

AUTOR

Stefan Tetzlaff (Münster)

TITEL

Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik  
Daniel Kehlmanns

ERSCHIENEN IN

*Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* # 4 (1.2012) / [www.textpraxis.net](http://www.textpraxis.net)

URL

<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/stefan-tetzlaff-grundgedanken-der-poetik-daniel-kehlmanns>

URN

urn:nbn:de:hbz:6-83429580902

Die URN dient der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Stefan Tetzlaff: »Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns«. In: *Textpraxis* 4 (1.2012). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/stefan-tetzlaff-grundgedanken-der-poetik-daniel-kehlmanns>, URN: urn:nbn:de:hbz:6-83429580902.

IMPRESSUM

*Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*  
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Graduate School *Practices of Literature*  
Germanistisches Institut  
Hindenburgplatz 34  
48143 Münster

[textpraxis@uni-muenster.de](mailto:textpraxis@uni-muenster.de)

Redaktion und Herausgabe: Nina Gawe, Gesche Gerdes, Japhet Johnstone, Innokentij Kreknin, Christoph Pflaumbaum, Matthias Schaffrick, Kerstin Wilhelms

Alle Inhalte aus Textpraxis sind im Sinne von Open Access frei zugänglich und dürfen unter Angabe der Quelle zitiert werden.

# Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns

Dass jeder Schriftsteller immer wieder dasselbe schreibt,<sup>1</sup> ist das Glück des Analytikers. Diese Ausbreitung von Variationen, die den Anschein erwecken, mit ihrem Vorgänger nichts zu tun zu haben, lässt am einzelnen Text Dinge hervortreten, die für sich nicht weiter aufgefallen wären. Und auch wenn Helmut Krausser in seiner Begeisterung für Daniel Kehlmanns Prosa heraushebt, Autoren zu schätzen, »die nicht ständig ein und dasselbe Buch in mehreren Fassungen schreiben, sondern sich stets neu erfinden, neue Grenzen setzen, sich neues Terrain erobern wollen«,<sup>2</sup> findet sich doch ein Kardinalthema, um das jedes Narrativ Kehlmanns wie um einen Orgelton herumgestrickt ist – es geht immer um den Zufall. Und gerade ob der Offensichtlichkeit von dessen motivischer Wiederkehr erstaunt es, dass die Forschung nahezu keine Notiz davon nimmt.<sup>3</sup>

Der Zufall, das zum Motiv geronnene Prinzip der Kontingenz aber hat zugleich Teil an der Fragestellung, was strukturell die Texte Daniel Kehlmanns magisch realistisch macht – denn als solche werden sie behauptet.<sup>4</sup> Dabei gerät der ohnehin um Trennschärfe ringende Begriff des Magischen Realismus in die abträgliche Nähe einer Verwendung als Restkategorie, denn inwiefern Kehlmann und Kasack, Grass, Keuder oder Brinkmann das gleiche Verfahrensparadigma bedienen, wäre noch aufzuschlüsseln. Es ist eher das Gespür für eine subtile Differenz zum ungebrochen realistischen Erzählen, das Kehlmann eine Sonderstellung zuschreiben will. Der Zufall und die Erprobung der eigenen Möglichkeitsbedingungen realistischen Erzählens an diesem zentralen Motiv bieten einen literaturwissenschaftlichen Blick auf diesen Eindruck und zeigen die beteiligten

---

1 | Vgl. Daniel Kehlmanns Zweifel an Canettis Beobachtung, es gebe Schriftsteller, die stets dasselbe Thema variierten und solche, die mit jedem Text Neues versuchten; Kehlmann zufolge sei der zweite Typ nur eine Sonderform des ersten (Daniel Kehlmann u. Sebastian Kleinschmidt: *Requiem für einen Hund*. Berlin 2008, S. 118).

2 | Helmut Krausser: »Ich und Kehlmann. Und ›Mahlers Zeit‹«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Daniel Kehlmann*. München 2008, S. 54–57, hier S. 55 (= *Text + Kritik* 1/08. Heft 177).

3 | ›Nahezu‹, weil es immerhin einen Essay von Martin Lüdke gibt, der sich dem Thema widmet. Die eher feuilletonistische Kollage von Nacherzählung und Apertus transportiert nur leider keine These oder Erkenntnis und ist ausschließlich mit Kehlmanns Erstling *Beerholms Vorstellung* befasst. Vgl. Martin Lüdke: »Eigentlich geht es nur um den Zufall. ›Beerholms Vorstellung‹ und seine keineswegs vergeblichen Schritte auf dem Weg zur Aufklärung«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Daniel Kehlmann*. München 2008, S. 45–53 (= *Text + Kritik* 1/08. Heft 177).

4 | So beispielweise Gunther Nickel: »›Lifesense‹ im ›Real Life‹. Was den ›magischen Realisten‹ Daniel Kehlmann mit Karl Marx und Berthold Brecht verbindet«, 03.03.2009. [www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=12769](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12769) (zuletzt eingesehen am 24.02.2012).

narrativen Verfahren.<sup>5</sup> Denn realistisches Erzählen ist grundlegend auf den Zufall angewiesen. Realismus lässt sich dabei mit Roman Jakobson<sup>6</sup> als Schreibweise metonymischer Zusammenhänge und daran anschließend mit Moritz Baßler<sup>7</sup> als Kippfigur zwischen metaphorischer Aufladung und metonymischer Entladung begreifen. – Metonymisch zu funktionieren und das Metaphorische stets erneut zu dekonstruieren scheint dabei aber zunächst weitestmöglich vom Prinzip des Zufalls entfernt. Denn metonymische Zusammenhänge sind solche der Kontiguität, das heißt die Nachbarschaft der Elemente ist inhaltlich motiviert und damit eben nicht zufällig.

Auf der unmittelbaren Plotebene ist das in der Tat so. Der Überbau kultureller Metakodes aber bedient eben das Metaphorische. Szenen, die wie die Auserzählung allegorischer Abbildungen klingen, sind das, was Jakobson im Sinn hat, wenn er vom metaphorischen Verfahren der Romantik spricht.<sup>8</sup> Wenn bei Eichendorff die Sonne aufgeht, dann steht dem Helden ein verheißungsvoller Tag bevor, und wenn sie untergeht und kein Vogel ruft, droht Böses.<sup>9</sup> Die allegorische Landschaft der Romantik ist diesbezüglich hinreichend erforscht; im Realismus hingegen wird die allegorische Lesbarkeit des einfallenden Sonnenlichts souverän dekonstruiert. Jeremias Gotthelfs Erzählung »Das Erdbeerimareili« [1851]<sup>10</sup> beschreibt ein junges Mädchen und dessen außergewöhnliche Begabung im Auffinden von Erdbeerpflanzen. Dass es eines Tages beim Beerenpflücken einem Engel begegnet, stellt eine für realistisches Erzählen unzulässige metaphorische Überhöhung dar. Dementsprechend folgt der Symbolisierung als Lichtwesen die Metonymisierung in Gestalt eines Wiedersehens mit dem vermeintlichen Engel, der sich als Schlossfräulein herausstellt. Günstiges Licht und weiße Gewänder hatten das Übrige getan.

Der Zufall sitzt im Realismus nicht an der Stelle der Kausalität. Es ist klar, *warum* das Schlossfräulein wie ein Engel aussieht. Der Zufall sitzt vielmehr da, wo der romantischen Textur eine allegorische Motiviertheit eingeschrieben ist. Kurz: Der Zufall ist, *dass* das Schlossfräulein wie ein Engel aussieht. Durch die physikalische Erklärung bestreitet der Text seinen Anspruch auf eine symbolische oder anders metakodierte Ebene und behauptet: Es ist eben Zufall.

Die realistische Textur breitet sich in einem Netz von Kontiguitätsverhältnissen aus und spielt mit der vermeintlich symbolischen Überhöhung von Elementen, Figuren oder Konstellationen, indem sie diese unmittelbar und plakativ in einen rationalen Erklärungszusammenhang einbettet, sobald sich allegorische Metakodes anbieten. Das Kokettieren mit dem Metaphorischen ist stets gefolgt von dessen Auflösung in ein metonymisches Nebeneinander.

---

5 | Dass sich über eine textuelle Verfahrensanalyse hinaus die an Mathematik und Physik gekoppelten Realitätsbrüche auch als »Beschreibung epistemologischer Defizite innerhalb der positivistischen Naturwissenschaft der Moderne« lesen lassen, zeigt Leonhard Herrmann (»Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen«). In: Franziska Bomski u. Stefan Suhr [Hg.]: *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*. Berlin 2012, S. 169–184, hier S. 181).

6 | Vgl. Roman Jakobson: »Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen«. In: Ders.: *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*. Hg. v. W. Raible. München 1979, S. 117–141.

7 | Vgl. Moritz Baßler: »Figurationen der Entsagung. Zur Verfahrenslogik des Spätrealismus bei Wilhelm Raabe«. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 51 (2010), S. 63–80.

8 | Vgl. Jakobson: »Zwei Seiten der Sprache« (Anm. 6), 1979.

9 | Vgl. dazu den grundlegenden Aufsatz von Oskar Seidlin: »Eichendorffs symbolische Landschaft«. In: Paul Stöcklein (Hg.): *Eichendorff heute*. Darmstadt 1966, S. 218–241.

10 | Jeremias Gotthelf: »Das Erdbeerimareili«. In: *Jeremias Gotthelf. Ausgewählte Werke in zwölf Bänden. Band 11. Ausgewählte Erzählungen III*. Hg. v. Walter Muschg. Basel 1978, S. 201–254.

Glückliche – oder fatale – Begegnungen rücken dabei per se in gefährliche Nähe zur Überhöhung in Richtung ›Schicksal‹, weshalb der im metaphorischen Schreiben der Romantik so ubiquitäre Begriff im Realismus dem Konzept ›Zufall‹ weichen muss.

Während eine umfassende Studie zur Funktion des Zufalls im realistischen Erzählen aussteht, sei hier zumindest kursorisch bemerkt, dass Kontingenz in der Regel da explizit angesprochen wird, wo der Verdacht einer allegorischen Struktur (gerade in zeitlicher Nachfolge der Romantik) entstehen kann. So ist eine Erzählung Arthur Achleitners, die sich an magnetischem Rapport und Unglück bringenden Wanderstöcken abarbeitet, nicht umsonst »Zufall oder – ?«<sup>11</sup> betitelt. Selten genug ist vom Übernatürlichen die Rede, und affirmativ ohnehin nur im Schutz des Zufalls.

Die Frage nach dem Modifikator, der den deutschen Magischen Realismus als Spielart abhebt von seiner Ausgangstextur, dem realistischen Erzählen des 19. Jahrhunderts, sieht sich der Diskontinuität ihres Gegenstands gegenüber. Ernst Kreuder und Elisabeth Langgässer lassen sich genauso unter magisch-realistischem Paradigma betrachten wie Friedo Lampe, Wolfgang Koeppen, Günter Grass, Rolf Dieter Brinkmann oder eben Daniel Kehlmann.<sup>12</sup>

Ohne den Anspruch, den Magischen Realismus so zu definieren, dass er als homogene Schreibweise erscheint, soll im Folgenden das Erzählen Daniel Kehlmanns daraufhin befragt werden, wie es sich vom genuin realistischen Erzählen abhebt, obwohl dies stets das Referenzsystem bleibt.

### *Beerholms Vorstellung (1997)*

Die Geschichte des Theologen und Zauberkünstlers Arthur Beerholm spielt mit dem Schwebezustand des Nichtexakten.<sup>13</sup> Dessen übergreifende Pointe ist dem Titel direkt eingeschrieben: Gerahmt vom lebensmüden Erzähler, der nach beendetem Bericht die Aussichtsplattform eines Fernsehturms in freiem Fall verlassen will, entfaltet sich etwas, das immer weniger Bericht und immer mehr Vorstellung wird. So wird die Ambiguität des Textes sowohl als Zauber- als auch Erinnerungsvorstellung vor allem an jenen Gelenkstellen manifest, die von Rezension und Literaturwissenschaft erstaunlich tapfer ignoriert werden<sup>14</sup> und deren Prinzip eine Verwischung der Ebenen von Illusion und Wirklichkeit ist. Erwacht aus einem Traum von Prüfungsangst imaginiert Beerholm seine Zukunft:

11 | Arthur Achleitner: »Zufall oder – ?« In: Ders.: *Geschichten aus den Bergen*. Leipzig [o.J.], S. 93–99.

12 | Vgl. Moritz Baßler: »›Totenpark mit Riesenrad‹. Zum Verhältnis von Magischem Realismus und Pop«. In: Dirk Linck u. Gert Mattenkloß (Hg.): *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. Hannover 2006, S. 215–232; Friedhelm Marx: »Magischer Realismus. Wolfgang Koeppen und Friedo Lampe«. In: Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner u. Roland Ulrich (Hg.): *Wolfgang Koeppen. 1906–1996*. München 2006, S. 52–61; Michael Scheffel: »Die poetische Ordnung einer heillosen Welt. Magischer Realismus und das ›gespaltene Bewußtsein‹ der dreißiger und der vierziger Jahre«. In: Matias Martinez (Hg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*. München u. a. 1996, S. 163–180; Stephan Rauer: *Ernst Kreuder. Vorgeführtes Erzählen. Vorgeführtes Erinnern*. Bielefeld 2008.

13 | Wie Uwe Wittstock spricht auch Markus Gasser diesbezüglich von ›Rissen‹ in der Realität des Narrativs (vgl. Uwe Wittstock: »Die Realität und ihre Risse«. 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*. Göttingen 2010, S. 11).

14 | Vgl. Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze*. Göttingen 2007, S. 17ff.

Ich versuchte, mir ein Kloster vorzustellen: Hohe Mauern, Kreuzgänge, ein alter Brunnen, ein Gemüsegarten. Das Gebäude, das meine Phantasie in aller Eile errichtete, war ein wenig unscharf und enthielt Versatzstücke aus der *Ecole Internationale* und dem Haus Beerholms. [...] Und dort ist eine Tür. Ich bleibe stehen und trete näher heran. Ach ja, hier werde ich hineingehen. Ein leeres Messingschild hängt in Augenhöhe – jetzt muß ein Name her. Etwas Originelles, vielleicht Lateinisches ...? Oder lieber etwas Einfaches: Weber, Schuster ... – nein, wenn schon ein Handwerkernamen, dann: Fassbinder. Sehr gut, das klingt einfach und zugleich irgendwie passend. Ich konzentriere mich auf das Schild, und dort, zuerst nur als grauer Schatten, dann immer deutlicher, tauchen Buchstaben auf: Pater Fassbinder. Jetzt kann ich wohl hinein. Ich klopfe. Nichts. Unsinn, es muß jemand da sein; ich will es so. Ich klopfe wieder. Und jetzt höre ich sie: Eine Stimme, die etwas sagt. Wahrscheinlich »Herein!« Ich drücke auf die Klinke, die Tür springt auf. Ich trete ein.<sup>15</sup>

Aus dieser Vorstellung kehrt Beerholm nicht mehr zurück. Die als Phantasma angelegte Diegese wird beibehalten, »Pater Fassbinder [ist] von diesem Moment an eine handelnde Figur«<sup>16</sup> und zwar in einer Wirklichkeit, deren Traumstatus kalkuliert aus den Augen gerät. Diese Textstrategie findet auch innerhalb der Binnenerzählung selbst Anwendung. Eines Abends in einem Park bringt Beerholm durch Willenskraft einen Busch zum Brennen. Ein ›Kunststück‹, das sein theologischer Mentor zuvor noch als Beispiel für das Göttliche gegenüber bloßen Zaubertricks angebracht hatte.<sup>17</sup> Auf dem Heimweg beginnen Figuren auf seine Gedanken zu antworten und ihm aus Fenstern Kommentare über seine Zukunft zuzurufen. Dann wird er von einem Auto überfahren. Im Krankenhaus sieht er sich mit seiner lückenhaften Erinnerung konfrontiert und beschreibt im Nachhinein die wunderbaren Ereignisse als Stilisierung und Konstrukt:

Ich fühlte, daß etwas Unwiderrufliches passiert war. Und so nahm die schrecklichste Nacht meines Lebens Gestalt an. Also ist es, höre ich dich fragen, nicht wahr, was du erzählt hast? Nein, was ich erzählt habe, ist nicht wahr. Nicht buchstäblich wenigstens. Ich bin Zauberer.<sup>18</sup>

Mit dem ›Du‹ ist übrigens nicht *der*, sondern *eine ganz bestimmte*, bis zuletzt namenlose Leserin gemeint, deren Figur im Zuge des offen verhandelten Prinzips der Poiesis mythologisch erklärt wird. Wie Nimue von Merlin erfunden wird und mit seinem Tod verblasst, wird Beerholms Nimue als Figur entworfen, die von einer anderen Figur derselben diegetischen Ebene poetisch geschaffen wird:

So also arbeitete ich an dir. [...] In meinen Träumen erschienst du mittlerweile in einer ganz unnatürlichen Deutlichkeit. Es gab keinen Tag, an dem ich nicht an dich dachte, dir ein Detail hinzufügte oder ein anderes berichtigte. Du nahmst Gestalt an, oh ja. Ich fühlte, daß du in der Nähe warst. Bald würdest du da sein.<sup>19</sup>

Dabei ist der intradiegetische Beerholm selbst eine Art Nimue; sein Mentor Jan van Rode sagt ihm schließlich auf den Kopf zu, dass alles um ihn ein Traum sei und er mit ihm vergehen werde.<sup>20</sup>

Auf dieser Plattform bewusst übergangener Brüche agiert der Text einen Kompetenzwettbewerb zwischen Theologie und Mathematik aus; das Faszinosum des Lebens ist dem Erzähler einerseits die mathematische (weil statistische) Erklärbarkeit des Unbegreiflichen. Die Mutter wird beim Wäscheaufhängen im Garten vom Blitz erschlagen:

15 | Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung*. Wien 1997, S. 72f.

16 | Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze* (Anm. 14), S. 18.

17 | Vgl. Kehlmann: *Beerholms Vorstellung* (Anm. 15), S. 236.

18 | Ebd., S. 245.

19 | Ebd., S. 198f.

20 | Vgl. ebd., S. 170.

»Aber der Himmel wählte die drastischste, die effektivste Methode, um ihr Herz zu verbrennen und ihr Gehirn zu durchlöchern, um sie aus der Welt zu bomben.«<sup>21</sup> Und andererseits fasziniert der blinde Fleck unendlicher Näherungswerte; Funktionen, die gegen Null tendieren bzw. die unregelmäßige Unendlichkeit der eigentlich nicht wirklich bekannten Kreiszahl Pi erweisen sich als der leitmotivische Bereich des Indeterminierten. An der Metaphysik eines Kartentricks erläutert der Erzähler sein beinahe romantisches Begehren:

Dieses Ereignis [das Auffinden der vom Zuschauer gewählten Karte im Stapel; S.T.] widerspricht jeder Wahrscheinlichkeit, es ist unlogisch. Und doch: Ist es nicht in anderer Hinsicht durchaus einleuchtend und richtig, daß es dieselbe Karte ist; – ist es nicht sogar *vernünftiger* so ...?

Die ganze sichtbare Welt in ihrer Vielfalt [...] ruht auf einem Geflecht von Zahlen. [...]

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.<sup>22</sup>

Die Figur der Überführung einer Opposition in eine Gradierung, das heißt die Betrachtung des vormals Gegenteiligen als eigentlich nur Konsequenteres leistet die Kompatibilität zweier wesensfremder Sphären, nämlich der des Mathematischen und der des Übernatürlichen. Dem Umrechnen des einen in das jeweils andere widmet Beerholm sein Leben, dessen Beschreibung metaleptisch und selbstreflexiv eine Figur entwirft, deren Begehren nach der Unantastbarkeit des Zufalls ein Begehren nach Realismus ist.

### *Mahlers Zeit (1999)*

Kehlmanns zweiter Roman ist die Geschichte eines Mathematikers, der eine Formel findet, um das zweite Gesetz der Thermodynamik außer Kraft zu setzen. Also das Gesetz des Entropie-Effektes, der Erkenntnis, dass bei allem Geschehen Energie in Wärme umgewandelt wird und verloren geht, dass kein geschlossenes System, kein Perpetuum Mobile möglich ist, oder – wie Mahler es veranschaulicht – ein Schreibtisch von selbst nur unordentlicher, niemals aber von sich selbst aus ordentlicher wird.

Seit Mahler die vier Formeln gefunden hat, die das sich selbständig ausbreitende Chaos im Universum reversibel machen, fühlt er sich von einer wachenden Instanz gejagt und es bleibt bei seinem Tod zuletzt unklar, ob metaphysische Wächter oder eine Mischung aus Schlaganfall und Infarkt ihn an der Publikation gehindert haben.

Der Beginn des Textes, der mit einer lichtdurchfluteten mathematischen Erkenntnis eine naturwissenschaftliche Epiphanie beschreibt, bewegt sich von Beginn an auf den Spuren Arthur Beerholms. Dieser hatte als Kleinkind an einem Babyspielzeug mit Passformen das Erwachen seiner Ratio als Geburt des Bewusstseins überhaupt erfahren:

Gut, ich nahm einen Kreis und versuchte, ihn in das Quadratloch zu stecken; es ging nicht; ich probierte das Kreisloch ... – es ging. Dann nahm ich ein Dreieck und sah den Baustein an und die Löcher und wieder den Baustein. Und auf einmal war alles anders. Ich sah,ühlte, wußte – jawohl wußte, daß es eine Ordnung gab, die jedes bunte Ding auf seinen Platz,

21 | Ebd., S. 16.

22 | Ebd., S. 46.

in seine Form wies, und daß irgendwo in einem unberührbaren Land ein Kreis lebte, ein Dreieck und ein Quadrat.<sup>23</sup>

Ähnlich wird David Mahler von der Erkenntnis *in Besitz genommen*, denn es handelt sich hier genau wie bei in Realität übergehenden Träumen und selbst agierenden Figuren um die Idee der Emanzipation des Phantasmas. Das Unerhörte ist die Eliminierung des Zufalls, des blinden Flecks der naturwissenschaftlichen Ratio, der eigentlich prognostisch dauerhaftes Niemandsland sein muss. Mahlers Wirklichkeit wird mitten im Geschehen verändert, Stifte fallen vom Tisch, ohne dass noch irgendetwas den Boden erreicht, und in Pfützen spiegeln sich Flugzeuge, die beim Aufsehen nie da waren. Die Kenntnis der Formel allein verändert Mahlers Wirklichkeit, setzt die Logik für Augenblicke außer Kraft und enthüllt ihm vor allem eins: den Zufall in seiner Gesetzmäßigkeit. Die paradoxe Erkenntnis der Absicht hinter dem Zufall ist die konsequente Folge von Mahlers Einsicht. Im Durchschauen von Chaos, Zufall und deren System ist der Zufall aus Mahlers Leben, seiner Diegese und – für den Leser – ihrer Textur getilgt. Der Realismus versiegt und wird überwuchert von phantastischen Ruderalflächen<sup>24</sup> des Übernatürlichen und des Unlogischen.

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.

In einer Schlüsselszene deutet sich eine Welt ohne Seil an; Mahler träumt von seiner Schwester, die ihm eine Pflanze gibt. Er erwacht, hält die Pflanze noch immer in der Hand – und erwacht erneut, diesmal ›wirklich‹. – »Das war eine Warnung gewesen.«<sup>25</sup> Den Zufall erkennen, ihn meistern und abschaffen heißt, Phantasma und Realität gegeneinander durchlässig zu machen, es heißt ganz einfach: Realismus wird unmöglich.

Als Mahler versucht, seine Formel zu veröffentlichen, wird er, wie es sich für einen guten Visionär gehört, für verrückt erklärt. Der Weg zum genialen Altmeister und dessen Unterstützung ist der Plot des Textes. Und als am Ende im Angesicht der toten Hauptfigur jener Meister nur noch von Mahlers Freund erreicht wird, entpuppt sich dieser als finales, in allen kehlmannschen Texten präsenten Kafkagramm: Die Theorie sei falsch, er werde sie zu den anderen legen. Es geschehe immer wieder, dass man ihm so etwas schicke.

Im letzten Kapitel erfahren wir nebenbei, dass Mahlers bester Freund neuerdings von einem Mädchen mit Libellenflügeln träumt und sich zuerst wundert, es dann aber schnell vergisst. Dass dieses Bild Mahlers Träumen von seiner toten Schwester entspricht (sie wird als Kind im Park von einem Laubentfernungsauto aufgesogen und im Innern tödlich gereinigt), kann nur der Leser wissen. Es scheint eine Restkontamination vorzuliegen, Mahler ist wohl nicht ganz rechtzeitig gestorben.

Mahlers Meister erklärt am Ende den Realismus. Die Sternbilder sind

»keine Bilder; sie haben nichts mit uns zu tun. Alles hier ...« Er machte eine kreisende Bewegung mit dem Stock. »... hat mit uns nichts zu tun. Und immer wieder treffe ich Menschen,

---

23 | Ebd., S. 11.

24 | Das Ruderal meint einen ehemals menschlich kultivierten Raum, der nicht mehr in Stand gehalten und von der Natur durch Bewuchs und Korrosion zurückerobert wird. Zur Ruderalfläche als motivischem Identifikator magisch-realistischen Erzählens vgl. Burkhard Schäfer: *Unberühmter Ort: Die Ruderalfläche im Magischen Realismus und in der Trümmerliteratur*. Frankfurt/M. u. a. 2001.

25 | Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit*. Frankfurt/M. 1999, S. 60.

die das nicht akzeptieren. Die sich lieber verfolgt und angegriffen fühlen, als umgeben von einer gleichgültigen, kalten Welt.«<sup>26</sup>

Es zeichnet sich eine Welt ab, in der nicht das universale Prinzip der Symbolik herrscht, sondern der Zufall und die Kontingenz dieses Prinzip stets einholen. Aus den metonymischen Sternen der Welt Bilder zu machen, ist der metaphorische Zwang, der die realistische Welt ins Phantasma und die realistische Textur ins Allegorische auflöst.

### *Die Vermessung der Welt (2005)*

Kehlmanns »Gegenwartsroman, der in der Vergangenheit spielt«<sup>27</sup> kontrastiert mit Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß in erster Linie zwei Denkprinzipien, deren Begegnungspunkte der Zufall und das »Metaphysische« sind. Während Gauß ein mahler-beerholmsches Begehren nach der Transparenz auch solcher Gesetzmäßigkeiten offenbart, schließt Humboldt die entsprechenden Phänomene bewusst aus seinem Bericht aus; Humboldt wird von Sandflöhen befallen, sieht ein UFO, ein Seeungeheuer und verschiedene Geister, und als der Chemiker Andres del Rio von rituellen Genitalverstümmelungen berichtet, beginnt Humboldt unvermittelt von Goethe zu sprechen. Das klassizistische Programm, dessen Botschafter er ist, wendet sich in beinahe parodistischer Umkodierung eines Projektes wie der *Italienischen Reise* gegen Abweichung und V-Effekte, die Kunst müsse zeigen, »was sei.«<sup>28</sup> Humboldts Stilisierungen, das Verfahren, im Nachhinein Dinge stimmig zu machen, weist auf eine poetologisch lesbare Ebene hin, die Gauß und Humboldt als gegenläufige narrative Prinzipien zeigen. Humboldts »idealisierende Mimesis« geht einher mit einem vom Erzählten unangetasteten Selbstbild. Humboldt bleibt immer auf der Seite des Schreibenden, er behauptet, sich selbst eingeschlossen zu haben, »die Wahrheit hätte keiner geglaubt.«<sup>29</sup> Gauß hingegen macht metanarrativ immer wieder seinen Status als Figur präsent; nicht nur, dass »jeder Dummkopf in zweihundert Jahren [...] absurden Unsinn über seine Figur erfinden könne«<sup>30</sup>, sein Leben gerät vielmehr bei Gauß' vollem Bewußtsein zum Narrativ: Die Geschichte über ihn als Kind, das bevor es sprechen kann die Monatsabrechnung des Vaters korrigiert, nimmt er sukzessive selbst als wahr an.<sup>31</sup> Erinnerungen sind für Gauß Material, das sich »durch Überlegung in die richtige Reihenfolge bringen«<sup>32</sup> lässt. Wohlgemerkt: die eigenen Erinnerungen, nicht ein humboldtscher Bericht nach außen. Gauß ist eine konsequente Weiterentwicklung der kehlmannschen Figuren mathematisch-metaphysischer<sup>33</sup> Grenzgänger – und zwar in Richtung der Frage, was ein realistisches Narrativ sei. Gauß nämlich hat neben allen poetologischen Kleinstkniffen seinem Konterpart Humboldt

---

26 | Ebd., S. 157f.

27 | Gunther Nickel: »Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker«. Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 9. Februar 2006«. In: Ders. (Hg.): *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek b. Hamburg 2008, S. 26–35, hier S. 32.

28 | Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt*. Reinbek b. Hamburg 2005, S. 221.

29 | Ebd., S. 21.

30 | Ebd., S. 9.

31 | Vgl. ebd., S. 15.

32 | Ebd., S. 53.

33 | Markus Gasser spricht diesbezüglich von der »Bodenlosigkeit formallogischer Systeme« (Gasser: *Königreich* [Anm. 13], S. 9).

vor allem eines voraus: eine Geschichte. Während Humboldts Reise aus nahezu beliebig in ihrer Reihenfolge vertauschbaren Versatzstücken besteht und eher dem bachtinschen Chronotopos der Abenteuerzeit ähnelt, gibt es keine Gaußepisode, deren Sujetentwicklung nicht plothaft kausal durch die vorangegangene bedingt oder mit dieser verknüpft ist. Einmal auf diesen grundlegenden Kontrast aufmerksam geworden, begegnet er in einer leitmotivischen Häufung auf der Mikroebene; Humboldt schließlich wird eigentlich permanent als narrativ-unfähig beschrieben. Allein aus diesem Grund gerät das Konzept ›Humboldt‹ zuletzt zur Satire, sein Pioniertum wird von Szenenapplaus begleitet und seine Entdeckungen inszeniert.<sup>34</sup> Daguerre bescheinigt ihm wörtlich, keine Geschichte(n) hinterlassen zu haben,<sup>35</sup> also wen wundert es, dass ein Wahrsager in Humboldts Hand nichts lesen kann, sie hat schlicht keinen narrativen Vektor. Das Ergebnis eines solchen paradigmatischen, in keine zeitlich-sinnvolle Reihe gebundenen Panoramas von abenteuerlichen Einzelszenen positioniert sich in der Nachbarschaft von Wunderheilern, die sich die Hände abhacken, um Heiltinkturen zu demonstrieren, und zwar erfolgreich. Humboldts Überführung in Narration ist zwar geglückt, aber es ist bezeichnend, dass er auf die bebilderte Beschreibung seiner Reisen in eben dieser zweifelhaft-phantastischen Umgebung stößt. Die Diagnose ist einfach: Humboldt ist unfähig, metonymisch zu denken. Als Vogt mehrfach auf seinen Wunsch hindeutet, bestochen zu werden, steht Humboldt diesem bilderbuchhaft metonymischen Sprechen ratlos gegenüber, während Gauß sofort erfasst, welche Art von Zeichen hier bedient wird. Gauß also, die Figur, die der Metonymie mächtig ist und ein realistisches Sujet bewohnt, steht in einer Reihe mit Arthur Beerholm und David Mahler. Auch ihm ist der Zufall der »Feind allen Wissens, den er immer hatte besiegen wollen.«<sup>36</sup> Dem Empiriker Humboldt steht nicht nur die gaußsche Induktion konträr gegenüber, sondern auch die Magie der Mathematik:

Nachdem er [Gauß; S.T.] einmal begonnen hatte, drangen die Ideen mit ungekannter Wucht an. Er schlief wenig, besuchte die Universität nicht mehr, aß nur das Nötigste und fuhr selten zu seiner Mutter. Wenn er halblaut redend durch die Straßen ging, fühlte er sich wacher denn je. Ohne hinzusehen, wich er den Leuten aus, nie stolperte er, einmal sprang er grundlos zur Seite und war nicht einmal überrascht, als in derselben Sekunde neben ihm ein Dachziegel zerschellte. Die Zahlen entführten einen nicht aus der Wirklichkeit, sie brachten einen näher heran, machten sie klarer und deutlich wie nie.<sup>37</sup>

Auf dem Höhepunkt seiner kognitiven Fähigkeiten also, im Denkrausch, dem Körper entfremdet, gerät Gauß in eine Art ›flow‹ und bewegt sich durch die Wirklichkeit mit übernatürlicher Souveränität. Das von Descartes entlehnte ›klar und deutlich‹ ist fester Bestandteil des gaußschen Argumentationsinventars. Humboldts Fehlverständnis von Wissenschaft erklärt sich aus eben jenem Begriffspaar, wenn Gauß feststellt: »Was sich in der Ferne verstecke, in Löchern, Vulkanen oder Bergwerken, sei Zufall und unwichtig, die Welt werde so nicht klarer.«<sup>38</sup> Für Humboldt bleiben die Gesetze der Welt *terra incognita*, obwohl dieser im Grunde die Welt gesehen hat; Gauß aber hat die Gesetze gesehen. »Man braucht nicht auf Berge zu klettern oder sich durch den Dschungel zu quälen. Wer diese Nadel beobachtete, sah ins Innere der Welt.«<sup>39</sup>

---

34 | Vgl. Kehlmann: *Die Vermessung der Welt* (Anm. 28), S. 205.

35 | Vgl. ebd., S. 239.

36 | Ebd., S. 15.

37 | Ebd., S. 86.

38 | Ebd., S. 247.

39 | Ebd., S. 272.

Kehlmanns Texte erweisen sich damit als poetologisch besonders hinsichtlich des in Frage stehenden Prinzips realistischen Erzählens. Der zentrale Gedanke einer Eliminierung des Zufalls entspricht auf der Ebene der Textur einer Überformung ins Allegorische, dem Konstruieren einer Parabel. Die Frage, die jeder der kehlmannschen Texte, auch die *Vermessung der Welt*, verhandelt, ist, was mit einer Diegese, einem Narrativ und letztlich einer Textur geschieht, aus der das Kontingente eliminiert wird. Wie ist Realismus möglich, wenn die Ausnahmen von der Wahrscheinlichkeit berechenbar und für eine Art Weltformel transparent werden? – Als ›magischer‹ Realismus im hier beschriebenen Sinne.

Der magische Realismus Daniel Kehlmanns wird damit als Spielart textueller Selbstreferenz lesbar. Das Moment des Nichtrealistischen wird im sicheren (weil stabilen) Rahmen des Realistischen erprobt und wird sichtbar als metaphorischer Rest in einer metonymisch konstruierten Diegese. Die Unterscheidung vom Phantastischen im Sinne Todorovs<sup>40</sup> besteht darin, dass dieser metaphorische Rest eben nicht aus einer kommentarlosen Vagheit heraus wirkt. Keiner der Texte Kehlmanns lässt die Frage zurück, ob das Übernatürliche tatsächlich geschehen sei. Bei Kehlmann ist die Frage, ob das, was geschehen ist, übernatürlich sei. So schablonenhaft das klingen mag – und in Einzelfällen vielleicht widerlegbar – so trennscharf und grundlegend bietet sich doch diese Unterscheidung an, die hier an Kehlmann deutlich wird.

Während sich Tiecks *Liebeszauber* oder die Phantastik E.T.A. Hoffmanns über genau diesen Zweifel konstituieren und ein Vexierspiel zwischen unrealistischen Erscheinungen und deren realweltlicher Erklärung inszenieren, bleibt bei Kehlmann zuletzt immer die Frage, ob das, was tatsächlich geschieht, übernatürlich ist. Und der Angelpunkt ist dabei stets der Zufall.

---

40 | Vgl. Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. [1970] Frankfurt/M. 1992. Todorov definiert die ›fantastische Literatur‹ über die Unschlüssigkeit des impliziten Lesers darüber, ob es sich beim in Frage stehenden Phänomen um eine Erscheinung des Wunderbaren oder eine realistisch erklärbare handelt.

## Literaturverzeichnis

- ACHLEITNER, Arthur: »Zufall oder – ?« In: Ders.: *Geschichten aus den Bergen*. Leipzig [o.], S. 93–99.
- BASSLER, Moritz: »Totenpark mit Riesenrad«. Zum Verhältnis von Magischem Realismus und Pop«. In: Dirk Linck u. Gert Mattenklott (Hg.): *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. Hannover 2006, S. 215–232.
- BASSLER, Moritz: »Figurationen der Entsagung. Zur Verfahrenslogik des Spätrealismus bei Wilhelm Raabe«. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 51 (2010), S. 63–80.
- GASSER, Markus: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen 2010.
- GOTTHELF, Jeremias: »Das Erdbeerimareili«. In: *Jeremias Gotthelf. Ausgewählte Werke in zwölf Bänden. Band 11. Ausgewählte Erzählungen III*. Hg. v. Walter Muschg. Basel 1978, S. 201–254.
- HERRMANN, Leonhard: »Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Zum Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen«. In: Franziska Bomski u. Stefan Suhr (Hg.): *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*. Berlin 2012, S. 169–184.
- JAKOBSON, Roman: »Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen«. In: Ders.: *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*. Hg. v. W. Raible. München 1979, S. 117–141.
- KEHLMANN, Daniel u. Sebastian Kleinschmidt: *Requiem für einen Hund*. Berlin 2008.
- KEHLMANN, Daniel: *Beerholms Vorstellung*. Wien 1997.
- KEHLMANN, Daniel: *Mahlers Zeit*. Frankfurt/M. 1999.
- KEHLMANN, Daniel: *Die Vermessung der Welt*. Reinbek b. Hamburg 2005.
- KEHLMANN, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze*. Göttingen 2007.
- KRAUSSER, Helmut: »Ich und Kehlmann. Und ›Mahlers Zeit‹«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Daniel Kehlmann*. München 2008, S. 54–57 (*Text + Kritik* 1/08. Heft 177).
- LÜDKE, Martin: »Eigentlich geht es nur um den Zufall. ›Beerholms Vorstellung und seine keineswegs vergeblichen Schritte auf dem Weg zur Aufklärung«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Daniel Kehlmann*. München 2008, S. 45–53 (*Text + Kritik* 1/08. Heft 177).
- MARX, Friedhelm: »Magischer Realismus. Wolfgang Koeppen und Friedo Lampe«. In: Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner u. Roland Ulrich (Hg.): *Wolfgang Koeppen. 1906–1996*. München 2006, S. 52–61.
- NICKEL, Gunther: »›Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker«. Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 9. Februar 2006«. In: Ders. (Hg.): *Daniel Kehlmanns ›Die Vermessung der Welt. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek b. Hamburg 2008, S. 26–35.
- NICKEL, Gunther: »Lifesense« im »Real Life«. Was den »magischen Realisten« Daniel Kehlmann mit Karl Marx und Berthold Brecht verbindet. [www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=12769](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12769) (zuletzt eingesehen am 24.02.2012).
- RAUER, Stephan: *Ernst Kreuder. Vorgeführtes Erzählen. Vorgeführtes Erinnern*. Bielefeld 2008.
- SCHÄFER, Burkhard: *Unberühmter Ort: Die Ruderalfläche im Magischen Realismus und in der Trümmerliteratur*. Frankfurt/M. u.a.: 2001.
- SCHEFFEL, Michael: »Die poetische Ordnung einer heillosen Welt. Magischer Realismus und das ›gespaltene Bewußtsein‹ der dreißiger und der vierziger Jahre«. In: Matias Martinez (Hg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*. München u.a. 1996, S. 163–180.
- SEIDLIN, Oskar: »Eichendorffs symbolische Landschaft«. In: Paul Stöcklein (Hg.): *Eichendorff heute*. Darmstadt 1966, S. 218–241.
- TODOROV, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur* [1970]. Frankfurt/M. 1992.
- WITTSTOCK, Uwe: »Die Realität und ihre Risse«. In: Ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*. Göttingen 2009, S. 156–171.