¹⁵⁸⁴

«Der leere Raum mit der Glühbirne und dem zerbrochenen Stuhl» erscheint mit der «zweiten Tür auf der anderen Seite» als ein Verbindungszimmer und mit den zwei weiteren Räumen

¹⁵⁸⁰ Vgl.: Ebd., S. 84.

¹⁵⁸¹ Ebd., S. 83.

¹⁵⁸² Ebd., S. 84–85.

¹⁵⁸³ Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier S. 66.

¹⁵⁸⁴ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 85.

dahinter, von denen jeder eine Spiegelung des anderen sei, als ein Labyrinth oder genauer gesagt ein Rhizom, das jederzeit eine weitere Ausdehnung ermöglicht. In Bertolds Wohnung und in Julians Hotel öffnet sich auch unerwarteterweise jeweils eine Tür, was vermuten lässt, dass sich hinter einer der Türen in *Du hättest gehen sollen* vielleicht Bertolds oder Julians Welt versteckt.¹⁵⁸⁵ Die «Quasi-Ewigkeit», von der Foucault in Bezug auf den Friedhof spricht, in der das Individuum «nicht aufhört, sich zu zersetzen und zu verwischen», wird bei Kehlmann zu einer zweiten, autonomen Wirklichkeit, die von der ersten durch eine zuerst ganz offene, dann immer weniger durchlässige Grenze getrennt wird. So wird die dargestellte Welt in *Du hättest gehen sollen* in zwei **Parallelwelten** halbiert, deren Funktion ist, zu illustrieren, dass es nebenan ein anderes Universum, als das dem Erzähler bekannte, geben könnte. Der Ausgangspunkt für die Ambiguität als eine Form des Nicht-Daseins bildet für Kehlmann unter anderem Spinozas Parallelismus, von dem er in seinem Essay *Der Apfel, den es nicht gibt*, spricht:

Für Spinoza führt kein Weg vom Objekt zum Bewußtsein. Die Dinge existieren im Modus der Ausdehnung, also in der weiten Außenwelt der Gegenstände, während unser Denken, Fühlen, Ahnen und Wissen, kurz: unser Bewußtsein, sich im Modus des Denkens abspielt. Die Ausdehnung verursacht nicht das Denken, ebensowenig wie das Denken die Ausdehnung, immer ereignen beide sich parallel, weil sie Versionen voneinander sind, der gleiche Vorgang in unterschiedlichen Modi des Seins. So ist jedes Ding zweimal da: als fester Gegenstand im Modus der Ausdehnung und als Bild und Gedanke im Modus des Denkens, aber das eine ist nicht die Ursache des anderen, vom Denken führt kein kausaler Weg zur Ausdehnung hinüber, ebensowenig wie von der Ausdehnung zum Bewußtsein.¹⁵⁸⁶

Weitere «Modi des Seins» stellen zum Beispiel der im Titel des Essays enthaltene Apfel, von dem Kehlmann schreibt, dass es ihn nicht gebe, weil er doch nicht derselbe ist, wenn er zu einem Konstrukt im menschlichen Bewusstsein werde, ein Tisch, zu dem – wie Kehlmann selbst erinnert – Arthur Eddington in einer Vorlesungsreihe bemerke, dass er «ein solider Gegenstand der alltäglichen Wahrnehmung» und gleichzeitig «ein Konglomerat aus Atomen» sei, und jene Teilchen im 1997 durchgeführten Experiment *Observation of Interference Between Two Bose Condensates*, die sich in ihren Superpositionen befinden, d. h. weiterhin sich selbst sind, obwohl sie «nicht mehr an einem bestimmten Ort, sondern an allen ih[nen] zur Verfügung stehenden Orten zugleich» seien, dar.¹⁵⁸⁷ In der Geschichte *Die kälteste Stelle im All* berichtet der Erzähler, worüber der Schriftsteller sich zu schreiben überlegt:

¹⁵⁸⁵ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort. Novelle*, S. 24 und Daniel Kehlmann: *Fastenzeit*. In: Ders.: *Unter der Sonne. Erzählungen*, S. 95–110, hier S. 107.

¹⁵⁸⁶ Daniel Kehlmann: *Der Apfel, den es nicht gibt. Unordentliche Gedanken über Bilder und Wirklichkeit*. In: „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur“, Jg. 68/2016, 1. Heft, S. 64–75, hier S. 68. Online-Fassung der Rede: *Daniel Kehlmann: Eröffnungsrede zur Ausstellung „Dialog der Meisterwerke“* auf dem YouTube-Kanal des Städel-Museums, <https://www.youtube.com/watch?v=i5DqUajASR4>, hier Zeitabschnitt 15:11–25:06 (13.07.2016).

¹⁵⁸⁷ Vgl.: Ebd., S. 68–72. Zur ursprünglichen Fassung des Artikels zu dem 2001 mit dem Nobelpreis ausgezeichneten Experiment, siehe: M. R. Andrews, C. G. Townsend, H.J. Miesner, D. S. Durfee, D. M. Kurn,

Auch über Einsteins Einwände würde er schreiben müssen und über das Einstein-Podolsky-Rosen-Paradoxon: Zwei aus dem gleichen Ereignis entstandene Photonen, die sich in entgegengesetzte Richtungen bewegten, hatten einander entgegengesetzten Spin, so war es Naturgesetz, und daran hielten sie sich auch – aber bevor man den Spin maß, hatten sie doch gar keinen oder eigentlich jeden möglichen zugleich; woher also wußte das eine Teilchen, welchen Spin das andere hatte, wenn jenes den seinen doch erst im Moment der Messung annahm?¹⁵⁸⁸

„Spukhafte Fernwirkung« hatte Einstein das abfällig genannt¹⁵⁸⁹ konstatiert er, und «spukhaft» wird diese Dualität in der Erzählung Daniel Kehlmanns. Drei weitere prägnante Beispiele desselben Phänomens in der Weltliteratur findet man in Shakespeares *Sommernachtstraum* mit dem Geist Puck alias Robin Goodfellow, dessen äußere Erscheinung zahlreichen Metamorphosen unterliegt, was – wie Kehlmann mit einem Zitat aus dem von Shakespeares Stück inspirierten Roman Chris Adrians *Die große Nacht zeigt*¹⁵⁹⁰ – von dem jeweiligen Betrachter abhängig ist, in Grimmelshausens *Continuatio des abenteuerlichen Simplicissimus Teutsch*, wo „die Begegnung mit Baldanders, einem heidnischen Gott, der alle Formen und Gestalten annehmen kann und für das alchemistische Renaissance-Ideal der Transformation steht“¹⁵⁹¹ laut Kehlmann belebend sei, sowie in Alejo Carpentiers Roman *Das Reich von dieser Welt*, dessen Protagonist Mackandal als Anführer eines historischen Sklavenaufstands auf Haiti, zum Tod durch Verbrennung auf dem Scheiterhaufen verurteilt, aus der Sicht der Kolonialherren tatsächlich verbrannt wird und in den Augen anderer Sklaven – die in ihm, wohlgemerkt, einen zur Verwandlung in Insekten fähigen Magier erkennen – sich von der Folter befreit.¹⁵⁹² Weitere Beispiele führt Kehlmann mit seinem eigenen Werk an, vor allem im Roman *Beerholms Vorstellung*, dessen Hauptprotagonist sich Gedanken zur Natur der menschlichen Existenz im Verhältnis zu Mathematik und Geometrie macht.¹⁵⁹³ Eine auf der Hand liegende Frage in diesem Zusammenhang ist, was all die Vergleiche für die Gestaltung der narrativen Struktur des literarischen Textes nutzen. Und die Antwort lautet: Viel, wenn man ausgerechnet mit einer fantastischen Erzählung zu tun hat, deren Struktur und Erzählweise auf die Unschlüssigkeit bzw. Ungewissheit des Lesers hinsichtlich der zwei möglichen und parallelen Erklärungsmuster der dargestellten Geschehnisse zielen, also über unterschiedliche, aber sich einander nicht ausschließende Interpretationsmodi verfügen. In Hinblick auf

W. Ketterle: *Observation of Interference Between Two Bose Condensates*. In: „Science“ vom 31.01.1997, Nr. 275/5300, S. 637–641.

¹⁵⁸⁸ Daniel Kehlmann: *Die kälteste Stelle im All*. In: Köllhofer, Jakob J. (Hrsg.): *Wissenschaft – die neue Religion? Literarische Erkundungen*, S. 29–46, hier S. 31–32.

¹⁵⁸⁹ Ebd., S. 32.

¹⁵⁹⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98, hier S. 93–94.

¹⁵⁹¹ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 126.

¹⁵⁹² Vgl.: Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blumberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 19–38, hier S. 30–32.

¹⁵⁹³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 55–58.

Todorovs Auffassung der fantastischen Literatur kann man mit Michael Scheffel feststellen, dass die Ambiguität bzw. Ambivalenz in der erzählten Welt als ein konstitutiver Bestandteil der fantastischen Erzählung zu verstehen ist:

[...] die Tatsache, dass sich zu einem Geschehen zwei einander widersprechende Erklärungsmuster finden, das hat sich zum Beispiel die Literatur des Phantastischen konsequent zu eigen gemacht und auf dieser Grundlage eine spezifische, grundsätzlich auf Ambiguität hin angelegte narrative Struktur geschaffen. Im besonderen Fall der Phantastik betrifft die mit dieser ›Poetik des Ungewissen‹ notwendig verbundene Mehrdeutigkeit allerdings in erster Linie die Zuordnung von Geschehen als möglich oder unmöglich. Mit anderen Worten: Mehrdeutigkeit gilt hier in erster Linie der Ordnung der erzählten Wirklichkeit und weniger der des Erzählens.¹⁵⁹⁴

Dabei muss präzisiert werden, dass das Fantastische als Folge des besonderen Verhältnisses von Ereignis und Erklärungsmuster im fiktionsinternen Rahmen der dargestellten Welt auf der Ebene des Erzählens und/oder des Erzählten zu verstehen sei.¹⁵⁹⁵ Wie Scheffel im weiteren Lauf seiner Ausführung zur Ambiguität in der literarischen Erzählung formuliert, betreffe die Mehrdeutigkeit im Fall des literarischen Erzählens das Problem der «Synthesis des Heterogenen», d. h. der Wahrnehmung, Ordnung und Darstellung von Geschehen selbst,¹⁵⁹⁶ die in Daniel Kehlmanns Werk, nicht nur in dessen fantastischen Texten, als Polyphonie im dialogischen Roman oder in der dramatischen Ironie ihren Ausdruck findet. Das literarische Erzählen Kehlmanns lasse sich – wie man aus Scheffels These unter Berücksichtigung einer systematischen Nutzung narrationsspezifischer Formen von Mehrdeutigkeit ableiten kann – nicht angemessen als Ort der Erklärung von Geschehen erfassen, sondern als Ort, an dem das Wechselverhältnis von Erfahrung, Ereignis und Erzählung, und damit die Grundlagen und Voraussetzungen der narrativen Ordnung von Geschehen, erprobt und reflektiert werden.¹⁵⁹⁷ In der erzählten Welt Daniel Kehlmanns trete – um es mit den Worten der Herausgeber des Bandes *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz* zu sagen – anstelle der einwertigen Wahrheit der Logik die zweiwertige Wahrheit der Ästhetik auf.¹⁵⁹⁸ Von der Sprache der Texte, die in einem intertextuellen Bezug zueinander stehen, sagt Julia Kristeva:

¹⁵⁹⁴ Michael Scheffel: *Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. Ein Beitrag aus narratologischer Sicht*. In: Frauke Berndt, Stephan Kammer (Hrsg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, S. 89–103, hier S. 98.

¹⁵⁹⁵ Vgl.: Michael Scheffel: *Was ist Phantastik? Überlegungen zur Bestimmung eines literarischen Genres*. In: Nicola Hömke, Manuel Baumbach (Hrsg.): *Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur*, Heidelberg 2006, S. 1–17, hier S. 9–10.

¹⁵⁹⁶ Vgl.: Michael Scheffel: *Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. Ein Beitrag aus narratologischer Sicht*. In: Frauke Berndt, Stephan Kammer (Hrsg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, S. 89–103, hier S. 99.

¹⁵⁹⁷ Vgl.: Ebd.

¹⁵⁹⁸ Vgl.: Frauke Berndt, Stephan Kammer: *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit*. In: Dies. (Hrsg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, S. 7–30, hier S. 26–27.

Die poetische Sprache im inneren Raum der Texte sowie im Raum der *Texte* ist ein »Double«. Das Poetische *Paragramm*, von dem bei Saussure die Rede ist (*Anagrammes*), geht von *Null* bis *Zwei*: in seinem Feld existiert die »Eins« (die Definition, »die Wahrheit«) nicht. Der Begriff *Double* ergibt sich aus der Reflexion über die poetische (nicht-wissenschaftliche) Sprache und bezeichnet eine »Spatialisierung« (Verräumlichung) und eine Korrelierung (ein In-Wechselbeziehung-Setzen) der literarischen (linguistischen) Sequenz.¹⁵⁹⁹

So gesehen lässt sich der literarische Text laut Julia Kristeva – wie Muge Arslan und Ulfet Dag in Anlehnung an Anton Pokrivcak betonen¹⁶⁰⁰ – nicht bloß als Produkt eines einzelnen Autors verstehen, sondern vielmehr in eine Beziehung zu anderen Texten und nicht zuletzt den Strukturen der Sprache selbst setzen. Im poetischen Programm Kehlmanns, das sowohl auf sein eigenes Frühwerk als auch das Werk anderer Autoren Bezug nimmt, gibt es auch keine Eins und Kehlmanns Sprache lässt sich daher mit dem Begriff »Double« bezeichnen. Die »Verräumlichung« und das »In-Wechsel-Beziehung-Setzen« der »literarischen Sequenz« kann man selbst in der Darstellungsweise der erzählten Welt verfolgen, wo das zu der einen Wirklichkeit gehörende Haus mit seinen Räumen in eine Beziehung mit dem zu der anderen Wirklichkeit gehörenden Haus gestellt wird. Auf dieser anderen Seite verschwindet schließlich der Erzähler als Autor, was man übrigens als eine literarische Auseinandersetzung mit der These vom Tod des Autors sehen kann, und gesteht:

Worte. Sie treffen nicht, wie es wirklich ist. [...] Auch das mit dem Winkel verstehe ich jetzt besser. Es lässt sich nicht gut in Worte fassen. Nicht in diese Worte jedenfalls. Mit neuen Worten ginge es. [...] Aber wem soll ich das erklären? Den anderen, die auch für immer hier sind? Sie wissen das längst, sie wissen schon viel mehr.¹⁶⁰¹

»Auch für immer« kehrt in das Haus der Untoten der Erzähler zurück, der genauso wie Jack Torrance in Kubricks *Shining* am Ende der Geschichte das Hotel mit seiner Familie nicht mehr verlassen will: Jack ist nicht bereit, wegzugehen, und in der letzten Szene des Films ist er auf einem Foto mit den verstorbenen Hotelgästen zu sehen, die ein Ball in dem prächtigen »Gold Room« besuchen, in dem Jack sie auch trifft. In diesem Punkt kann man nicht umhin, an Roland Barthes' Essay *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* zu denken, in dem Barthes über Alexander Gardners Fotografien von dem zum Tod verurteilten Lewis Payne schreibt: „Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist. (...) Was mich besticht, ist die Entdeckung dieser Gleichwertigkeit.“¹⁶⁰² Jene Gleichzeitigkeit und

¹⁵⁹⁹ Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuauflage*, S. 334–348, hier S. 341–342.

¹⁶⁰⁰ Vgl.: Muge Arslan, Ulfet Dag: *Postmodern Reflections in the Work "Ruhm" by Daniel Kehlmann*. In: „Academic Journal of Interdisciplinary Studies“, Nr. 8(2)/2013, S. 326–332, hier S. 331.

¹⁶⁰¹ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 86–87.

¹⁶⁰² Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 2012, S. 106.

Gleichwertigkeit der Wahrnehmung, vor allem im Kontext des Todes, wohnen der Ambiguität und der bildlichen Erzählweise Daniel Kehlmanns inne. Die «Reflexion über die poetische Sprache» in *Du hättest gehen sollen* setzt zwar voraus, dass man eine neue Sprache erfinden sollte, um vom Leben auf der anderen Seite erzählen zu können, aber gleichzeitig wird es von der anderen Seite gerade erzählt, sodass die Stimme des Erzählers für den Leser wahrnehmbar wird. In seiner Vorlesung *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme* erläutert Kehlmann:

Eine Figur ist Illusion, eine Stimme ist real. Das Erzählen täuscht vor, die Stimme sei eine Funktion der Figur, aber in Wahrheit ist die Figur die Funktion der Stimme. Was immer man gesehen, erfahren und gedacht hat: Die Stimme kann es aufnehmen, kann es im wahrsten Wortsinn bewältigen. [...] – die Stimme ist flexibel, sie steht immer zu Gebote, sie versagt vor keinem Inhalt. Man ist in einer chaotischen Welt geboren, man hat wieder und wieder alles verloren, es gibt nichts, dem man vertrauen kann. Außer der Stimme. Soll man sich so einfach von ihr trennen? Soll es wirklich vorbei sein, einfach so? Man wäre wieder sprachlos.¹⁶⁰³

Die Trennung von der Stimme würde bedeuten, dass man wieder sprachlos ist und «sprachlos» würde für das Ich endgültig «tot» heißen, nicht imstande, von sich selbst zu erzählen und damit ohne die Möglichkeit, seine eigene Existenz zu markieren. Es darf nicht vergessen werden, dass das Gedächtnis des Ich, welches in dessen Erinnerung durch die Stimme zum Ausdruck kommt, dessen Wissen von sich selbst sei.¹⁶⁰⁴ Wo kein Wissen, kein Bewusstsein ist, dort ist man tot. Schreiben heißt «in Worte festhalten» und wer schreibt, der mortifiziert, daher spricht Karin Priester von einem „Trauerzug der Schrift“.¹⁶⁰⁵ Die Mortifikation vollzieht sich gleichermaßen in der Festlegung des Textes auf eine einzige Lesart, darum seien selbstreflexiv strukturierte Texte, wie Georg Leisten bemerkt, nicht mortifizierbar¹⁶⁰⁶ – man möchte hinzufügen: ähnlich wie die doppel- bzw. mehrdeutigen Texte Kehlmanns. Daniel Kehlmann scheint sehr gut begriffen zu haben, dass ein Text, der auf mehreren Fiktionalitätsebenen spielt, in den Auszüge aus anderen (auch fiktiven) Texten der Kultur einmontiert sind, der selbstreferenziell ist, mit Perspektivenwechsel und Verschiebungen von Realitäts- und Traumpassagen operiert und in eine Metaerzählung mündet, ein Gebilde von hoher Komplexität darstellt und dadurch ein Beispiel der mindestens teilweise unmortifizierbaren Literatur liefert¹⁶⁰⁷ – und dies selbst wenn das Hingehen darin die wichtigste Rolle spielt.

¹⁶⁰³ Daniel Kehlmann: *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 99–132, hier S. 124–125.

¹⁶⁰⁴ Vgl.: Oliver Jahraus: *Mnemosyne und Prosopopoiia. Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt *Uwe Timm*, Jg. 11/2012, S. 19.

¹⁶⁰⁵ Karin Priester: *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, Berlin 2001, S. 80.

¹⁶⁰⁶ Vgl.: Georg Leisten: *Wiederbelebung und Mortifikation. Bildnisbegegnung und Schriftreflexion als Signaturen neoromantischer Dichtung zwischen Realismus und Fin de Siècle*, Bielefeld 2000, S. 34.

¹⁶⁰⁷ Vgl.: Magda Motté: *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur*. In: Hans Helmut Jansen (Hrsg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, S. 487–502, hier S. 495.

Während Gauß in *Der Vermessung der Welt*, auf ein Signal von seiner verstorbenen Frau wartend, konkludiert, dass die Toten vielleicht ja nicht mehr gesprochen haben, weil sie in einer stärkeren Wirklichkeit gewesen seien, weil ihnen diese hier schon wie ein Traum und eine Halbheit, wie ein längst gelöstes Rätsel erschienen sei, auf dessen Verstrickungen sie sich noch einmal haben würden einlassen müssen, haben sie sich darin bewegen und äußern wollen,¹⁶⁰⁸ gelangt der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* auf die andere Seite und wird von den Verstorbenen nicht einmal angesprochen. Wie der fiktionsinterne Rahmen der erzählten Welt vermuten lässt, geschieht dies aus dem Grund, dass sie möglicherweise seine Erfindungen sind und sein eigenes Leben «ein Traum und eine Halbheit», sodass ihm selber die Worte fehlen, um die vorgefundene Wirklichkeit treffend beschreiben zu können. Das einzige, was er über die Untoten berichtet, heißt: „Aber ich weiß jetzt, warum sie alle solche Gesichter haben. Warum sie aussehen, wie sie aussehen. Das ist wegen der Dinge, die sie gesehen haben.“¹⁶⁰⁹ Zu der primitiven Angst vor dem Toten bemerkt Sigmund Freud: „Wahrscheinlich hat sie auch noch den alten Sinn, der Tote sei zum Feind des Überlebenden geworden und beabsichtige, ihn mit sich zu nehmen, als Genossen seiner neuen Existenz.“¹⁶¹⁰ Da die Verstorbenen im Text Daniel Kehlmanns dem Erzähler gegenüber passiv bleiben, kann man schlussfolgern, dass der Eintritt des Erzählers in ihre Welt eher eine Reise an die Grenzen der Sprache und der Imagination – bis auf das Unbeschreibbare – bedeutet, an die sich auch Samuel Beckett in seinem Werk macht – bloß, um herauszufinden, was passiert, wenn einem die Worte ausgehen und ob sie überhaupt ausgehen können. Genauso wie Beckett, zum Beispiel in seinem Prosastück *Worstward Ho*, ersetzt Daniel Kehlmann die Worte seines Erzählers durch Schweigen und Ergänzungsstriche. Während Kristeva am Beispiel Bachtins beobachtet, dass dieser den russischen Formalismus durch eine dynamische Theorie der Dialogizität zu überwinden versucht habe, die in einer revolutionären Gesellschaft entstanden sei, so lässt sich Kehlmanns Erzählung als «dialogisch» in der säkularisierten, liberalen Gesellschaft verorten, die einen dogmatischen, religiösen Glauben ans Leben nach dem Tod verloren hat, aber gleichzeitig durch Wissenschaft, Logik und metaphysische Reflexion sich der Rätselhaftigkeit der menschlichen Existenz literarisch anzunähern versucht:

Für ihn [Bachtin] ist der erzählende Diskurs, den er mit dem epischen Diskurs gleichsetzt, ein Verbot, »ein Monologismus«, eine Unterwerfung des Kodes unter 1, unter Gott. Das Epische ist demzufolge religiös, theologisch, und jede »realistische« Erzählung, die der 0/1-Logik folgt, ist dogmatisch. Der realistische bürgerliche Roman (Tolstoj), den Bachtin monologisch nennt, tendiert dazu, sich in diesem Raum zu bewegen. Die realistische

¹⁶⁰⁸ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 282.

¹⁶⁰⁹ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 86.

¹⁶¹⁰ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274, hier S. 265.

Schilderung, die Definition eines »Charakters«, die Erschaffung einer »Figur«, das Entfalten eines »Sujets«, all diese Elemente des beschreibenden Erzählens gehören in das 0/1-Intervall, sind also *monologischer Art*. Der einzige Diskurs, in dem sich die poetische 0/2-Logik völlig realisiert, wäre der des Karnevals: er durchbricht die Regeln der gesellschaftlichen Moral, indem er eine Logik des Traums annimmt.¹⁶¹¹

Wie es sich aus dem obigen Zitat ableiten lässt, folgt die fantastische bzw. nichtrealistische Erzählung von ihrer Natur aus der 0/2-Logik und ist daher als «dialogisch» zu bezeichnen. In *Du hättest gehen sollen* wird «die poetische 0/2-Logik realisiert», die «die Regeln der gesellschaftlichen Moral durchbricht, indem er eine Logik des Traums annimmt»: Mann und Frau trennen sich voneinander, weil er zur Welt seiner Visionen, Rätsel und seltsamen Gestalten mehr als zur Welt seiner Verpflichtungen neigt. Susanna und Esther stehen dabei im Hintergrund der Geschichte und wirken – nicht zum ersten Mal in Kehlmanns Werk – als weibliche Statistinnen.¹⁶¹² Die Verunsicherung des Erzählers beginnt mit seinem ersten, unruhigen Traum und wird durch weitere Träume bzw. traumartige Visionen vertieft. Ähnlich wie Beerholm werde er im Traum zum Architekten einer Vorstellungswelt, in der sich die Materie dem Geist füge.¹⁶¹³ Im Fall der beiden schreibenden Erzähler-Protagonisten – Beerholm schreibt seine Memoiren auf, der namenlose Protagonist in *Du hättest gehen sollen* arbeitet an einem Filmszenario – verwirklicht sich, je später in Kehlmanns Werk, desto deutlicher, Freuds Bemerkung zum psychologischen Roman, die man auf psychologisierendes Erzählen überhaupt erweitern kann: „Der psychologische Roman verdankt im ganzen wohl seine Besonderheit der Neigung des modernen Dichters, sein Ich durch Selbstbeobachtung in Partial-Ichs zu zerspalten und demzufolge die Konfliktströmungen seines Seelenlebens in mehreren Helden zu personifizieren.“¹⁶¹⁴ Die Zerspaltung des Ich in Partial-Ichs, die durch Selbstbeobachtung des Ich zustande kommt, findet ihren Ausdruck bei Daniel Kehlmann sowohl in der Polyfonie, die den Leser die Stimme des (unsichtbaren) Anderen wahrnehmen lässt, als auch der 0/2-Logik der poetischen Sprache, die nicht nur zwei Lesarten eines Textes bietet, sondern auch einen Helden als zwei Helden in Handlung treten lässt. Bis zum Ende der

¹⁶¹¹ Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuauflage*, S. 334–348, hier S. 343–344.

¹⁶¹² Unter aktiv agierenden weiblichen Figuren sind in Daniel Kehlmanns Werk Rosalie in *Ruhm*, Marie in *F* sowie Elisabeth und Nele in *Tyll* zu nennen. Nachdem dem Autor anlässlich der Prämieren von *Ruhm* uns später von *F* vorgeworfen worden war, dass die Frauen eine geringe Rolle in seinen Texten spielen, widmete er in einer seiner Poetikvorlesungen viel Aufmerksamkeit der Figur der Christine in Jeremias Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne* und sprach von dieser im Sinne der feministischen Literaturwissenschaft und Gender Studies, siehe: Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, insbesondere S. 42–51.

¹⁶¹³ Vgl.: Michael Navratil: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: „Literatur für Leser“, S. 39–57, hier S. 43.

¹⁶¹⁴ Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 169–179, hier S. 177.

Erzählung wird nicht eindeutig, ob der Erzähler-Protagonist in *Du hättest gehen sollen* mit der im Titel enthaltenen Phrase «Geh weg» gefordert wird, von dieser Welt abzuschneiden oder seinem inneren Wunsch folgt, die Welt – so wie er sie kennt – zu verlassen. Er, dessen Persönlichkeit gespalten wird – wie die Kurt Gödels in *Geistern in Princeton* oder die des Winterkönigs in *Tyll*, als dieser, ähnlich wie Julian an der letzten Station seiner irdischen Wanderung in *Dem fernsten Ort* und Lessing in *Schnee*, im Schneesturm erfriert,¹⁶¹⁵ oder sogar, wenn auch vorübergehend, Aimé Bonplands in *Der Vermessung der Welt*, im Moment, als dieser während der Chimborazo-Besteigung, wie es Simone Costagli formuliert, „von Visionen sowie wiederholten Persönlichkeitsspaltungen heimgesucht“¹⁶¹⁶ feststelle, „daß er eigentlich aus drei Personen bestand: Einem, der ging, einem, der dem Gehenden zusah, und einem, der alles unablässig in einer niemandem verständlichen Sprache kommentierte“¹⁶¹⁷ – hätte einen anderen, also eigentlich sich selbst, gerne gewarnt, er hätte gehen sollen:

Aber vielleicht kann ich ihn, also mich, also den, der ich eben noch war, auf diese Art warnen; vielleicht ihm durch die wellenschlagende Zeit zurufen: *Geh weg*. Ihn anschreien: *Geh weg, bevor es zu spät ist*, es flüstern, es brüllen, dass er sich nicht um seinen Film kümmern, sondern die Augen aufmachen und sehen soll, wo er ist. Irgendwie zu ihm durchdringen, bis er mich hört, bis er es liest, bis er es sieht, bis er versteht.¹⁶¹⁸

Der Versuch des Erzählers, mit sich selbst zu kommunizieren, scheitert: „Es hat nicht funktioniert. Ich habe es versucht. Ich bin noch hier. Also ist er nicht weggegangen, als er noch konnte, also bin ich geblieben.“¹⁶¹⁹ An dieser Stelle kann man wieder von Tyll Ulenspiegel in Kehlmanns Roman denken, der im zugeschütteten Schacht kalkuliert, wie er wohl zu handeln hat, um sein Leben retten zu können, und dann unwillkürlich – wie er selbst meint: der Dunkelheit wegen – genau das Gegenteil davon tut.¹⁶²⁰ Die folgenden Überlegungen lassen sich von der These tragen, dass der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* aus der Welt, in der unsterbliche, verstorbene und lebendige Wesen aufeinandertreffen – wie Gödel es formuliert – nicht mehr zurückkommen kann, andererseits gelingt es doch seiner Tochter, gleich in der nächsten Szene, aus dem Haus zu fliehen, wovon er selbst in unvollständigen Sätzen berichtet:

Schritte im ersten Stock. Aber das erschreckt mich nicht mehr. Jetzt habe ich Angst vor ganz anderen Dingen. Jemand ist oben den Korridor entlanggegangen, etwas ist zu Boden gefallen und klirrend zerbrochen, dann hat die Treppe geknarrt, dann ist die Haustür zugefallen. Nun ist es wieder still.

¹⁶¹⁵ *Geister in Princeton*, *Der fernste Ort* und *Schnee* wurden in früheren Kapiteln dieser Arbeit ausführlich besprochen, für *Tyll* siehe: Daniel Kehlmann: *Tyll. Roman*, S. 321.

¹⁶¹⁶ Simone Costagli: *Ein postmoderner historischer Roman. Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt Uwe Timm, Jg. 11/2012, S. 261–277, hier S. 275.

¹⁶¹⁷ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, S. 172.

¹⁶¹⁸ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 87.

¹⁶¹⁹ Ebd.

¹⁶²⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Tyll. Roman*, S. 418–419.

Draußen wird es hell. Wie erkläre ich es ihr [Esther], wenn sie aufwacht, wie erkläre ich es? Wir haben noch für zwei Tage Lebensmittel, aber etwas sagt mir, dass Essen bald nicht mehr wichtig ist.

Ich glaube, ich höre

Sie ist weg. Ich bin allein, mein Gott, sie ist weg. Jetzt heißt es warten.¹⁶²¹

Wie in Märchen, wo der Zauber bei Tagesanbruch verschwindet, wird in Kehlmanns Text angedeutet, dass es keine Flucht mehr aus dem Haus der Untoten gibt, wenn ein neuer Tag beginnt. Dabei scheint der Protagonist das Zeitgefühl wenigstens teilweise zurückgewonnen zu haben. Ohne eine Uhr oder ein eingeschaltetes Telefon mit dabei zu haben, schätzt er, dass nach der Flucht seiner Tochter schon eine halbe Stunde vergangen sei, „was auch immer das heißt, denn die Zeit ist ja“.¹⁶²² An der Stelle wird der Satz abgebrochen, weil die Worte offensichtlich nicht mehr treffen, wie es mit der Zeit in dem verfluchten Haus «wirklich ist». Der gestörte Gedankengang der Erzählers lässt außerdem vermuten, dass er ähnlich wie David Mahler in *Mahlers Zeit* glaubt, von jemanden verfolgt zu werden: „Jetzt eine Dreiviertelstunde. Wenn sie nicht bald wieder auftauchen, dann haben sie es / Ich glaube, sie / Sie haben es geschafft.“¹⁶²³ Das Wer und Was der Erzählung bleibt an der Stelle nicht ganz klar. Vermutlich handelt es sich bei den Fliehenden um Esther und Susanna, die sie an einer späteren Stelle des Textes abzuholen kommt. Eine unerwartete Wendung der Geschichte nimmt bald ihren Lauf: Es wird hell, als hätte die nächtliche Wanderung gar nicht stattgefunden, und Esther liegt wieder – oder eigentlich: immer noch – in einem der Zimmer im Schlaf versunken. Ihr Vater hört das Geräusch eines Motors und erzählt: „Ich riss Esther in die Höhe, stieß die Tür auf und trug sie durch den Flur, der nun aber nicht der vor dem Wohnzimmer, sondern der im ersten Stock war und dazu viel länger, als er hätte sein sollen“,¹⁶²⁴ was bedeutet, dass er sein Kind durch denselben Flur trägt, durch den es (im anderen Haus) angeblich weggelaufen ist. Als er seine Tochter aus dem Bett holt, gibt er bekannt: „Esther streckte sich schlaftrunken und stieß einen Schmerzensschrei aus, als sie gegen ein Bild an der Wand stieß, ich hörte Glas zerbrechen“,¹⁶²⁵ was wiederum nahelegt, dass er selbst jene Geräusche verursacht, die er schon einmal gehört hat.

¹⁶²¹ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 88.

¹⁶²² Ebd.

¹⁶²³ Ebd.

¹⁶²⁴ Ebd., S. 89.

¹⁶²⁵ Ebd.

Das Unheimliche äußert sich ebenfalls darin, dass der Flur sich auszudehnen scheint, sodass der Erzähler sich wundert, immer noch weiter zu gehen, als ob er „ohne Ende so weitergehen konnte“. ¹⁶²⁶ Dann erreicht er doch die Treppe, reißt die Tür auf und geht ins Freie – mit dem vom Fieber ergriffenen Kind auf den Schultern, was im Verhältnis zu der ursprünglichen, fieberhaften Vision eine alternative Geschichte darstellt. Draußen wartet seine Frau, die ihm erklärt, dass der andere Mann ihr nichts bedeute. Der Erzähler setzt Esther ins Auto hinein und teilt seiner Frau mit, dass er nicht mitkomme, sondern im Haus bleibe: „Ich muss jetzt Zeit für mich haben, sagte ich. Ich kann nicht reden. Ich muss nachdenken. Ja, nachdenken muss ich. Über alles. [...] Hier ist es gut, sagte ich. Hier fühle ich mich wohl, hier kann man gut nachdenken. Über alles. Bitte fahr jetzt. Fahr schnell! Ich melde mich. Fahr.“ ¹⁶²⁷ Einem aufmerksamen Leser wird sofort eine weitere Unstimmigkeit auffallen: Das Haus der fieberhaften Träume kann doch – und ist eigentlich von Anfang an – kein Ort der Konzentration oder Ruhe sein. Angesichts dessen, dass der Erzähler bei der letzten Begegnung mit seiner Frau offenbart: „Als wir und ansahen, fühlte ich mich wie in zwei Wesen gespalten. Das Wissen darum, dass ich sie und Esther nie mehr sehen würde, lastete wie ein unerträgliches Gewicht auf mir“ ¹⁶²⁸ und im nächsten Satz seine Aussage selber relativiert, indem er Distanz aufbaut: „Zugleich aber waren sie mir beide so fern, dass ich nicht einmal wusste, ob ich dorthin, wohin ich nicht zurückkonnte, überhaupt hätte zurückkehren wollen“, ¹⁶²⁹ scheint es unmöglich, dass er sich dann bei ihr – wie versprochen – meldet. Ob man hier mit einem Toten zu tun hat, der zurückkehrt, um von seiner Familie Abschied zu nehmen, mit einem Lebenden, der seine Familie verlässt, um den Freitod zu wählen oder mit einem bereits Untoten, der im seltsamen Haus im Gebirge für immer bleibt, steht offen. Es wird nicht einmal präzisiert, welcher Natur die Transformation ist, welcher der Erzähler unterliegt. Fasziniert von der Idee, was mit einem Menschen passiert, wenn er eine Verwandlung erlebt, stellt Daniel Kehlmann in seiner Vorlesung *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern* die Frage, ob Christine in Jeremias Gotthelfs Erzählung *Die schwarze Spinne*, die ihn offensichtlich als neunjähriges Kind so sehr beeinflusst habe, ¹⁶³⁰ dass er als Schriftsteller den Protagonisten seines ersten Romans sie im selben Alter lesen lässt, ¹⁶³¹ nun eigentlich die Spinne sei, ob sie sich auf eine gute, alte Weise verwandelt habe, oder ob es sie einfach nicht mehr gebe, und beantwortet sie mit der Feststellung, dass es

¹⁶²⁶ Ebd.

¹⁶²⁷ Ebd., S. 90.

¹⁶²⁸ Ebd., S. 91.

¹⁶²⁹ Ebd.

¹⁶³⁰ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier insbesondere S. 42–43 und 52.

¹⁶³¹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung. Roman*, S. 19.

dem Autor wie dem Leser egal sei, denn der Albtraum habe seine eigene Logik.¹⁶³² Einerseits erinnert Kehlmann, dass Kafkas *Verwandlung* für den jungen García Márquez ein überwältigendes Leseerlebnis gewesen,¹⁶³³ andererseits macht er in Anlehnung an Shakespeare aufmerksam darauf, dass die einzige Form der Unsterblichkeit in der Natur die Transformation des sterblichen Körpers – und nicht die der unsterblichen Seele – sei.¹⁶³⁴ In all den poetologischen Äußerungen lässt sich wieder eine ambivalente Haltung erkennen und in Hinblick auf das Doppelgänger-Motiv sowie das Unheimliche lässt sich Kehlmanns Erzählung ähnlich wie E. T. A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* mit Sigmund Freuds Worten charakterisieren:

Es sind dies das Doppelgängertum in all seinen Abstufungen und Ausbildungen, also das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen, die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge von einer dieser Personen auf die andere – was wir Telepathie heißen würden –, so daß der eine das Wissen, Fühlen und Erleben des anderen mitbesitzt, die Identifizierung mit einer anderen Person, so daß man an seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung – und endlich die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen.¹⁶³⁵

Das «Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen» betrifft etwa die Frau mit den schmalen Augen, die auf dem Foto in der Waschkammer, auf dem Bildschirm des Kindermonitors und im Traum des Erzählers zu sehen ist, und womöglich auch als die alte Frau mit Sonnenbrille in und dann vor dem Geschäft auftaucht. Die «Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung» bezieht sich auf den Erzähler selbst, der einerseits mit seiner Familie Urlaub im Ferienhaus verbringt, andererseits dasselbe – und doch das «absolut andere» – Haus betritt; der außerdem Angst hat, sich selbst hinter der Haustür ins Gesicht zu blicken, der Stimmen hört und bemerkt, dass seine Spiegelung im Spiegelbild des Zimmers fehlt. Mit der Gabe der Telepathie scheint die Tochter des Erzählers ausgestattet zu sein. Die «beständige Wiederkehr des Gleichen» manifestiert sich in der wiederkehrenden Phrase «Geh weg!», den verschwindenden und wieder auftauchenden Fotografien und im Nacherleben von mehreren Szenen, die der Erzähler – auch unter dem Einfluss der Geschichten von im Gebirge verschwundenen Menschen – sich ausmalt; sie kommt

¹⁶³² Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier S. 46.

¹⁶³³ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Wege nach Macondo*. In: Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, S. 19–38, hier S. 29.

¹⁶³⁴ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 73–98, hier S. 87 und Daniel Kehlmann: *Shakespeare und das Talent*. In: Ders.: *Lob. Über Literatur*, S. 112–121, hier S. 119.

¹⁶³⁵ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. 241–274., hier S. 257.

auch während des seltsamen Spaziergangs des Erzählers mit seiner Tochter zum Vorschein, welcher unerwartet an seinem Ausgangspunkt endet.

Gleich nach den Überlegungen zu Stephen Kings *Shining*, bemerkt Daniel Kehlmann in der Vorlesung *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*:

Der in der Populärkultur noch beliebtere Halbbruder des Gespenstes ist der Zombie. Wie Geister sind die Zombies sowohl ab- als auch anwesend, aber sie sind das Gegenteil der Geister: nicht Präsenz ohne Aktivität, sondern Aktivität ohne Präsenz. Der Zombie besteht nur aus blinder Tätigkeit, hinter der kein Wille steht, kein Bewusstsein, also keine Person.¹⁶³⁶

Aus der zitierten Passage lässt sich schlussfolgern, dass eine Person sich laut Kehlmann erst durch Willen und Bewusstsein als Person definieren lässt, was sich bereits in seinen früheren Werken im Kontext der Beschäftigung mit Schopenhauers Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung*, den neuesten Erkenntnissen der Neurobiologie und dem Solipsismus zeigte. Die in der Erzählung *Du hättest gehen sollen* auftretenden Geister sind wegen ihres mal aktiven - Agierens und mal passiven Auftretens nicht ganz «Präsenz ohne Aktivität», aber den Erzähler kann man – selbst wenn seine Spiegelung im Spiegelbild des Zimmers fehlt – noch nicht als einen Zombie durch «Aktivität ohne Präsenz» charakterisieren. Dass er noch einen Willen hat und sein (Selbst-)Bewusstsein nicht verliert, macht ihn zu einer Person, die sich an der Grenze zwischen Leben und Tod bewegt, oder wenigstens ein existenzialistisches Gedankenexperiment durchführt, in dem sie annimmt, dass selbst die Tatsache, dass sie da ist, impliziert, dass sie gar nicht da sein könnte. So findet er sich mit Figuren umgeben, die «sowohl ab- als auch anwesend» sind und daher das Ferienhaus sowie das mit ihm identische Haus der Verstorbenen bewohnen. Die Ambiguität der dargestellten Welt lässt den Text in vielfacher Hinsicht als fantastisch sehen. Die letzten Seiten der Erzählung bleiben leer. Nach dem Abschied, als der Erzähler alleine bleibt, sieht das Haus von außen bezeichnenderweise ganz anders aus.¹⁶³⁷ Das Spiegelbild des Arbeitszimmers ändert sich aber kaum – bis auf den Erzähler, der einfach nicht mehr da ist: „Die Wolken sind so dicht, dass ich das Zimmer wieder sehr deutlich im Spiegelbild sehen kann – den langen Tisch, den Schrank, die Küche, die Tür. Im Raum, der sich da spiegelt, ist keiner. Aber auf dem Tisch liegt ein Notizbuch. / Und dabei bin ich erst ganz am“.¹⁶³⁸ Der kurze Satz bleibt unvollendet – genauso wie der letzte Satz Iwan Friedlands in *F*, in dem der angegriffene Maler die letzte Erinnerung an seine Kindheit festhält,

¹⁶³⁶ Daniel Kehlmann: *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*. In: Ders.: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, S. 42–72, hier S. 65.

¹⁶³⁷ Vgl.: Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 91.

¹⁶³⁸ Ebd., S. 91–92.

bemerkenswert über eine Seite lang.¹⁶³⁹ Es ist zu vermerken, dass der Erzähler in *Du hättest gehen sollen*, ähnlich wie Julian in *Dem fernsten Ort*, dessen ganze Geschichte eine große Erinnerung ist, sich zu Anfang der Novelle zwar am Neuanfang seines Lebens sieht – „Neue Umgebung, neue Ideen, ein neuer Anfang“¹⁶⁴⁰ – aber im Laufe der Erzählung begreift, dass es von seinem Aufenthalt kein Zurück mehr gibt. Wie die Geschichte ausgeht – ob der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* wie viele Protagonisten anderer Geister- bzw. Horrorgeschichten, darunter Jack Torrance in *Shining*, im verfluchten Haus für immer bleibt oder nach einiger Zeit doch zurückkommt, denn er hätte doch besser gehen sollen – bleibt ebenso ungeklärt. Die von Felicitas von Lovenberg im Feuilleton einst gestellte Frage, in wie vielen Welten Daniel Kehlmann schreibe,¹⁶⁴¹ erscheint am Ende der Lektüre seiner fantastischen Erzählung durchaus richtig. Als Leser ist man sich nicht ganz sicher, in wie vielen Wirklichkeiten sich Daniel Kehlmanns Text abspielt – zwei: der des Lebens des Hauptprotagonisten samt den lebenden Toten, die er wenigstens in seiner Fantasievorstellung trifft, und der metafiktionalen Ebene des Films, für den er ein Drehbuch verfasst – oder noch mehr. Obwohl man diesen Wirklichkeiten die extradiegetische und die intradiegetische Ebene der Erzählung zuschreiben kann, hat man weiterhin den Eindruck, dass man eigentlich noch eine weitere Ebene für die Welt der Toten dazu denken muss, so wie der Erzähler es bemerkt, als er eine weitere Richtung bzw. Dimension zu den schon bekannten hinzuzählen vorschlägt. Dialogismus und Heterotopie stehen in *Du hättest gehen sollen* im Dienste der Ambiguität, machen eine eindeutige Auslegung des Textes unmöglich und den Text selbst – zum Werk der fantastischen Literatur. Dabei darf man nicht vergessen, dass man mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun hat, der selber nicht mehr weiß, auf welcher Seite des Spiegels sich sein wahres Ich und auf welcher Seite dessen Spiegelung befindet: Ist er wach oder träumt er, steht er unter Stress, leidet unter einer manisch-depressiven Störung, hat eine Höhenkrankheit oder gar Wahnvorstellungen, lebt er oder ist bereits tot? Wie Jan van Rode in *Beerholms Vorstellung* oder die Protagonisten des Erzählbandes *Unter der Sonne*, wie Julian in *Dem fernsten Ort* und die Verschwundenen in *Ruhm* ist er vom Weltenberg durch Zufall abgestürzt und am Ende der Lektüre spurlos verschwunden.

¹⁶³⁹ Vgl.: Daniel Kehlmann: *F. Roman*, S. 317–319.

¹⁶⁴⁰ Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, S. 7.

¹⁶⁴¹ Vgl.: Felicitas von Lovenberg im Gespräch mit Daniel Kehlmann: *In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann?* In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 29.12.2008, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335.html> (13.04.2016).

Schlussbemerkungen

Das menschliche Bewusstsein vergegenwärtigt sich immer in einer Erzählung, in der solche Formen des Nicht-Daseins wie Abwesenheit, Heterotopie, Verfangen in der Diesseitigkeit, Vielstimmigkeit, Erinnerung und Ambiguität eine Schlüsselstellung einnehmen. Die Abwesenheit bezieht sich auf Situationen, in denen sich die Protagonisten der literarischen Texte überlegen, wie es wäre, wenn sie nicht da wären: wenn sie plötzlich aufhörten zu existieren oder wenn es sie nicht gäbe. Die Präsenz hat ihre Kehrseite in Form von Abwesenheit. Die Reflexion der literarischen Figuren wird manchmal auf die metatextuelle Ebene des Textes übertragen und so enthüllt sie dem Leser einen Mechanismus, in dem das Leben der Protagonisten mit dem Ende ihrer in den Büchern dargestellten Geschichten aufgelöst wird. Darüber hinaus ist die Abwesenheit mit der in den exakten und Geisteswissenschaften – insbesondere in Physik, Hirnforschung, Philosophie und Konstruktivismus – sowie im Buddhismus verbreiteten Idee verbunden, dass das menschliche Bewusstsein bzw. die menschliche Persönlichkeit nicht dauerhaft ist, sondern sich eher als ein zeitlich begrenzter Prozess sehen lässt, der ganz zufällig und «außerhalb» des Menschen abläuft. Daher stammen auch die – insbesondere in Kehlmanns Frühwerk – erkennbaren Anknüpfungen an Schopenhauers Auffassung der Welt als «Willens und Vorstellung». Die roten Fäden betreffend die Abwesenheit korrespondieren außerdem mit dem «Tod des Autors» und den restlichen Spuren seiner Anwesenheit im literarischen Text.

Die Heterotopie ist ein mythischer, unerreicher bzw. schwer zugänglicher Ort, vielleicht sogar ein nicht-existierender oder im Gegenteil, ein ganz spezifischer Ort, der – obwohl er auf topografischen Karten sichtbar und im geografischen Sinne erreichbar ist – zu einer Projektionsfläche für die Vorstellungen der Protagonisten wird und sie somit weit weg von der zeitlich und räumlich festgelegten Dimension ihres «Hier und Jetzt» führt. Auf diese Weise trifft ein bestimmter Ort wenigstens einen weiteren, symbolischen Ort, so dass die Heterotopie nicht nur Fiktion und Realität, sondern auch verschiedene Ebenen der Fiktionalität und diverse existenzielle Zweifel des Menschen zusammenbringt – hinsichtlich dessen, wer er ist, woher er kommt, wohin er geht und ob das, was ihn umgibt und was er selbst erlebt, als «real» überhaupt bezeichnet werden kann.

Das Verfangen in der Diesseitigkeit – in Anknüpfung an die beiden oben erwähnten Formen der Existenz mit Abwesenheit im Hintergrund (und umgekehrt) zeigt, dass die menschliche

Reflexion über das Leben nach dem Tod notwendigerweise die Merkmale irdischer Erfahrung aufweist, welche die Vorstellungen vom Jenseits außerhalb ihres Rahmens bedingt. Das Ich - vielleicht nur ein zufälliges, vorübergehendes Konstrukt, nicht entscheidend für die Individualität – kann vor sich selbst nicht flüchten. Wenn das Bewusstsein des Ich dessen Tod überlebt und falls später überhaupt noch etwas existiert, wird das Ich seine Erfahrungen immerdar mit sich tragen.

Dank der Vielstimmigkeit können auch diejenigen Gestalten, die sonst kein Wort (mehr) in literarischen Texten haben, sich zu Wort melden. Zurückkehrende Tote, Geister der Abwesenden, Figuren aus dem Jenseits, Boten des nahenden Endes, Vorstellungen, die zu Wort kommen, sich aber nicht in einer bestimmten Form manifestieren, Geschichten der großen Abwesenden, vielleicht sogar externalisierte interne Monologe, die aus dem Unterbewusstsein der Protagonisten hervorgehen und die von ihnen stark verdrängten Inhalte repräsentieren. In jedem dieser Fälle wird die Vielstimmigkeit zu einer Textstelle, welche die Inkonsistenz der Erzählung enthüllt und nicht ganz offensichtliche Schlussfolgerungen über die Präsenz des Autors im literarischen Text zulässt. Sogar diejenigen, die nicht gesehen werden, haben Einfluss darauf, was in der Geschichte passiert, dadurch, was von ihnen oder über sie erzählt wird.

Die Erinnerung ist eine weitere Form mit dem Potenzial der Nichtexistenz. Ihre Fragmentierung sowie die Fähigkeit des Menschen, Ereignisse, an die man sich nicht mehr (genau) erinnern kann, zu rekonstruieren, schwierige und unangenehme Erlebnisse zu verschweigen oder zu verdrängen und gute zu verklären, endlich mal das sogenannte «kommunikative Gedächtnis», das einen sich an die Situationen erinnern lässt, welche er nicht einmal erlebt hat, oder auch das Ausdenken von Alternativszenarien und -geschichten aus dem Genre des Historical Fiction – all dies verweist auf die konstruktivistische und unbeständige Natur der Erinnerung und das Vergessen als ihr Gegenteil. Eine gründliche Analyse der Struktur von den Texten Daniel Kehlmanns zeigt, dass die Prinzipien ihrer Konstruktion manchmal die Vorstellungen ihrer Protagonisten von der zyklischen Natur der Zeit widerspiegeln, was im Text zur Entstehung von Parallelstellen führt. Durch das synchrone Lesen – einschließlich der Gegenüberstellung von einigen solcher parallelen Textfragmente mit anderen – wird eine metafiktionale oder sogar selbstreflexive Ebene des Textes geöffnet. Die Dekodierung dieser Ebene durch den Leser führt wiederum dazu, dass der Text mehrdeutig bzw. ambivalent zu wirken beginnt.

Die Ambiguität selbst ist schon die letzte Form, die in einem literarischen Text auf die Möglichkeit der Nichtexistenz hinweist. Das Prinzip «Dasein und Nicht-Dasein – zur gleichen

Zeit» als Bestandteil jedes Textes aus dem Genre der fantastischen Literatur findet in dieser Form seine breiteste Anwendung. Die Mehrdeutigkeit des Textes, seine Selbstreferenzialität, verschiedene Ebenen seiner Fiktionalität und sein offenes Ende wecken nicht nur beim Leser, sondern auch bei den literarischen Figuren ständige Zweifel. Und laut Todorov ist die Unmöglichkeit, sich zwischen mindestens zwei gleichwertigen Begründungen oder Lesarten der im Text dargestellten Ereignisse zu entscheiden, das wesentliche Merkmal der fantastischen Literatur.

Die fantastische Literatur markiert eine innere Unruhe. Die Zufälligkeit der menschlichen Existenz, die Daniel Kehlmann interessiert, äußert sich darin, dass aus einer Reihe von Fehlern und Irrtümern in seinen Texten eine ganze Geschichte wird. In so einer Welt wünschen sich die Figuren ein anderes Leben zu haben als das, das sie gerade leben, und wenden sich lieber der Vergangenheit als einer beängstigenden Zukunft zu. Dabei lassen sich die Begeisterung für das Potenzial des Ungeschehenen, die Erinnerungsarbeit an einer lückenhaften Erinnerung – auch dieser an das Ungeschehene – sowie die Verarbeitung des Geträumt- und Vergessen-Werdens als ein besonderer Beitrag Kehlmanns zur deutschen Erinnerungsliteratur sehen. Im Laufe der Untersuchung wurde immer wieder überlegt, ob man neben den sechs oben genannten Formen des Nicht-Daseins noch weitere nennen könnte. Auf den ersten Blick kämen Traum, Spiegel (oder Spiegelung) und Zeitverschiebung als weitere Möglichkeiten in Frage, aber letztlich wurden sie zu selbstständigen Formen des Nicht-Daseins nicht erhoben, da sie in der vorliegenden Dissertation als wichtige Komponenten der bereits unterschiedenen Formen fungieren und als solche ausführlich besprochen werden, außerdem in den literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu Daniel Kehlmanns Werk schon viel diskutiert sind. Der Traum und der Spiegel erscheinen somit eher als wiederkehrende literarische Motive als selbstständige Formen des Nicht-Daseins – so, wie es andererseits schwer fällt, von den Motiven der Abwesenheit, Heterotopie, Diesseitigkeit, Vielstimmigkeit, Erinnerung und Ambiguität zu sprechen – und Zeitverschiebung ist eigentlich eine narrative Strategie, die jeder Erzählung, nicht nur einer dunklen bzw. fantastischen, zugrunde liegt.

Daniel Kehlmann greift dabei an solche Autoren wie Eichendorf, Hölderlin, Grimmelshausen, Heinrich von Kleist und Thomas Mann zurück, deren Texte durch eine Bindung zu Glauben bzw. Metaphysik seinen eigenen Erzählungen, Romanen und Theaterstücken eine doppel- oder gar mehrdeutige Wirkung verleihen – diese intertextuellen Bezüge lassen sich in polyfon klingenden oder auch inkonsistenten Stimmen seiner Protagonisten bzw. in seiner gesamten Erzählweise erkennen, in der verschiedene Standpunkte als parallel und gleichwertig präsentiert

werden und beim Leser – was Kehlmann als Autor von der Gothic Novel, Schauer- und fantastischen Literatur gelernt hat – Unentschlossenheit hinsichtlich des Erzählten erzeugen. Dies mag einige überraschen, aber Daniel Kehlmann, dessen Verbindungen zu dem angelsächsischen Drama sowie der nord- und südamerikanischen Literatur in der Literaturwissenschaft bereits gut erforscht und in der Publizistik breit besprochen sind, erweist sich – und zwar nicht nur durch Anknüpfungen an Dostojewskij oder Sartre – auch als ein Existentialist, der seine Skepsis gegenüber der Wirklichkeit nicht bloß postmodern, sondern vielmehr konstruktivistisch unter Beizug von Erkenntnissen aus den Gebieten der Literaturwissenschaft, Philosophie, Theologie, Kulturanthropologie, Soziologie, Psychologie, Neurobiologie, Mathematik und Quantenphysik thematisiert.

Um der Komplexität der dargestellten Problematik gerecht zu werden, wurde in der vorliegenden Arbeit von einem breiten Spektrum der Methoden einer ästhetisch orientierten Literaturwissenschaft Gebrauch gemacht. Dazu kam auch «Close Reading» als Methode einer genauen Textanalyse, in der rhetorische Mechanismen – vor allem die der erzählerischen Inkonsistenz – als relevante Deutungshinweise für bedeutende Textstellen untersucht wurden. Die Methode wurde entnommen Daniel Kehlmanns Poetik, innerhalb welcher Kehlmanns Erzähler seit der Veröffentlichung seines ersten Romans *Beerholms Vorstellung* für «die Kunst des genauen Hinsehens» plädieren. Eingesetzt wurden auch die Methoden der Hermeneutik, insbesondere der biblischen Exegese, die durch das synchrone Lesen einzelner Textabschnitte eine Zusammenstellung von Parallelstellen ermöglichten, welche dann im Zusammenhang zueinander nutzbringend interpretiert werden konnten. Dies zeigte sich äußerst produktiv, da man hier mit einem Autor zu tun hat, der in seinen Texten eine Rahmenhandlung konstruiert, in die er dann miteinander verwobene Binnengeschichten einbaut, bzw. da der Text auf mehreren Fiktionalitätsebenen spielt oder gar eine doppelte Optik aufweist. Da Kehlmann selbst zu glauben scheint, dass man die Welt von ihrer Auslegung nicht trennen kann, woraus sich wiederum ein interpretativer Charakter der Wirklichkeit ergibt, wurde es an seine Texte überdies mit einem konstruktivistischen Ansatz eingegangen. Eine zwar nicht ganz neue, aber in der Kehlmann-Forschung bisher selten verwendete Vorgehensweise war außerdem die Analyse der literarischen Texte unter Einbeziehung der poetologischen Texte ihres Autors, darunter seiner literaturtheoretischen Essays, Reden und Poetikvorlesungen, Zeitschriften- bzw. Zeitungsartikel und Interviews. Auf die Erzählungen, Romane und Dramen Kehlmanns wurde somit durch die Folie seiner texttheoretischen Reflexion über die Werke anderer Schriftsteller geschaut, was in Rückblick auf die Produktionsästhetik als Versuch einer in der

Literaturwissenschaft selten unternommenen Rekonstruktion des Schreibprozesses, der möglichen Einflüsse, Konstruktion der dargestellten Welt, Erzählstruktur sowie der Motivgestaltung und Themenwahl eingeschätzt werden kann.

Eine prägende Rolle für den sogenannten «gebrochenen Realismus» Kehlmanns, insbesondere bei der Todesdarstellung, scheint nicht bloß die lateinamerikanische Literatur mit solchen Namen wie Borges, Carpentier, Onetti, Cortázar, Rulfo, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa und Bolaño zu spielen, die man unter der allgemeinen Bezeichnung «magischer Realismus» aufsammeln kann, sondern vielmehr eine weit verstandene fantastische Literatur, deren Texte und Motive von Shakespeares Dramen, über Schelmenromane Grimmelshausens, Schauergeschichten E.T.A. Hoffmanns, Jeremias Gotthelfs und Gustav Meyrinks, erzählerische Experimente von Leo Perutz und Kafkas Grotoske, bis hin zu Erzählungen und Romanen aus dem angelsächsischen Raum reichen, wie diejenigen von Henry James, J.R.R. Tolkien, Nabokov und Stephen King. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie durch ihre offene Struktur oder Unklarheiten des Erzählens beim Leser eine Art Unschlüssigkeit hervorrufen. Nicht ohne Bedeutung bleiben dabei theologische Schriften von Augustinus und Swedenborg, philosophische von Schopenhauer, Voltaire, Pascal, Nietzsche, Sartre, Kierkegaard, Gödel und Kant, Tolstois, Dostojewskijs, Becketts und Sartres Auseinandersetzungen mit existenziellen Fragen sowie fantastisch-mythologische Motive bei Ingeborg Bachmann (Illyrien), Thomas Mann (Geisterséance) und Tom Stoppard (Styx-Überquerung).

Da Kehlmanns Texte um den Tod in den Kontexten «Wirklichkeit und Fiktion», «Raum, Zeit und zunehmendes Chaos», «Zufall, Bestimmung und freier Wille», «Krankheit und Altersschwäche», «Genialität und Mittelmaß» sowie «Identität und Theodizee (d.h. Rechtfertigung bzw. Gerechtigkeit Gottes)» kreisen und eine **metafiktionale Reflexion** über den literarischen Produktionsprozess bzw. jeden anderen schöpferischen Prozess in der Kunst oder auch der Wissenschaft enthalten, erhebt sich die Frage, wie sie in Hinsicht auf ihre Form und Motiventfaltung gestaltet werden und ob es sich von inneren Gesetzen der kehlmannschen Literatur überhaupt sprechen lässt. Kehlmanns Figuren sind oft Künstler – darunter sehr oft Schriftsteller – was sie im Rahmen einer Selbstreflexion der postmodernen Literatur situiert. Die Entfaltung der Todesmotivik stellt bei Daniel Kehlmann keine lineare Entwicklung dar, sondern eher simultane, vernetzte Veränderungen, die in seinen Texten von einst vorgegebenen Punkten aus starten und dann in verschiedene Richtungen verlaufen. Jedes neue Buch basiert auf den Motiven aus den früheren und führt sie ein Stück weiter, sodass es sich feststellen lässt,

dass der Autor nie ein leeres Blatt Papier von Neu an, sondern vielmehr einen abgenutzten Wunderblock (im Sinne Freuds) oder einen Palimpsest (im Verständnis Genettes) beschreibt, der die Abdrücke der früheren Geschichten bereits trägt, um ihr erzählerisches Universum immer neu bereichern zu können. Als zukünftige Wege und weitere Richtungen der Studien zur Literatur Daniel Kehlmanns lässt sich auf Basis der vorliegenden Arbeit die Theorie einer fraktalen Literatur bzw. Theorie der Selbstähnlichkeit des literarischen Textes entwickeln, deren mögliche Realisierungsformen Selbstreferenz bzw. Selbstreferenzialität sind, und zwar in keinem geringeren Maße als die Intertextualität. Die narrativen Metalepsen im Text, welche das illusionsbildende Erzählen brechen, verweisen auf die Konstruiertheit der literarischen Fiktion und ihre Selbstreferenz, die durch wiederkehrende Spiegelung-in-der-Spiegelung- bzw. Traum-im-Traum-Sequenzen zum Ausdruck gebracht wird. Dasselbe passiert durch die Aussagen der Figuren, die sich an den Erzähler (um nicht zu sagen: den empirischen Autor) richten, wie auch Gespräche der Figuren mit ihren Schöpfern – sei es ihr ebenso fiktiver Erfinder, sei eine ihnen gleiche, aber im Text versteckte Gott-Figur. Durch die Selbstähnlichkeit des Textes wird bei Kehlmann erkennbar, dass die Literatur selbst **eine fraktale Struktur** haben könnte, welche sich durch das synchrone Lesen und den Vergleich der Parallelstellen im Text entlarven lässt. Das Wort «Fraktal» kommt von dem lateinischen «fractus» und heißt «in Teile gebrochen». Zum ersten Mal wurde es 1975 von Benoît Mandelbrot verwendet, als eine Bezeichnung für Formen, Dimensionen und geometrische Zusammenhänge. Es handelt sich dabei um ein komplexes geometrisches Gebilde, welches ähnlich auch in der Natur vorkommt, wie etwa das Adernetz der Lunge oder die Teilchen des Blumenkohls Romanesco.¹⁶⁴² Die Fraktalität, die außer der Naturwissenschaften auch auf den Gebieten der Soziologie, Psychologie und Kulturwissenschaft (in dem Fall als Memtheorie bzw. Memetik) heftig diskutiert wird und in der Sprachwissenschaft durch die Untersuchung der Textkorpora zum Gegenstand der Forschung geworden ist, lässt sich auch in der Struktur der literarischen Texte entdecken und somit zum Gegenstand der Literaturwissenschaft erklären. Selbst die Bezeichnung «gebrochener Realismus», verwendet in Bezug auf die Literatur Daniel Kehlmanns, lässt vermuten, dass seine «in Teile gebrochenen» Texte sich als Produkte einer «fraktalen Literatur» sehen lassen, die vielmehr bedeutet und beinhaltet als – mit den Worten Wiebke Porombkas in einer Rezension zum *Ruhm* – „spiegelglatte Designerliteratur“,¹⁶⁴³ oder

¹⁶⁴² Vgl.: Benoît B. Mandelbrot: *Die fraktale Geometrie der Natur*, übers. von Reinhilt Zähle und Ulrich Zähle, Basel u. Boston 1987.

¹⁶⁴³ Wiebke Porombka: *Spiegelglatte Designerliteratur*. In: Online-Ausgabe der „Zeit“ vom 16. Januar 2009, <https://www.zeit.de/online/2009/03/kehlmann-ruhm-contra> (19.05.2019).

denen von Elke Heidenreich: „reine Germanisten- und Kritikerprosa“.¹⁶⁴⁴ So wie ein Fraktal als komplexes geometrisches Gebilde auch in der Natur vorkommt, sind in Kehlmanns Literatur wissenschaftliche Theorien vorhanden, die als Bausteine des Erzählens nicht nur den Inhalt, sondern auch die Form der Texte mitbestimmen. Ein Gegensatz zu Fraktalen ist Chaos – ein großes Thema, das der permanent an Grenzen und Grenzüberschreiten interessierte Schriftsteller Daniel Kehlmann in den Rahmen seiner fraktalen Literatur zu setzen versucht. Die Erforschung der Fraktalität in der Literatur ist als mögliche Perspektive für zahlreiche – und umfangreiche – weitere Untersuchungen zu nennen.

Die narrative Strategie Kehlmanns, die von der fantastischen Literatur abgeleitet ist, zeigt sich sehr angemessen der aktuellen sozio-politischen Lage, in welcher sich ein großer Mangel an Akzeptanz für Andersdenkende bzw. Andersartigkeit erkennen lässt. Die zueinander parallel verlaufenden, aber gleichzeitig sich einander nicht ausschließenden Erzählstränge, Polyfonie der Erzählstimmen, die für unterschiedliche Lebenseinstellungen stehen, aber im Text stets gleichberechtigt sind, sowie dramatische Ironie der Texte, in denen verschiedene Lebensauffassungen aufeinandertreffen und in einem Spannungsverhältnis zueinanderstehen, sind das, was einer modernen Zivilgesellschaft – die sich leider in eine immer mehr polarisierte Debatte vertieft – bestimmt helfen könnte. Man kann sagen, dass Kehlmann diese Eigenschaften der Literatur ganz bewusst nutzt, um auf die sozialen Herausforderungen seiner Zeit mit einer soft-engagierten, aber künstlerisch immer noch niveauvollen Literatur zu antworten, die ganz intentional Platz für unterschiedliche Standpunkte und Perspektiven macht und eine Art Kompendium der modernen staatsbürgerlichen Bildung bildet. In Rückblick auf die Konzeption des Todes des Autors bei Barthes und Foucault sowie die Feststellung Borges‘, dass das Fantastische eher eine Intention des Autors sei, lässt sich zusammenfassend sagen, dass die Instanz des Autors – wenn auch nicht die des empirischen (vielmehr die Instanz einer den empirischen Autor vertretenden Autor-Figur auf der Metaebene des Textes bzw. des inhomogenen Erzählers an sich) – in Kehlmanns Texten zwar vorhanden ist, aber nicht in der Form eines allwissenden oder belehrenden Autors, sondern vielmehr eines, der sich zusammen mit dem Leser auf eine Reise zu den Quellen der eigenen Zweifel begibt und den Leser auf dem Weg zu einem volleren Verständnis des Selbst, des Anderen und der Konstruktion der Welt begleitet, ohne darüber urteilen zu müssen.

¹⁶⁴⁴ Elke Heidenreich: *Vergesst Kehlmann, vergesst Roth*. In: Online-Ausgabe des „Sterns“ vom 10.02.2009, <https://www.stern.de/kultur/buecher/elke-heidenreichs--weiterlesen---vergesst-kehlmann--vergesst-roth-3436206.html> (10.09.2019).

Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Kehlmann, Daniel: *Beerholms Vorstellung. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2009.

Kehlmann, Daniel: *Unter der Sonne. Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg 2009.

Kehlmann, Daniel: *Mahlers Zeit. Roman*, Frankfurt am Main 2001.

Kehlmann, Daniel: *Der fernste Ort. Novelle*, Frankfurt am Main 2004.

Kehlmann, Daniel: *Ich und Kaminski. Roman*, Frankfurt am Main 2004.

Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2010.

Kehlmann, Daniel: *Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski*, Reinbek bei Hamburg 2009.

Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, Reinbek bei Hamburg 2010.

Kehlmann, Daniel: *F. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2013.

Kehlmann, Daniel: *Du hättest gehen sollen. Erzählung*, Reinbek bei Hamburg 2016.

Kehlmann, Daniel: *Tyll. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2017.

Kehlmann, Daniel: *Vier Stücke*, Hamburg 2019:

- *Geister in Princeton*, S. 7–85.
- *Der Mentor*, S. 87–144.
- *Heilig Abend*, S. 145–194.
- *Die Reise der Verlorenen*, S. 195–285.

Sekundärliteratur

Abraham, Ulf: *Daniel Kehlmanns Erzählung vom Verschwinden als Spiel mit Genreerwartungen und Dekonstruktion realistischen Erzählens im Unterricht*. In: Standke, Jan (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 183–208.

Ágel, Vilmos: *Grammatik und Literatur. Grammatische Eigentlichkeit bei Kehlmann*, Timm, Liebmann, Handke, Strittmatter und Ruge. In: Brinker-von der Heyde, Claudia; Kalwa, Nina; Klug, Nina-Maria; Reszke, Paul (Hrsg.): *Eigentlichkeit. Zum Verhältnis von Sprache, Sprechern und Welt*, Berlin, München u. Boston 2015, S. 159–174.

Ahrend, Thorsten: *No more dogs! Erfahrungen mit Daniel Kehlmann*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 68–72.

Albrecht, Andrea: »Spuren menschlicher Herkunft«. *Mathematik und Mathematikgeschichte in der deutschen Gegenwartsliteratur: Daniel Kehlmann, Michael Köhlmeier, Dietmar Dath*. In: Albrecht, Andrea; von Essen, Gesa; Frick, Werner (Hrsg.): *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*, Berlin 2011, S. 543–563.

Anderson, Mark M.: *Der vermessende Erzähler. Mathematische Geheimnisse bei Daniel Kehlmann*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 58–67.

Arslan, Müge; Dag, Ulfet: *Postmodern Reflections in the Work “Ruhm” by Daniel Kehlmann*. In: „Academic Journal of Interdisciplinary Studies“, Nr. 8(2)/2013, S. 326–332.

Aubert, Juliette; Kehlmann, Daniel; Kosmas, Konstantinos; Robben, Bernhard: *Ist Kultur übersetzbar?* In: Barner, Ines; Blamberger, Günter (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 39–75.

Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1994.

Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. von Adelheid Schramm, München 1971.

Balint, Iuditha: *Hyperfiktion, Simulation. Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns „Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten“*. In: „Jahrbuch der ungarischen Germanistik“, Jg. 2010, S. 15–31.

Balzter, Stefan: *Wo ist der Witz? Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik*, Berlin 2013.

Bareis, Alexander J.: *Moderne, Postmoderne, Metamoderne? Poetologische Positionen im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Rohde, Carsten; Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hrsg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Bielefeld 2013, S. 321–344.

Bareis, Alexander J.: ›Beschädigte Prosa‹ und ›autobiographischer Narzißus‹ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns „Ruhm“. In: Bareis, Alexander J.; Grub, Frank Thomas (Hrsg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Berlin 2010, S. 243–268.

Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*, übers. von Matías Martínez. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 104–110.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 2012.

Baßler, Moritz: *Realismus – Serialität – Phantastik. Eine Standortbestimmung gegenwärtiger Epik*. In: Horstkotte, Silke; Herrmann, Leonhard (Hrsg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, Berlin u. Boston 2013, S. 31–46.

Beckett, Samuel: *Waiting for Godot*, New York 1954.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main 2002, S. 351–383.

Berndt, Frauke; Kammer, Stephan: *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit*. In: Dies. (Hrsg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, Würzburg 2009, S. 7–30.

Bichler, Klaus: *Selbstinszenierung im literarischen Feld Österreichs. Daniel Kehlmann und seine mediale Inszenierung im Bourdieu'schen Feld*, Frankfurt am Main 2013.

Binder, Hartmut: *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn 1966.

Blamberger, Günter: *Cur der Geister oder die Kunst des Abstands. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Daniel Kehlmann am 19. November 2006 in Berlin*. In: „Kleist-Jahrbuch“, Jg. 2007, S. 3–8.

Blamberger, Günter; Grünberg, Arnon; Kadare, Ismail; Kehlmann, Daniel; Thirlwell, Adam: *How Does Newness Enter the World?* In: Barner, Ines; Blamberger, Günter (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 84–130

Blamberger, Günter: *Laudatio auf Daniel Kehlmann anlässlich seiner Berufung zum Literator – Dozent für Weltliteratur 2010*. In: Barner, Ines; Blamberger, Günter (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 11–18.

Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1981.

Blumenberg, Hans: *Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main 1996.

Bobzin, Henning: *Daniel Kehlmann*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Jg. 6/09 u. 10/07, S. 1–14.

Bode, Christoph: *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen 1988.

Bodemer, Saskia: *Bestsellermarketing. Erfolgsfaktoren auf dem literarischen Markt der Gegenwart: Süskind, Schlink, Kehlmann*, Stuttgart 2014.

Bombitz, Attila: *Austrian Generation Next oder die erträgliche Leichtigkeit des Seins*. In: Ders.: *Spielformen des Erzählens. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Wien 2011, S. 115–127.

Bombitz, Attila: *Ist es ein Traum? Ist es ein Trauma? Beispielhaftes im Werk von Bachmann, Bernhard, Handke, Ransmayr und Kehlmann*. In: Knafl, Arnulf (Hrsg.): *Traum und Trauma. Kulturelle Figurationen in der österreichischen Literatur*, Wien 2012, S. 56–64.

Borges, Jorge Luis: *Befragungen*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Essays 1952–1979*, übers. von Karl August Horst, Curt Meyer-Clason, Gisbert Haefs, Bd. 5/2, München u. Wien 1981.

Borges, Jorge Luis Borges: *Der Andere*. In: „Literaturen Special. Short Stories präsentiert von Daniel Kehlmann“, Nr. 1/2008, S. 44–49.

Born, Stefan: *Allgemeinliterarische Adoleszenzromane: Untersuchungen zu Herrndorf, Regener, Strunk, Kehlmann und anderen*, Heidelberg 2015.

Braun, Rebecca: *Daniel Kehlmann, „Die Vermessung der Welt“*. *Measuring Celebrity Through the Ages*. In: Marven, Lyn; Taberner, Stuart (Hrsg.): *Emerging German-language novelists of the twenty-first century*, New York 2011, S. 75–88.

Brendel-Perpina, Ina: „*Unter der Sonne*“. *Sonderlinge des Alltags in acht Erzählungen von Daniel Kehlmann*. In: Standke, Jan (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 143–162.

Bulirsch, Roland Z.: *Weltfahrt als Dichtung. Über Daniel Kehlmann*. In: „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur“, Jg. 58/2006, Heft 6, S. 846–852.

Catani, Stephanie: *Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in «Die Vermessung der Welt»*. In: Nickel, Gunther (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 198–215.

Costagli, Simone: *Ein postmoderner historischer Roman. Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt Uwe Timm, Jg. 11/2012, S. 261–277.

Dausner, René: *Daniel Kehlmann und die Theologie. Keine zufällige Beziehung*. In: „Herder Korrespondenz. Monatshefte für Gesellschaft und Religion“, Jg. 63/2009, Heft 4, S. 211–215.

Dawidowski, Christian: „*Die Vermessung der Welt*“ oder: *Foucault für die Schule?*. In: Standke, Jan (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 247–269.

Deissler, Alfons; Vögtle, Anton; Nützel, Johannes M. (Hrsg.): *Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel*, Freiburg, Basel u. Wien 1985.

Deupmann, Christoph: *Poetik der Indiskretion. Zum Verhältnis von Literatur und Wissen in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*. In: Rohde, Carsten; Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hrsg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Bielefeld 2013, S. 237–256.

Diller, Franziska: *Einheit in der Differenz. Die innere Struktur des Erzähler-Ichs*, Hamburg 2015.

Doll, Max: *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms „Halbschatten“, Daniel Kehlmanns „Vermessung der Welt“ und Christian Krachts „Imperium“*, Frankfurt am Main, Bern u. Wien 2017.

Durst, Uwe: *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „Magischen Realismus“*, Berlin 2008.

Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur. Aktualisierte, korrigierte und erweiterte Neuauflage*, Berlin 2010.

Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2010.

Fleischanderl, Karin: *Gstrein, Kehlmann. Menasse, Glavinic....* In: Dies.: *Vom Verbot zum Verkauf. Aufsätze zur Literatur*, Wien 2010, S. 129–143.

Fliedl, Konstanze; Rauchenbacher, Marina; Wolf, Joanna (Hrsg.): *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne, Bd. 1*, Berlin u. Boston 2011.

Foucault, Michel: *Andere Räume*, übers. von Walter Seitter. In: Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1998, S. 34–46.

Foucault, Michel: *Die Heterotopien*, übers. von Michael Bischoff. In: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt am Main 2005, S. 7–22.

Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuauflage*, Stuttgart 2004, S. 233–247.

Fraunhofer, Hedwig: *Daniel Kehlmann's „Die Vermessung der Welt“*. *A Satire of the German Enlightenment*. In: Boehringer, Michael; Hochreiter, Susanne (Hrsg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium 2000–2010*, Wien 2011, S. 141–156.

Freud, Sigmund: *Das Motiv der Kästchenwahl*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 181–193.

Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 169–179.

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 241–274.

Freud, Sigmund: *Psychopathische Personen auf der Bühne*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 161–168.

Fröschele, Ulrich: *«Wurst und Sterne»*. *Das Altern der Hochbegabten in «Die Vermessung der Welt»*. In: Nickel, Gunther (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 186–197.

García Márquez, Gabriel: *Hundert Jahre Einsamkeit. Roman*, übers. von Curt Meyer-Clason, Köln 1982.

Gasser, Markus: *Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *„Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“*, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 12–29.

Gasser, Markus: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, Göttingen 2010.

Geier, Manfred: *Alexander von Humboldt – eine biographische Skizze*. In: Nickel, Gunther (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 62–77.

Gemert van, Guillaume: *Kant als Karikatur und Katalysator. Zum Bild des Königsbergers in der deutschen Gegenwartsliteratur bis Kehlmann*. In: Duhamel, Roland; van Gemert, Guillaume (Hrsg.): *Nur Narr? Nur Dichter? Über die Beziehungen von Literatur und Philosophie*, Würzburg 2008, S. 375–399.

George, Kristin; Henkel, Monika: *Grammatik & Literatur. Eine vergleichende grammatische Analyse literarischer Dualität in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“ und Alexa Hennig von Langes „Relax“*, Kassel 2014.

Gerstenberger, Katharina: *Historical Space. Daniel Kehlmann's „Die Vermessung der Welt“ [“Measuring the World“, 2005]*. In: Fisher, Jaimey; Mennel, Barbara: *Spatial Turns. Space, Place and Mobility in German Literary and Visual Culture*, Amsterdam 2010, S. 103–120.

Glavinic, Thomas: *Das bin doch ich. Roman*, München 2010.

Godel, Rainer: *Uchronische Erinnerung und erinnerte Uchronie. Zur Poetik Christoph Ransmayrs*. In: „GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, *Schwerpunkte Literatur und Film, Literatur und Erinnerung*, Jg. 7/2008, S. 182–203.

Goethe von, Johann Wolfgang: *Faust. Eine Tragödie*. In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 3: Dramatische Dichtungen I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz*, München 1998.

Gollner, Helmut: *Der freie Schriftsteller. Zu Daniel Kehlmanns neuem Roman*. In: „Literatur und Kritik“ Jg. 48/2013, S. 89–91.

Gortych, Dominika: *Das hybride Fremdbild des Selbst. Zum Identitätsproblem des globalisierten Menschen in Daniel Kehlmanns Roman „Ruhm“*. In: Kochanowska-Nieborak, Anna; Płomińska-Krawiec, Ewa (Hrsg.): *Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen der Globalisierung. Themen, Methoden, Herausforderungen*, Frankfurt am Main 2012, S. 123–130.

Grabbe, Katharina: *Deutschland – Image und Imaginäres. Zur Dynamik der nationalen Identifizierung nach 1990*, Berlin u. Boston 2014.

Greub, Thierry: *Ich und »Las Meninas«*. In: Barner, Ines; Blamberger, Günter (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 189–204.

Groeben, Norbert: *Empirische Literaturwissenschaft*. In: Harth, Dietrich; Gebhardt, Peter (Hrsg.): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1982, S. 266–297.

Haase, Michael: *Die Vernetzung der Welt. Zu Daniel Kehlmanns „Ruhm“*. In: „Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen“, Jg. 2011, S. 345–367.

Haefs, Wilhelm: *»Deutschlands literarischer Superstar«? Daniel Kehlmann und sein Erfolgsroman „Die Vermessung der Welt“ im literarischen Feld*. In: Joch, Markus; Mix, York-Gothart; Wolf, Norbert Christian; Birkner, Nina (Hrsg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen 2009, S. 233–251.

Hage, Volker: *Auf der Suche nach Therese. Daniel Kehlmann „Ich und Kaminski“*. In: Ders.: *Letzte Tänze, erste Schritte. Deutsche Literatur der Gegenwart*, München 2007, S. 184–186.

Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Ästhetik des Todes*, Frankfurt am Main u. Leipzig 1995.

Hart Nibbrig, Christian L.: *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*, Weilerswist 2001.

Hayer, Björn: *Das multiple Ich – Gegenwartsliterarische Identitätskonstruktionen im Spiegel der neuen Medien: Jelinek, Kehlmann, Glavinic, Meinecke*. In: Wolting, Monika (Hrsg.): *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Göttingen 2017, S. 65–78.

Hayer, Björn: *Mediale Existenzen – existenzielle Medien? Die digitalen Medien in der Gegenwartsliteratur*, Würzburg 2016.

Hayer, Björn: *Poetiken der Globalisierung. Über den Versuch einer Ästhetikbildung sozioglobaler Abstraktion bei Daniel Kehlmann und Terezia Mora*. In: „Text & Kontext. Jahrbuch für germanistische Literaturforschung in Skandinavien“, Jg. 35/2013, S. 77–91.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Neuauflage mit einer Biographie des Autors*. Hrsg. von Karl-Maria Guth, Berlin 2017.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 1984.

Herrmann, Elisabeth: *How Does Transnationalism Redefine Contemporary Literature?* In: Herrmann, Elisabeth; Smith-Prei Carrie; Taberner, Stuart (Hrsg.): *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, New York 2015, S. 19–42.

Herrmann, Leonhard: *Andere Welten – fragliche Welten*. In: Horstkotte, Silke; Herrmann, Leonhard (Hrsg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, Berlin u. Boston 2013, S. 47–65.

Herrmann, Leonhard: *(Post-)Moderne Transzendentalromane. Denkfiguren der Ganzheit bei Daniel Kehlmann*. In: Hron, Irina (Hrsg.): *Einheitsdenken. Figuren von Ganzheit, Präsenz und Transzendenz nach der Postmoderne*, Nordhausen 2015, S. 31–50.

Herrmann, Leonhard: *Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen*. In: Bomski, Franziska; Suhr, Stefan (Hrsg.): *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*, Berlin 2012, S. 169–184.

Hesse, Beatrix: *«The moon's an arrant thief». Self-Reflexivity in Nabokovs „Pale Fire“*. In: Huber, Werner; Middeke, Martin; Zapf, Hubert (Hrsg.): *Self-Reflexivity in Literature*, Würzburg 2005, S. 113–123.

Honold, Alexander: *Ankunft in der Weltliteratur. Abenteuerliche Geschichtsreisen mit Ilija Trojanow und Daniel Kehlmann*. In: „Neue Rundschau“, Jg. 2007/118, Heft 1, S. 82–104.

Horváth, Márta: *Der Alte und der Greis. Rationalitätskritik in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*. In: Bombitz, Attila (Hrsg.): *Brüchige Welten von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen*, Wien 2009, S. 251–260.

Hörberg, Maximilian (Hrsg.): *Bekenntnisse des Aurelius Augustinus*, übers. von Ferdinand Lachmann, München 2009.

Ireton, Sean: *Lines and Crimes of Demarcation. Mathematizing nature in Heidegger, Pynchon, and Kehlmann*. In: „Comparative Literature“, Nr. 63(2)/2011, S. 142–160.

Jacobs, Carol: *Daniel Kehlmann's »Fame«. Eight Subjects for Reflection and an Afterword*. In: Barner, Ines; Blamberger, Günter (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 205–225.

Jahraus, Oliver: *Mnemosyne und Prosopopoiia. Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Schwerpunkt *Uwe Timm*, Jg. 11/2012, S. 14–34.

Jakubanis, Matthias: *David gegen Goliath – oder: Über das Scheitern, die Zeit totzuschlagen. Merkmale des Erzählens in Daniel Kehlmanns Roman „Mahlers Zeit“ im Deutschunterricht der Sekundarstufe II*. In: Standke, Jan (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 163–182.

Jung, Werner: *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1987.

Kafka, Franz: *Der Prozeß. Roman*, Frankfurt am Main 1998.

Kafka, Franz: *Das Schloß. Roman*, Frankfurt am Main 1994.

Kaiser, Gerhard: *Erzählen im Zeitalter der Naturwissenschaft. Zu Daniel Kehlmanns Roman „Die Vermessung der Welt“*. In: Ders.: »...wilder als alles Vergängliche«. *Fünf Essays zu deutschsprachigen Werken der Gegenwartsliteratur*, Freiburg im Breisgau, Berlin u. Wien 2011, S. 75–90.

Kasaty, Olga Olivia: *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann*. In: Dies.: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*, München 2007, S. 169–195.

Kaszyński, Stefan H.: *Die Rückkehr zum Geschichtenerzählen: Arno Geiger, Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Kurze Geschichte der österreichischen Literatur*, übers. von Alexander Höllwerth, Frankfurt am Main 2012, S. 292–295.

Kavaloski, Joshua: *Periodicity and National Identity in Daniel Kehlmann's „Die Vermessung der Welt“*. In: „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, Jg. 9/2010, S. 263–287.

Kehlmann, Daniel: *A visit to the Magician*, übers. von Carol Brown Janeway. In: Greenlaw, Lavinia (Hrsg.): *1914 Goodbye to All That. Writers on the Conflict Between Life and Art*, London 2014, S. 41–50.

Kehlmann, Daniel: *Autoren sind Ablehner. Vladimir Nabokov: „Deutliche Worte“* [1973]. In: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan (Hrsg.): *Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister*, München 2007, S. 178–182.

Kehlmann, Daniel: *Borges oder die Angst vor Spiegeln*. In: Becker, Jürgen Jakob; Janetzki, Ulrich (Hrsg.): *Helden wie ihr. Junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder*, München 2000, S. 115–120.

Kehlmann, Daniel: *Das weiche Auf und Ab {der Wellen}*. In: Groothuis, Rainer (Hrsg.): *Von Meeren und Menschen. Eine Kreuzfahrt durch die Zeit mit Elke Heidenreich, Nora Bossong, Andreas Altmann, Daniel Kehlmann, Gerald Hüther, Tillman Rammstedt und vielen anderen*, München 2016, S. 88–93.

Kehlmann, Daniel: *Der Apfel, den es nicht gibt. Unordentliche Gedanken über Bilder und Wirklichkeit*. In: „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur“, Jg. 68/2016, Heft 1, S. 64–75.

Kehlmann, Daniel: *Der Biograph*. In: Auffermann, Verena (Hrsg.): *Beste deutsche Erzähler 2002*, Stuttgart u. München 2002, S. 49–60.

Kehlmann, Daniel: *Die Hölle sind nicht die anderen*. In: „Der Spiegel“, Nr. 31/2006, S. 128–129.

Kehlmann, Daniel: *Die kälteste Stelle im All*. In: Köllhofer, Jakob J. (Hrsg.): *Wissenschaft – die neue Religion? Literarische Erkundungen*, Heidelberg 2016, S. 29–46.

Kehlmann, Daniel: *Fingerreisen*. In: „Du – die Zeitschrift für Kultur“, Schwerpunkt *Weltkarten. Eine Vermessenheit*, Jg. 11–12/2005–2006, Heft 762, S. 20–21.

Kehlmann, Daniel: *»Hier ist ein Exkurs nötig«. Menasses Don Juan von der traurigen Gestalt*. In: Schörkhuber, Eva (Hrsg.): *Was einmal wirklich war. Zum Werk von Robert Menasse*, Wien 2007, S. 346–349.

Kehlmann, Daniel: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, Reinbek bei Hamburg 2015:

- *Illyrien*, S. 9–41.
- *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern*, S. 42–72.
- *Robin Goodfellows Reise um die Erde in vierzig Minuten*, S. 73–98.
- *Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme*, S. 99–132.
- *Unvollständigkeit*, S. 133–170.

Kehlmann, Daniel: *Lob. Über Literatur*, Reinbek bei Hamburg 2010:

- *Der Reporter Truman Capote*, S. 21–27.
- *Der alte Mann und das Buch. J. M. Coetzee: »Tagebuch eines schlimmen Jahres«*, S. 28–34.
- *Kein ehrlicher Rock 'n' Roll. Stephen King: »Puls«*, S. 35–42.
- *... und hör'n die herrlichste Musik. Kleistpreis-Laudatio auf Max Goldt*, S. 43–50.
- *Vier Kritiker bereisen die Hölle. Roberto Bolaño: »2666«*, S. 51–56.
- *Imre Kertész, 80*, S. 57–66.
- *Kleist und die Sehnsucht, kein Selbst zu sein*, S. 69–80.
- *Der Held ohne Motiv. Knut Hamsun: »Hunger«*, S. 81–86.
- *Dionysos und der Buchhalter. Über Thomas Mann*, S. 87–99.
- *Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht. Samuel Becketts Prosa*, S. 100–111.
- *Shakespeare und das Talent*, S. 112–121.
- *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen*, S. 125–168.
- *Die Katastrophe des Glücks. Dankesrede zur Verleihung des WELT-Literaturpreises*, S. 169–178.
- *Die Lichtprobe. Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele 2009*, S. 179–188.

Kehlmann, Daniel: *Scherer kommt an. Aus einem neuen Roman*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 3–11.

Kehlmann, Daniel: *Selbstvorstellung. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*. In: „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur“, Jg. 61/2009, Heft 2, S. 281–282.

Kehlmann, Daniel: *Voltaire und Starbucks*. In: „Der Spiegel“, Nr. 23/2006, S. 144–147.

Kehlmann, Daniel: *Wege nach Macondo*. In: Barner, Ines; Blamberger, Günter (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 19–38.

Kehlmann, Daniel: *Wo ist Carlos Montúfar. Über Bücher*, Reinbek bei Hamburg 2005:

- *Wo ist Carlos Montúfar*, S. 9–27.
- *Gott begrüsst seine Opfer. Über Voltaire*, S. 29–37.
- *Boden ohne Blut. Knut Hamsun: »Auf überwachsenen Pfaden«*, S. 55–60.
- *Erfundene Schlösser aus echtem Stein. Über J. R. R. Tolkien*, S. 61–70.
- *Holden, die Enten, die Kinder. J. D. Salinger: »Der Fänger im Roggen«*, S. 83–86.
- *Wohin alles entschwunden ist. John Updike: »Rabbit, eine Rückkehr«*, S. 91–96.
- *Vorwärts, das ist irgendwo. Milan Kundera: »Jacques und sein Herr«*, S. 113–116.
- *Ironie und Strenge*, S. 133–143.

Kehlmann, Daniel; Kleinschmidt, Sebastian: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, Reinbek bei Hamburg 2010.

Kehlmann, Daniel: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*, Zürich 2019.

Kehlmann, Daniel im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg: *Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker*. In: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, Nr. 34/2006, S. 41.

Kehlmann, Daniel im Gespräch mit Helmut Gollner: *Erzählen ist im Idealfall ich-los*. In: Gollner, Helmut (Hrsg.): *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*, Innsbruck 2005, S. 29–38.

Kehlmann, Daniel im Gespräch mit Matthias Matussek, Mathias Schreiber und Olaf Stampf: *Mein Thema ist das Chaos*. In: „Der Spiegel“, Nr. 49/2005, S. 174–178.

Kehlmann, Daniel im Gespräch mit Thomas David: *Unser Selbst ist immer gespalten*. In: „Du – das Kulturmagazin“, Schwerpunkt *Wer willst du sein? Identität zerlegen*, Jg. 03/2009, Heft 794, S. 28–32.

Kehlmann, Daniel: *Von Rätseln erzählen*. In: „Literaturen Special. Short Stories präsentiert von Daniel Kehlmann“, Nr. 1/2008, S. 4–5.

Kehlmann, Daniel: *Virtuoses Vexierbild: Matthias Grieblers «Dasz Freude ein vergänglich Gefühl»*. In: „Du – die Zeitschrift der Kultur“, Schwerpunkt *Es tanzt. Eine Freiheitsbewegung*, Jg. 66/2006–2007, Heft 765, S. 22–23.

Kindt, Tom: *Die Vermessung der Deutschen. Zur Reflexion deutscher Identität in Romanen Georg Kleins, Daniel Kehlmanns und Uwe Tellkamps*. In: „Zeitschrift für Germanistik“, Schwerpunkt *Alter und Literatur*, Jg. XXII/2012, Heft 2, S. 362–373.

Koehn, Elisabeth Johanna: *Aufklärung Erzählen – Raconter Les Lumières: Akteure des Langen 18. Jahrhunderts im deutschen und französischen Gegenwartsroman*, Heidelberg 2015.

Kosmas, Konstantinos: *Zur Rezeption Daniel Kehlmanns in Griechenland*. In: Barner, Ines; Blamberger, Günter (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 76–83.

Köppe, Tilmann; Kindt, Tom: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart 2014

Krausser, Helmut: *Ich und Kehlmann. Und »Mahlers Zeit«*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 54–57.

Kriegleder, Wynfrid: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich: Menschen, Bücher, Institutionen, 2. verbesserte Auflage*, Wien 2014.

Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuauflage*, Stuttgart 2004, S. 334–348.

Leisten, Georg: *Wiederbelebung und Mortifikation. Bildnisbegegnung und Schriftreflexion als Signaturen neoromantischer Dichtung zwischen Realismus und Fin de Siècle*, Bielefeld 2000.

Lermen, Birgit: *Einführung in das Werk von Daniel Kehlmann*. In: Schumpelick, Volker; Vogel, Bernhard (Hrsg.): *Innovationen in Medizin und Gesundheitswesen*, Freiburg im Breisgau 2010, S. 523–532.

Löser, Kai: *Globale und intertextuelle Vernetzung. Zwischenbetrachtungen zu neuen Medien und dem poetischen Programm von Daniel Kehlmanns Roman „Ruhm“*. In: „Jahrbuch der ungarischen Germanistik“, Jg. 2010, S. 32–50.

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997.

Lüdke, Martin: *Eigentlich geht es nur um den Zufall. »Beerholms Vorstellung« und seine keineswegs vergeblichen Schritte auf dem Weg zur Aufklärung*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 45–53.

Malinowski, Bernadette; Wesche, Jörg: *Synchrones Lesen. Mathematik und Dichtung bei Michael Wüstefeld und Daniel Kehlmann*. In: Horstkotte, Silke; Herrmann, Leonhard (Hrsg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, Berlin u. Boston 2013, S. 139–154.

Małyszczek, Tomasz: *Die verschwundene Grenze zwischen Leben und Tod im Spiegel der heutigen Literatur*, Wrocław 2016.

Mandelbrot, Benoît B.: *Die fraktale Geometrie der Natur*, übers. von Reinhilt Zähle und Ulrich Zähle, Basel u. Boston 1987.

Mangold, Ijoma: *Laudatio zur Verleihung des Candide-Preises 2005 an Daniel Kehlmann*. In: Nickel, Gunther (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 95–112.

Mania, Hubert: *Carl Friedrich Gauß – eine Annäherung*. In: Nickel, Gunther (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 47–61.

Mann, Thomas: *Der Zauberberg. Roman*, Frankfurt am Main 1991.

Marciniak, Małgorzata: *Daniel Kehlmann: „F. Roman“*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2013 (Rezension). In: „Germanica Wratislaviensia“, Schwerpunkt *Kategorien und Konzepte*, Nr. 139/2014, S. 413–417.

Marciniak, Małgorzata: *Selbstgewählte Ortlosigkeit. Zum literaturästhetischen Konzept des Raumes im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Gajdis, Anna; Mańczyk-Krygiel, Monika (Hrsg.): *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*, Bern 2016, S. 209–223.

Marx, Friedhelm: *«Die Vermessung der Welt» als historischer Roman*. In: Nickel, Gunther (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 169–185.

Marx, Friedhelm: *Die Wahrnehmung der Fremde in Daniel Kehlmanns Roman „Die Vermessung der Welt“*. In: Hamann, Christof; Honold, Alexander (Hrsg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*, Göttingen 2009, S. 103–115.

Mayröcker, Friederike: *Die Beherzigung von Zeit, für Daniel Kehlmann. Laudatio anlässlich der Verleihung des Förderpreises des Österreichischen Bundeskanzleramtes an Daniel Kehlmann*. In: Dies.: *Magische Blätter VI*, Frankfurt am Main 2007, S. 202–206.

McConeghy, Partick M.: *Angels at the Gate. Guarding Utopia in Daniel Kehlmann's "Mahlers Zeit"*. In: „GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“, *Schwerpunkte Nach der Postmoderne, Jüdisch-deutsche Themen, Nation und Vergangenheit*, Jg. 9/2010, S. 36–58.

Meid, Volker (Hrsg.): *Geschichte des deutschsprachigen Romans*, Stuttgart 2013.

Meißner, Thomas: *Eulenböcks Wiederkehr. Über Fälschung, Kunstfrömmigkeit und Ironie bei Daniel Kehlmann und Ludwig Tieck*. In: Breuer, Ulrich; Wegmann, Nikolaus (Hrsg.): „Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft“, Nr. 24/ 2014, S. 175–184.

Meller, Marius: *Die Krawatte im Geiste*. In: Nickel, Gunther (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 127–135.

Menasse, Robert: *Ich bin wie alle, so wie nur ich es sein kann. Daniel Kehlmanns Essays über Autoren und Bücher*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 30–35.

Menke, Bettine: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.

Meyer-Minnemann, Klaus: *Familie im hispanoamerikanischen Roman. Gabriel García Márquez, „Cien años de soledad“ (1967) und Isabel Allende, „La casa de los espíritus“ (1982)*. In: Hillmann, Heinz; Hühn, Peter (Hrsg.): *Lebendiger Umgang mit den Toten – der moderne Familienroman in Europa und Übersee*, Hamburg 2012, S. 287–315.

Motté, Magda: *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur*. In: Jansen, Hans Helmut (Hrsg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1989, S. 487–502.

Nabokov, Vladimir: *Professor Pnin. Roman*, übers. von Curt Meyer-Clason, Reinbek bei Hamburg 1960.

Navratil, Michael: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: „Literatur für Leser“, Nr. 1(37)/2014, S. 39–57.

Neuhaus, Stefan: *»Die Fremdheit ist ungeheuer«. Zur Rekonzeptualisierung historischen Erzählens in der Gegenwartsliteratur*. In: Gansel, Carsten; Herrmann, Elisabeth (Hrsg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, Göttingen 2013, S. 23–36.

Nickel, Gunther: *Von «Beerholms Vorstellung» zur «Vermessung der Welt». Die Wiedergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik*. In: Ders. (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 151–168.

Nietzsche Friedrich: *Der Wanderer und sein Schatten*. In: *Menschliches, Allzumenschliches. Kritische Studienausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin u. New York 1999, S. 535–704, hier S. 634.

Olesko, Kathryn: *The World We Have Lost. History as Art*. In: „Isis. A Journal of the History of Science Society“, Nr. 98(4)/2007, S. 760–768.

Pause, Johannes: *Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Literatur. Mit Einzelanalysen zu Werken von Daniel Kehlmann, Helmut Krausser und Thomas Lehr*, Wien, Köln u. Weimar 2012.

Pfeiferová, Dana: *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*, Wien 2007.

Pizer, John: *Skewering the Enlightenment. Alexander von Humboldt and Immanuel Kant as fictional characters*. In: „Atlantic Studies. Literary, Cultural and Historical Perspectives on Europe, Africa and the Americas“, Nr. 7(2)/2010, S. 127–142.

Pizer, John: *Subverting the Institutionalized Reading Tour: Rafik Schami and Daniel Kehlmann*. In: „Oxford German Studies“, Nr. 43(1)/2014, Schwerpunkt *Post-War Literature and Institutions*, S. 55–68.

Poppenberg, Gerhard: *Ins Ungebundene. Über Literatur nach Blanchot*, Tübingen 1993.

Potsch, Sandra: *Fragmentierte Welten und verknüpfte Schicksale. Formen episodischen und mehrsträngigen Erzählens in Literatur und Film*, Bamberg 2014.

Preußner, Heinz-Peter: *Zur Typologie der Zivilisationskritik. Was aus Daniel Kehlmanns Roman »Die Vermessung der Welt« einen Bestseller werden ließ*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 73–85.

Priester, Karin: *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, Berlin 2001.

Rickes, Joachim: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, Würzburg 2012.

Rickes, Joachim: *Die Metamorphosen des »Teufels« bei Daniel Kehlmann. »Sagen Sie Karl Ludwig zu mir«*, Würzburg 2010.

Rickes, Joachim: *Die Stimme des Autors. Daniel Kehlmanns kleine Schriften, Essays und Reden*. In: Standke, Jan (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 75–104.

Rickes, Joachim: *Rätselhaftigkeit als poetische Struktur. Die Metallstange in Daniel Kehlmanns Roman „F“*. In: „Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft“, Jg. XLIV/2013, Halbband 2, S. 141–157.

Rickes, Joachim: *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“, Jg. XXXVIII/2007, Halbband 1, S. 87–94.

Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Hässlichen*, Leipzig 1996.

Rottensteiner, Franz: *Daniel Kehlmann „Mahlers Zeit“*. In: Rottensteiner, Franz; Koseler, Michael (Hrsg.): *Werkführer durch die utopisch-phantastische Literatur*, Jg. 33/2001, S. 1–4.

Ruf, Oliver: *Transzendenz-»Kanäle«. Medienphilosophie und Memoria bei Daniel Kehlmann*. In: Gansel, Carsten; Herrmann, Elisabeth (Hrsg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, Göttingen 2013, S. 259–284.

Salmann, Elmar: *„Ruhm“ und „Lob“ – und „Daniel Kehlmanns Geheimnis“*. In: „Erbe und Auftrag – Benediktinische Zeitschrift“, Schwerpunkt *Elastische Tradition*, Jg. 89/2013, Heft 1, S. 66–67.

Sartre, Jean-Paul: *Geschlossene Gesellschaft. Stück in einem Akt*, übers. von Traugott König. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 3*, Reinbek bei Hamburg 1991.

Schaper, Benjamin: *Selbstreflexivität als Qualitätsmerkmal. BBCs „Sherlock“ und Daniel Kehlmann*. In: Nesselhauf, Jonas; Schleich, Markus (Hrsg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des »Quality Television«*, Bielefeld 2016, S. 159–171.

Schaumann, Caroline: *Who measures the World? Alexander von Humboldt's Chimborazo Climb in the Literary Imagination*. In: „German Quarterly“, Jg. 4/2009, Heft 82, S. 447–468.

Scheffel, Michael: *Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. Ein Beitrag aus narratologischer Sicht*. In: Berndt, Frauke; Kammer, Stephan (Hrsg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, Würzburg 2009, S. 89–103.

Scheffel, Michael: *Was ist Phantastik? Überlegungen zur Bestimmung eines literarischen Genres*. In: Hömke, Nicola; Baumbach, Manuel (Hrsg.): *Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur*, Heidelberg 2006, S. 1–17.

Schilling, Erik: *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*, Heidelberg 2012.

Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin u. Boston 2014.

Scholz, Gerhard: *Zeitgemäße Betrachtungen? Zur Wahrnehmung von Gegenwart und Geschichte in Felicitas Hoppes „Johanna“ und Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*, Innsbruck 2012.

Schödlbauer, Ulrich: *Ästhetische Erfahrung*. In: Harth, Dietrich; Gebhardt, Peter (Hrsg.): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1982, S. 33–55.

Schöll, Julia: *Entwürfe des auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert. Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic*. In: Schöll, Julia; Bohley, Johanna (Hrsg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, Würzburg 2011, S. 279–292.

Standke, Jan: *Die Vermessung des Ruhms. Zu Werk und Wirkung Daniel Kehlmanns in Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft*. In: Ders. (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 19–73.

Standke, Jan: *«Eine ständige Präsenz von Echos.» Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über das Lesen und Schreiben von Literatur*. In: Ders. (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 9–17.

Standke, Jan: *Kehlmanns Zauberlehrling. „Beerholms Vorstellung“ im Literaturunterricht*. In: Ders. (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 105–141.

Stein, Julia: *«Germans and humor in the same book». Die internationale Rezeption der «Vermessung der Welt»*. In: Nickel, Gunther (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 136–150.

Stierle, Karlheinz: *Werk und Intertextualität*. In: Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuauflage*, Stuttgart 2004, S. 349–359.

Stockhammer, Robert: Zur Konjunktur der Landvermesser in der Gegenwartsliteratur. In: Hamann, Christof; Honold, Alexander (Hrsg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*, Göttingen 2009, S. 87–101.

Stoppard, Tom: *The Invention of Love*, London 1998.

Sussman, Henry: *Zones of Intimacy. When Writers Encounter Critics*. In: Barner, Ines; Blamberger, Günter (Hrsg.): *Literator 2010. Dozent für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, München 2012, S. 173–188.

Taberner, Stuart: *Literature and unification. Günter Grass's „Im Krebsgang“, Feridun Zaimoğlu's „German Amok“, and Daniel Kehlmann's „Die Vermessung der Welt“*. In: „Literatur für Leser“, Nr. 33(2)/2010, S. 67–77.

Taberner, Stuart: *Transnationalism and Cosmopolitanism. Literary World-Building in the Twenty-First Century*. In: Herrmann, Elisabeth; Smith-Prei Carrie; Taberner, Stuart (Hrsg.): *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, New York 2015, S. 43–64.

Taberner, Stuart: *Transnationalism and German-Language Literature in the Twenty-First Century*, Cham 2017.

Theunissen, Michael: *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt am Main 1991.

Tippelskirch von, Karina: *Paradigms and Poetics in Daniel Kehlmann's „Measuring the World“*. In: „A Quarterly Journal in Modern Literatures“, Nr. 63(3)/2009, S. 194–206.

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*, übers. von Karin Kersten, Senta Metz u. Caroline Neubaur, München 1972.

Tommek, Heribert: *Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Querschnitt des Jahres 1995*. In: Tommek, Heribert; Galli, Matteo; Geisenhanslüke, Achim (Hrsg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, Berlin 2015, S. 8–25.

Tommek, Heribert: *Daniel Kehlmanns »Spitzenposition«*. In: Ders.: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, Berlin, München u. Boston 2015, S. 397–409.

Tranacher, Juliane: *Geniekonzepte bei Daniel Kehlmann*, Würzburg 2018.

Virilio, Paul: *Ästhetik des Verschwindens*, übers. von Marianne Karbe u. Gustav Roßler, Berlin 1986.

Wehdeking, Volker: *Judith Hermann, „Alice“, und Daniel Kehlmann, „Ruhm“*. *Erzählverfahren des postmodernen Minimalismus und Neorealismus*. In: „Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft“, Jg. XL/2009, Halbband 2, S. 261–277.

Weidemann, Volker: *Die Erzähler: Siegfried Lenz, Uwe Timm, Jakob Arjouni, Helmut Krausser, Frank Schulz, Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute*, Köln 2006, S. 261–275.

Wellershoff, Dieter: *Das Verschwinden im Bild. Über Blendwerke und Fiktionen*. In: Ders.: *Das Verschwinden im Bild. Essays*, Köln 1980.

Wetekam, Burkhard: *Der Tanz mit dem Schicksal. Daniel Kehlmanns Roman „F“*. In: Standke, Jan (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 305–324.

Wittstock, Uwe: *Die Realität und ihre Risse. Daniel Kehlmann*. In: Ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, Göttingen 2009, S. 156–171.

Wolting, Monika: *Auswege aus der Eigenverantwortlichkeit? Religion, Esoterik und Parapsychologie in Daniel Kehlmanns „F“*. In: Lörke, Tim; Walter-Jochum, Robert (Hrsg.): *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert*, Göttingen 2015, S. 203–223.

Wolting, Monika: *Das Versprechen ‚des guten Lebens‘ und die Angst vom Versagen – Folgen der Modernisierungsprozesse im Roman von Daniel Kehlmann „F“*. In: Dies. (Hrsg.): *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Göttingen 2017, S. 49–64.

Wolting, Stephan: *Literarisiertes Leben – gelebte Literatur? Nach der neuen Lust am „Biographischen“ in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. In: Wolting, Monika (Hrsg.): *Die Mühen der Ebenen. Aufsätze zur deutschen Literatur nach 1989*, Poznań 2013, S. 91–107.

Wrobel, Dieter: *Variationen von Blindheit. Daniel Kehlmanns Roman „Ich und Kaminski“*. In: Standke, Jan (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 209–245.

Zanetti, Sandro: *Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*. In: Brodowsky, Paul; Klupp, Thomas (Hrsg.): *Wie über Gegenwart sprechen?*, Frankfurt am Main 2010, S. 13–29.

Zeyringer, Klaus: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Nr. 177(1)/2008, Schwerpunkt *Daniel Kehlmann*, S. 36–44.

Zeyringer, Klaus: *Vermessen. Zur deutschsprachigen Rezeption der «Vermessung der Welt»*. In: Nickel, Gunther (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 78–94.

Zima, Peter V.: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1991.

Zimmermann, Holger: *Germanistenprosa als Bestsellerliteratur: „Ruhm“*. In: Standke, Jan (Hrsg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler 2016, S. 271–303.

Internetquellen

Anderson, Mark M.: *Humboldt's Gift*. In.: Online-Ausgabe von „The Nation“ vom 30.04.2007, <https://www.thenation.com/article/humboldts-gift> (04.08.2018).

Becker von, Peter: *Das Fenster zu einer anderen Zeit*. In: Online-Ausgabe des „Tagesspiegels“ vom 07.01.2012, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur-das-fenster-zu-einer-anderen-zeit/6028638.html> (18.07.2016).

Bell, Thomas Richard: *The Postsecular Traces of Transcendence in Contemporary German Literature*. In: https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/33949/Bell_washington_0250E_14594.pdf?sequence=1 (06.08.2018).

Brenner, Peter J.: *Neue deutsche Literaturgeschichte, 3. Auflage*, Berlin u. New York 2011.

Büchse, Nicolas: *Neuer Roman „Tyll“ von Daniel Kehlmann. Panorama der Verwüstungen und Abgründe*. In: Online-Ausgabe des „Sterns“ vom 22.10.2017, <https://www.stern.de/kultur/buecher/daniel-kehlmann--panorama-der-verwuestungen-und-abgruende-7663434.html> (09.03.2018).

Christ, Ronald: *The Art of Fiction by Jorge Luis Borges*. In: „The Paris Review“, No. 39/1967, <https://www.theparisreview.org/interviews/4331/jorge-luis-borges-the-art-of-fiction-no-39-jorge-luis-borges> (07.08.2018).

Detering, Heinrich: *Wenn das Handy zweimal klingelt. Daniel Kehlmanns „Ruhm“*. In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 16.01.2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/daniel-kehlmanns-ruhm-wenn-das-handy-zweimal-klingelt-1755616.html> (11.04.2016).

Eisler, Rudolf: *Kant-Lexikon. Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften, Briefen und handschriftlichen Nachlaß*, <https://www.textlog.de/rudolf-eisler.html> (21.08.2018).

Ette, Ottmar: *Alexander von Humboldt in Daniel Kehlmanns Welt*. In: „HiN – Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien“, Jg. XIII/25/2012, S. 34–40, http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin25/ette_deu.htm (14.11.2016).

Freinschlag, Andreas: *Wo ist Daniel Kehlmann? Kunstsoziologische Beobachtungen*. In: „germanistik.ch“, Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft, https://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Wo_ist_Daniel_Kehlmann (02.04.2016).

Gmünder, Stefan: *Im Sodbrennen des Selbst*. In: Online-Ausgabe des „Standards“ vom 29.08.2013, <http://derstandard.at/1376535059801/Im-Sodbrennen-des-Selbst> (17.05.2016).

Hammelehle, Sebastian: *Neuer Roman von Daniel Kehlmann: F wie Firlefanz*. In: Online-Ausgabe „Des Spiegels“ vom 29.08.2013, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/daniel-kehlmann-neuer-roman-f-a-918780.html> (21.04.2016).

Holl, Frank: *Die zweitgrößte Beleidigung des Menschen sei die Sklaverei. Daniel Kehlmanns neu erfundener Alexander von Humboldt*. In: „HiN – Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien“, Jg. XIII/25/2012, S. 46–62, <http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin25/holl.htm> (14.11.2016).

Honold, Alexander: *Literatur in der Globalisierung – Globalisierung in der Literatur*. In: „germanistik.ch“, Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft, https://www.germanistik.ch/publikation.php?id=literatur_in_der_globalisierung (02.08.2018).

Kehlmann, Daniel: *Die Natur ist Satans Kirche*. In: Online-Ausgabe der „Zeit“ vom 03.09.2009, <http://www.zeit.de/2009/37/Antichrist> (10.04.2017).

Kehlmann, Daniel: *Die unglaubliche Geschichte einer zwölf Stunden währenden Odyssee durch das Wien der k. u. k. Monarchie*. Zitat nach: Matthes & Seitz Berlin, <http://www.matthes-seitz-berlin.de/scripts/buch.php?ID=299> (29.06.2011).

Kehlmann, Daniel: *Eröffnungsrede zur Ausstellung „Dialog der Meisterwerke“* auf dem YouTube-Kanal des Städel-Museums, <https://www.youtube.com/watch?v=i5DqUajASR4> (13.07.2016).

Kehlmann, Daniel: *Es ist gerade erst geschehen*. Die Rede zur Eröffnung des internationalen Brucknerfestes 2018 in Linz. In: Online-Ausgabe der „Zeit“ vom 12.09.2018, <https://www.zeit.de/2018/38/nationalsozialismus-daniel-kehlmann-vater> (28.01.2019).

Knobloch, Eberhard: *Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß im Roman und in Wirklichkeit*. In: „HiN – Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien“, Jg. XIII/25/2012, S.63–79, <http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin25/knobloch.htm> (14.11.2016).

Kreitinger, Brooke D.: *The Spatial Imagination of Accelerated Globalization in Contemporary German-language Novels*. In: Georgetown University Institutional Repository, <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/557594> (14.11.2016).

Lovenberg von, Felicitas: *Wie fünf Professoren auf Red Bull*. In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 27.08.2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/begegnung-mit-daniel-kehlmann-wie-fuenf-professoren-auf-red-bull-12547834.html> (17.05.2016).

Mohr, Peter: *Wenn Felix Krull Gantenbein trifft. Daniel Kehlmanns Roman „Ich und Kaminski“*. In: „literaturkritik.de“ Rezensionsforum, <https://literaturkritik.de/id/5936> (19.08.2018).

Nüchtern, Klaus: *Daniel mit dem Zauberhut*. In: Online-Ausgabe des „Falters“, Nr. 36/2013, https://cms.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue_id=496&item_id=9783498035440 (17.05.2016).

Porombka, Wiebke: *Spiegelglatte Designerliteratur*. In: Online-Ausgabe der „Zeit“ vom 16. Januar 2009, <https://www.zeit.de/online/2009/03/kehlmann-ruhm-contra> (19.05.2019).

Praßer, Judith: *Der literarische Held und sein mediales alter ego. Die Wechselwirkung von Medien und personaler Identität in deutschsprachigen Romanen der Jahrtausendwende*. In: Archiv der Deutschen National Bibliothek, <http://d-nb.info/1115861328/34> (14.11.2016).

Prutti, Brigitte: *Postmoderne Artistenmetaphysik? Zum Spiel mit der Autorschaft in Daniel Kehlmanns „Ruhm“*. In: „PhiN – Philologie im Netz“, Nr. 55/2011, S. 1–39, <http://www.fu-berlin.de/phin> (14.11.2016).

Schiesser, Giaco: *Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited*. In: Portal der Zürcher Hochschule der Künste, <https://blog.zhdk.ch/giacoschiesser/files/2010/12/Autorschaft.pdf> (18.09.2017).

Schneider, Manfred: *Vermessene Messlust*. In: Online-Ausgabe des „Cicero. Magazins für politische Kultur“, <https://www.cicero.de/kultur/vermessene-messlust/45003> (04.08.2018).

Simmel, Georg: *Brücke und Tür*. In: *Sociology in Switzerland presents Georg Simmel Online*, http://socio.ch/sim/verschiedenes/1909/bruecke_tuer.htm (09.11.2016).

Soboczynski, Adam: *Spiel der Dämonen*. In: Online-Ausgabe der „Zeit“ vom 22.08.2013, <http://www.zeit.de/2013/35/literatur-daniel-kehlmann-roman-f/komplettansicht> (17.05.2016).

Tetzlaff, Stefan: *Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns*. In: „Textpraxis. Digitales Journal für Philologie“, Nr. 4(1)/2012, S. 1–10, <https://www.uni-muenster.de/Textpraxis/stefan-tetzlaff-messen-gegen-die-angst-und-berechnung-des-zufalls-grundgedanken-der-poetik-daniel-kehlmanns> (14.11.2016).

Daniel Kehlmann im Gespräch mit Alem Grabovac: *Glauben? Lieber nicht*. In: Online-Ausgabe der „Tageszeitung“ vom 16.03.2014, <http://www.taz.de/15046381/> (21.03.2015).

Daniel Kehlmann im Gespräch mit Barbara Petsch: *Es gibt wohl weder das Ich noch Gott*. In: Online-Ausgabe der „Presse“ vom 13.10.2012, http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1300971/Kehlmann_Es-gibt-wohl-weder-das-Ich-noch-Gott?_vl_backlink=/home/index.do (13.07.2016).

Daniel Kehlmann im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg: *Ich hätte auch ohne Erfolg Angst*. In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 31.08.2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/daniel-kehlmann-im-gespraech-ich-haette-auch-ohne-erfolg-angst-12553007.html> (09.11.2016).

Daniel Kehlmann im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg: *In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann?* In: Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 29.12.2008, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335.html> (13.04.2016).

Daniel Kehlmann im Gespräch mit Frederik Jötten: *Darwin ist lustig*. In: „Frankfurter Rundschau Magazin“ vom 19.06.2006, http://frederik-joetten.de/interviews_keh.htm (05.09.2016).

Daniel Kehlmann im Gespräch mit Katrin Heise: *Erstaunlich ist, dass die meisten Leute die Wahrheit sagen*. In: Online-Beitrag des „Deutschlandradios Kultur“ vom 02.09.2013, http://www.deutschlandradiokultur.de/kehlmann-erstaunlich-ist-dass-die-meisten-leute-die.954.de.html?dram:article_id=260060 (30.05.2016).

Daniel Kehlmann im Gespräch mit Philipp Engel: *Wie jüdisch bin ich?* In: Online-Ausgabe des „Cicero. Magazins für politische Kultur“ vom 19.11.2009, <https://www.cicero.de/kultur/%E2%80%9Ewie-j%C3%BCdisch-bin-ich%E2%80%9C/40360> (07.06.2019).

Daniel Kehlmann im Gespräch mit Wolfgang Paterno: *Am liebsten würde ich das Buch in die Ecke schmeißen*. In: Online-Ausgabe des „Profils“ vom 01.06.2006, <http://www.profil.at/home/interview-am-buch-ecke-142098> (05.09.2016).

Daniel Kehlmann: Ich hatte keinerlei Hoffnung, dass irgendwas Derartiges passieren könnte. In: Online-Ausgabe der „Salzburger Nachrichten“ vom 25.05.2019, <https://www.sn.at/kultur/literatur/daniel-kehlmann-ich-hatte-keinerlei-hoffnung-dass-irgendwas-derartiges-passieren-koennte-70771603> (27.05.2019).

Daniel Kehlmann mit Hölderlinpreis 2018 ausgezeichnet. In: Offizielle Website der Stadt Bad Homburg, <https://www.bad-homburg.de/kultur/veranstaltungen/literatur/hoelderlinpreis-2018.php> (30.08.2018).

Consciousness and the Art of Illusion: A Conversation between Daniel Kehlmann and Mark Mitton auf dem YouTube-Kanal des Deutschen Hauses, <https://www.youtube.com/watch?v=h2ZJ47l0jIY> (17.11.2016).

Gesichter, Fratzen, Condo. Lesung von Daniel Kehlmann / Literary Reading with Daniel Kehlmann auf dem YouTube-Kanal der Freunde der Nationalgalerie, <https://www.youtube.com/watch?v=VbOKLcwzquM> (09.10.2017).

Daniel Kehlmann – Wissenschaft als Religion? – Interview auf dem YouTube-Kanal des Deutsch-Amerikanischen Instituts Heidelberg, <https://www.youtube.com/watch?v=QXLP1ee2hJI> (05.09.2017).

Daniel Kehlman with Zadie Smith auf dem YouTube-Kanal des Kultur- und Gemeindezentrums 92nd Street Y, <https://www.youtube.com/watch?v=INqxKt6xrPk> (25.03.2020).

Der Meisterfälscher. Wolfgang Beltracchi porträtiert Daniel Kehlmann. In: Online-Beitrag der „3sat-Mediathek“ vom 29.07.2015, <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=48258> (21.04.2016).

Gespräch zwischen Ian McEwan und Daniel Kehlmann auf dem YouTube-Kanal der Berliner Festspiele, <https://www.youtube.com/watch?v=JAERgN5eEI4> (07.11.2016).

Kehlmann trifft Vargas Llosa. In: Online-Ausgabe der „Berliner Literaturkritik“ vom 07.07.2009, <http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/kehlmann-lobt-lateinamerikanische-literatur.html?type=1&cHash=2aa783a883bb327e0cda18dc06280d80> (07.04.2016).

Rowohlt: Daniel Kehlmann über sein neues Buch „Ruhm“ auf dem YouTube-Kanal der IREADmedia, http://www.youtube.com/watch?v=_a43sPYsdEo (17.09.2019).

Audioquellen

Kehlmann, Daniel: *Geister in Princeton. Hörspiel*, Berlin 2013.

Kehlmann, Daniel: *Der Mentor. Hörspiel*, Berlin 2015.

Filmquellen

Becker, Wolfgang: *Ich und Kaminski* nach dem gleichnamigen Roman von Daniel Kehlmann, 2015.

Kubrick, Stanley: *Shining*, 1980.

Streszczenie rozprawy doktorskiej

Data opracowania streszczenia: 3 czerwca 2020

Autorka: mgr Małgorzata Marciniak

Promotor: prof. dr hab. Tomasz Małyшек

Temat: Formy nieistnienia w twórczości Daniela Kehlmana interpretowane w ujęciu estetyki literackiej

Urodzony w 1975 roku niemiecko-austriacki pisarz Daniel Kehlmann to dzisiaj nie tylko jeden z najpopularniejszych obecnie niemieckojęzycznych autorów, mający na swoim koncie jeden z największych komercyjnych sukcesów w historii powojennej literatury niemieckiej, lecz również uważny obserwator i komentator życia społeczno-politycznego, literaturoznawca i publicysta. Już sama ta okoliczność, że Kehlmann jako absolwent literaturoznawstwa i filozofii prowadzi dialog z literaturą zarówno w swoich licznych powieściach, opowiadaniach i sztukach teatralnych – których protagonistami zresztą nadzwyczaj często są pisarze, artyści i naukowcy – jak i w wywiadach, artykułach prasowych, recenzjach i esejach literackich dotyczących tekstów innych twórców, wreszcie w przemowach wygłaszanych przy okazji odbioru nagród literackich czy własnych wykładach z poetyki, pozwala sytuować jego twórczość pisarską w kontekście estetyki literackiej. Estetyka literacka – lub też estetyka literatury – jako nauka o formach i prawidłowościach literatury pięknej pozwala ponadto widzieć proces produkcji literackiej w całej jego złożoności i współzależności z innymi dziedzinami twórczej aktywności człowieka. Dla przedłożonej dysertacji szczególnie interesujące są obszary literaturoznawstwa, filozofii, teologii, antropologii kulturowej, socjologii, psychologii, neurobiologii, matematyki i fizyki kwantowej, których teorie i rozpoznania mają bezpośredni wpływ na tematykę, konstrukcję świata przedstawionego, strukturę narracji oraz kształtowanie motywów u Daniela Kehlmana. Patrząc przez pryzmat teoretyczno-literackich i poetologicznych tekstów autora na jego własne utwory literackie podjęto tutaj poniekąd próbę rekonstrukcji procesu produkcji tekstu literackiego, dość rzadko zresztą podejmowaną przez współczesne literaturoznawstwo. Zagadnieniem, na podstawie którego prześledzono mechanizmy estetyczno-literackie w niniejszej rozprawie doktorskiej jest nieistnienie. W utworach Kehlmana można je badać pod wieloma innymi aspektami niż tylko aspekt śmierci biologicznej. Wszelkiego rodzaju brak, ułomność i niedoskonałość, sen i marzenie, fikcyjne wyobrażenie i lustrzane odbicie, znikanie i nieobecność, zmieniające się w czasie wspomnienie, miejsca, które oznaczają coś innego niż to, czym są naprawdę, to, co potencjalnie możliwe i co mogło się wydarzyć, ale się nie stało, życie w zaświatach oraz życie tu i teraz, słabość stworzenia i niepewność własnej egzystencji to składowe, które zostają tutaj ujęte pod wspólnym mianownikiem nieistnienia.

Pytanie o to, jak owo nieistnienie można skategoryzować w twórczości Kehlmana zrodziło pytanie o istotę każdej mrocznej historii z fantastycznymi elementami, w której centrum zawsze stoi przecież właśnie jakiś rodzaj nieistnienia. Nie jest to pytanie nieuzasadnione, jeżeli pomyśleć, że Daniel Kehlmann to pisarz, który inspirował się i pozostaje pod silnym wpływem szeroko rozumianej fantastyki, literatury grozy, baśni, a także powieści i dramatu egzystencjalnego czy po prostu realizmu magicznego; autor, który pozwala sobie na ramowe konstrukcje utworów wbudowując w nie pomniejszych historie, który konstruuje teksty na wielu płaszczyznach fikcjonalności i pisze przy zachowaniu zasad tzw. podwójnej optyki, a więc z jednej strony zrozumiale i zabawnie, z drugiej jednak

zachęcając do podejmowania bardziej wymagających interpretacji i rozpoznawania intertekstualnych nawiązań, dla których niezbędna jest głębsza wiedza literaturoznawcza. Wśród zastosowanych metod badawczych z pola estetycznie zorientowanego literaturoznawstwa wymienić można *close reading* i metody hermeneutyki, w tym egzegezy biblijnej, polegające na dokładnym, a czasem i synchronicznym odczytywaniu bliźniaczych fragmentów tekstu, które choć są umieszczone w różnych jego miejscach, pozostają w stosunku do siebie równoległe i dają się objaśniać jedne przez drugie, wreszcie podejście konstruktywistyczne nawiązujące w swoich założeniach do często podejmowanego przez samego Kehlmana tematu interpretatywnego charakteru rzeczywistości. W ten sposób wypracowano sześć ogólnych, literacko-estetycznych form nieistnienia, które – jak wierzy autorka przedłożonej tutaj pracy – dają się zastosować nie tylko w celu charakterystyki utworów Kehlmana, ale i każdego tekstu fantastycznego, i to bez wchodzenia w szczegółową analizę elementów konstrukcji świata przedstawionego. Są to: nieobecność, heterotopia, uwikłanie w doczesność, wielogłosowość, wspomnienie i niejednoznaczność.

Nieobecność odnosi się do sytuacji, w których bohaterowie tekstów literackich zastanawiają się nad tym, jakby to było, gdyby ich nie było: jeśliby nagle przestali istnieć lub w ogóle nigdy nie istnieli. Obecność ma swoją drugą stronę medalu w postaci nieobecności. Refleksja ta przenosi się czasem na poziom metatekstualny obnażając przed czytelnikiem mechanizm, w którym żywot postaci literackich ulega rozproszeniu wraz z końcem ich opisanych w książkach historii. Dodatkowo nieobecność wiąże się z rozprzestrzenioną w naukach ścisłych i humanistycznych – szczególnie w fizyce, neurobiologii, filozofii i konstruktywizmie – oraz w wierzeniach buddyjskich ideą, według której ludzka świadomość lub osobowość nie jest niczym stałym, jest za to czasowo ograniczonym procesem, przebiegającym dość przypadkowo i dziejącym się «na zewnątrz» człowieka. Stąd również widoczne – zwłaszcza we wczesnej twórczości Kehlmana – powiązania z Schopenhauerowską wizją świata jako «woli i przedstawienia». Istotnym wątkiem dotyczącym nieobecności są także «śmierć autora» oraz ślady jego obecności w tekście literackim.

Heterotopia jest miejscem mitycznym, nieosiągalnym bądź trudno dostępnym, być może nawet nieistniejącym albo przeciwnie, całkiem konkretnym, które – choć jest widoczne na topograficznych mapach i osiągalne w sensie geograficznym – staje się powierzchnią projekcyjną dla wyobrażeń bohaterów zabierając ich daleko od ich czasowo i przestrzennie określonego wymiaru «tu i teraz». W ten sposób konkretne miejsce spotyka się z co najmniej jednym miejscem symbolicznym, przez co heterotopia łączy nie tylko fikcję i rzeczywistość, ale też rozmaite poziomy fikcjonalności i różne egzystencjalne wątpliwości człowieka co do tego, kim jest, skąd przychodzi, dokąd zmierza i czy to, co go otacza, oraz to, co on sam przeżywa, można w ogóle określić jako «rzeczywiste».

Uwikłanie w doczesność w nawiązaniu do dwóch wcześniej wspomnianych form nieobecności z obecnością w tle (i odwrotnie) pokazuje, że ludzka refleksja na temat życia po śmierci z konieczności nosi zawsze znamiona doświadczenia życia ziemskiego, które warunkują wyobrażenia wykraczające poza jego ramy. «Ja» – będące być może tylko przypadkowym, tymczasowym konstruktem i nie decydujące wcale o swojej indywidualności – nie może uciec od samego siebie. Jeżeli świadomość «ja» przetrwa jego śmierć i jeżeli później w ogóle cokolwiek istnieje, to «ja» zawsze będzie już niosło ze sobą swoje doświadczenia.

Dzięki wielogłosowości głos w tekstach literackich przejmują nawet ci, których (już) nie ma. Powracający zmarli, duchy nieobecnych, postaci z zaświatów, zwiastuni zbliżającego się końca, wyobrażenia, które zyskują głos, ale nie manifestują się w konkretnej postaci, opowieści o wielkich nieobecnych, być może nawet zeksternalizowane

monologi wewnętrzne wyłaniające się z podświadomości bohaterów i reprezentujące mocno przez nich wypierane treści. W każdym z tych przypadków wielogłosowość staje się miejscem obnażającym niekonsystencję narracji i pozwalającym dojść do nieoczywistych wniosków na temat obecności autora w tekście literackim. Nawet ci, których nie widać, mają bowiem wpływ na to, co się dzieje w historii, przez to, co zostaje przez nich lub o nich opowiedziane.

Wspomnienie jest kolejną formą z potencjałem nieistnienia. Jego fragmentaryczność, ludzka zdolność do rekonstruowania wydarzeń, o których się już dokładnie nie pamięta, wypierania lub przemilczania wydarzeń trudnych i nieprzyjemnych, bądź też podkoloryzowania tych dobrych, wreszcie tzw. pamięć komunikatywna pozwalająca przypominać sobie o sytuacjach, których się nawet nie przeżyło, czy snucie alternatywnych scenariuszy wydarzeń i opowiadań z nurtu fikcji historycznej – wszystko to wskazuje na konstruktywistyczny i niestały charakter wspomnienia oraz zapomnienie jako jego przeciwieństwo. Wnikliwa analiza struktury tekstów Kehlmana pozwala dostrzec, że zasady ich konstrukcji odzwierciedlają niekiedy wyobrażenia ich bohaterów o cykliczności czasu, co prowadzi do powstawania w tekstach «miejsc równoległych». W wyniku synchronicznej lektury – obejmującej zestawienie jednych takich fragmentów tekstu z innymi – otwiera się metafikcyjna lub nawet autorefleksyjna płaszczyzna tekstu. Odkodowanie tej płaszczyzny przez czytelnika sprawia, że tekst zaczyna działać wieloznacznie i ambiwalentnie.

Sama niejednoznaczność jest już ostatnią formą sygnalizującą możliwość nieistnienia w tekście literackim. Zasada «być i nie być – równocześnie» jako składowa każdego tekstu z gatunku literatury fantastycznej właśnie w tej formie znajduje swoje najszersze zastosowanie. Wieloznaczność tekstu, jego autoreferencyjność, różne poziomy fikcyjności i otwarte zakończenie budzą ciągle wątpliwości nie tylko czytelnika, lecz również samych postaci literackich. Niemożność rozstrzygnięcia pomiędzy co najmniej dwoma równoprawnymi uzasadnieniami lub sposobami pojmowania przedstawionych w tekście wydarzeń to według Todorova najbardziej charakterystyczna cecha literatury fantastycznej.

Narracyjna strategia Daniel Kehlmana, przejęta od literatury fantastycznej, która dopuszcza jednocześnie co najmniej dwa równoległe do siebie przebiegające, ale wzajemnie się niewykluczające rozwiązania akcji oraz wielość głosów narracyjnych reprezentujących różne, choć równoprawne poglądy, a także dramatyczna ironia, która każe się spotykać w tekście rozmaitym światopoglądom i sposobom objaśniania rzeczywistości bez potrzeby decydowania o tym, który z nich jest najbardziej słuszny, wydaje się niezwykle cenna dla współczesnej debaty publicznej, poprzez którą społeczeństwo obywatelskie pograża się w coraz większych podziałach i coraz mocniej spolaryzowanych opiniach. Sama niepewność towarzysząca z reguły bohaterom Kehlmana może okazać się skutecznym sposobem przeciwdziałania radykalizacji postaw i poglądów w życiu społecznym. Patrząc na literaturę fantastyczną w ten sposób można odkryć jej wielki potencjał jako literatury kształcącej ku porozumieniu, a nawiązując do koncepcji śmierci autora rozwiniętej przez Rolanda Barthesa i Michela Foucault powiedzieć można również, że instancja autora – nawet jeśli nie tego empirycznego, ale za to instancja reprezentującego autora empirycznego na poziomie metatekstualnym bohatera-pisarza albo też instancja niehomogenicznego narratora samego w sobie – jest nadal obecna w tekście literackim, z tym że już nie pod postacią autora-narratora wszechwiedzącego i z góry pouczającego czytelnika, lecz tego, który razem z czytelnikiem udaje się w podróż do źródeł egzystencjalnych wątpliwości i towarzyszy mu w drodze do pełniejszego zrozumienia siebie, Innego i konstrukcji otaczającego świata, bez konieczności wydawania na ten temat wartościujących sądów.

Doctoral dissertation summary

Date of summary: June 3, 2020

Author: Małgorzata Marciniak, Master of Arts

Supervisor: Professor Tomasz Małysek

Subject: Forms of non-existence in the works of Daniel Kehlmann interpreted in terms of literary aesthetics

Born in 1975, Daniel Kehlmann, a German-Austrian writer is today not only one of the most popular German-language authors with one of the greatest commercial success stories in the history of the post-war German literature, but also an attentive observer and commentator of a socio-political life, a literary scholar and a publicist. The very fact that Kehlmann as a graduate of literary and philosophy studies runs a dialogue with literature, both in his numerous novels, stories and dramas – whose characters are more often than not writers, artists and scientists – and in interviews, articles, reviews and literary essays on texts of other authors, and finally in speeches delivered when receiving literary awards or his own lectures on poetics, allows for placing his work in the context of literary aesthetics. Literary aesthetics – also called aesthetics of literature – as the study of forms and regularities of fiction, allows us to see the process of literary production in all its complexity and interrelation with other areas of human creative activity. The submitted dissertation is particularly interested in the areas of literary studies, philosophy, theology, cultural anthropology, sociology, psychology, neuroscience, mathematics and quantum physics, whose theories and findings have a direct impact on the subject, construction of the presented world, the narrative structure and motif arrangement in Daniel Kehlmann's works. Looking at his own literary works through the prism of literary theory and poetical texts of the author, an attempt was made here to reconstruct the production process of a literary text. An attempt however, that is actually quite occasional in contemporary literary studies. The issue, on the basis of which literary aesthetic mechanisms have been examined in this doctoral dissertation, is non-existence. In Kehlmann's works, it can be studied from many other aspects not only the one of biological death itself. All kinds of deficiencies and imperfections, night and day-dreams, fictional imaginations and mirror reflections, disappearance and absence, memories changing over time and places that mean something different from what they really are, all that is potentially possible and could have happened but did not, afterlife and life here and now, the weakness of creation and the uncertainty of its own existence, are components that are included here under the common denominator of non-existence.

The question how non-existence can be categorized in Kehlmann's works gave rise to the question of the essence of each dark story with fantastic elements, where there is always a sort of non-existence in its centre. It is a justified question when you think that Daniel Kehlmann is a writer who is inspired and strongly influenced by broadly understood fantasy, horror literature, fairy tales as well as existential novel and drama or just magical realism. An author who allows himself to frame structures of works by building smaller stories within them. An author who constructs texts on many levels of fictionality and writes in accordance with principles of the so-called dual optics which is understandable and entertaining on the one hand, but on the other, it is encouraging to take more demanding interpretations and recognition of intertextual references where deeper literary knowledge is simply necessary. Research methods used in the field of aesthetically-oriented literary studies include close reading and

hermeneutic methods, such as biblical exegesis, consisting in an accurate and sometimes synchronous reading of twin fragments of a text which, although located in different places, remain parallel to each other and can be explained one by another. And finally, a constructivist approach, referring in its assumptions to the topic of interpretative nature of reality, often taken up by Kehlmann himself. In this way, six general literary aesthetic forms of non-existence have been developed which – as the author of the thesis presented here believes – can be used not only for characteristics of Kehlmann's works, but also for any fantastic text, without going into a detailed analysis of the elements in the construction of fictional world. Here they are: absence, heterotopia, this life on earth, polyphony, memory and ambiguity.

Absence refers to situations where literary texts' characters wonder what it would be like if they weren't there: if they suddenly ceased to exist or if they had not existed at all. Existence has its other side of the coin in the form of absence. This very thought leads sometimes to the metatextual level exposing to a reader the mechanism where literary characters' lives disperse and disappear along with the end of their stories told in the book. Moreover, absence is connected with a very popular idea in sciences and humanities – especially in physics, neuroscience, philosophy and constructivism – as well as in Buddhist beliefs that human consciousness or personality is not permanent. It is a rather temporarily limited process running quite accidentally and happening "outside" of a man. This is also where – especially in the early works of Kehlmann – the connections with Schopenhauer's vision of the world as "will and representation" come from. An important thread concerning absence is also the "death of the author" and the footprints of his presence in a literary text.

Heterotopia is a mythical, impossible or difficult to access, perhaps even non-existent place, or quite the opposite, quite a specific one that – though visible on topographic maps and accessible in a geographical sense – becomes a projection ground for the characters' imaginations taking them far away from their temporarily and spatially defined dimension of "here and now". Thus, a specific place meets at least one symbolic place whereby heterotopia connects not only fiction and reality but also various levels of fictionality and a man's existential doubts about who they are, where they come from or head for, and if their surroundings and experiences can be possibly described as "real".

This life on earth referring to the two above mentioned forms of absence with presence in the background (and the other way round) illustrates that human reflection on life after death automatically bears the marks of earthly life experience which condition imaginations going beyond its scope. The "Self" – being perhaps just a random, temporary construct, not decisive of its own individuality – cannot escape itself. If its consciousness survives its death, and if anything else exists later, then the "Self" will always carry on its experience with it.

Thanks to the polyphony, even those who do not exist (anymore) can have a voice in literary texts. The deceased coming back, ghosts of the absent, characters from the afterlife, messengers of the forthcoming end or speaking imaginations which do not manifest themselves in the shape of a specific person, stories of the great absent, perhaps even externalized interior monologues emerging from the subconscious of protagonists and representing strongly suppressed content of their minds. In each of these cases, the polyphony becomes a place that exposes the inconsistency of the narrative and allows unobvious conclusions about the presence of the author in the literary text. Even those who cannot be seen have an impact on what happens in the story through what is told by or about them.

A memory is another form with the potential of non-existence. Its fragmentariness, human ability to reconstruct incidents they do not really remember anymore, to keep quiet or to suppress difficult and unpleasant memories, to embellish the good ones, and finally so-called "communicative memory" which allows us to recall situations that did not even happen, also telling alternative scenarios of events or stories from the genre of historical fiction – all these indicate the constructivist and inconstant nature of memory, and forgetfulness as its opposite. An insightful structure analysis of Kehlmann's texts allows us to see that the rules of their construction sometimes reflect the ideas of their characters about the cyclical nature of time. And this leads to the creation of "parallel places" in the texts. As a result of a synchronous reading – involving comparison of some texts' fragments with others – there opens a metafictional or even self-reflective dimension of the text. The decoding of this dimension by the reader makes the text work ambiguously or ambivalently.

Ambiguity itself is the last form suggesting the possibility of non-existence in a literary text. The principle "to be and not to be – at the same time" as a component of every text from the genre of fantastic literature finds its widest application exactly in this form. The polysemy of the text, its self-reference, various levels of fictionality and open ending raise constant doubts not only of the reader but also of the literary characters themselves. According to Todorov, the inability to decide between at least two equal justifications or ways of understanding the episodes presented in the text is the most characteristic feature of fantastic literature.

Daniel Kehlmann's narrative strategy taken from the fantastic literature which simultaneously allows for at least two parallel, but not mutually excluding solutions of the action, and the plurality of narrative voices representing different, though equal views, as well as a dramatic irony that lets a variety of worldviews and ways of explaining the reality meet in the text without even deciding which of them are the most proper ones, seems extremely valuable for contemporary public debate, which plunges civil society into larger and larger divides and increasingly polarized opinions. The very uncertainty accompanying Kehlmann's protagonists may prove to be an effective way of counteracting radicalization of attitudes and beliefs in social life. Looking at fantastic literature in this way, we can discover its great potential as an educational literature, leading towards more understanding. Referring to the concept of death of the author, developed by Roland Barthes and Michel Foucault, we can also say on the other hand that the instance of the author – even if not the empirical one but the instance of a writer-protagonist who represents the empirical author on the metatextual level or just the instance of a non-homogeneous narrator himself – is still present in the literary text but not in the person of an all-knowing author-narrator who blanks the reader, but as the one who goes together with the reader on a journey to the source of existential doubts and accompanies him on his way to a fuller understanding of himself, the Other, and the structure of the surrounding world, without the need to judge.

