



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Magic Beerholm: Das Fantastische in  
*Beerholms Vorstellung* und anderen ausgewählten  
Werken Daniel Kehlmanns“

verfasst von / submitted by

Nicole Horvath

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 190 333 445

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium  
UF Deutsch, UF Biologie und Umweltkunde

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. habil. Eva Horn

## **Danksagung**

Daniel Kehlmann ist ein Autor, der mich bereits seit vielen Jahren begleitet und mir im Laufe meiner Schul- und Studienzeit immer wieder begegnet ist. So ist es mir eine Freude gewesen, meine Diplomarbeit über ihn und seine Werke schreiben zu dürfen. Aus diesem Grund geht mein Dank zuerst an meine Betreuerin Prof. Dr. Eva Horn, die mein Thema angenommen und mit mir sehr anregende Gespräche geführt hat. Zudem möchte ich mich bei meinen Kolleginnen und Kollegen aus dem DiplomandInnen-Seminar bedanken, die mich mit ihren konstruktiven Rückmeldungen auf den richtigen Weg gebracht haben. Für ihre Bemühungen möchte ich auch Christina K. und Eva H. danken, die sich die Zeit genommen haben, diese Arbeit Korrektur zu lesen. Ein ganz besonderer Dank gilt meiner Familie und meinem Freund, die mich auf jede erdenkliche Weise unterstützt haben.

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung .....	1
2	Das Fantastische in der Literatur .....	4
2.1	Der Begriff der Fantastik .....	4
2.2	Tzvetan Todorovs <i>Einführung in die fantastische Literatur</i> .....	6
2.2.1	Todorovs Definition des Fantastischen .....	6
2.2.2	Das Unheimliche und das Wunderbare .....	9
2.2.3	Weitere Merkmale des Fantastischen .....	10
2.3	Forschungsgebiet Fantastik .....	13
2.3.1	Das Problem der Begriffsdefinition .....	13
2.3.2	Die Anfänge des Fantastischen .....	15
2.3.3	Kritik an Todorov .....	18
2.4	Zur Anwendung der Theorie Todorovs .....	20
3	Daniel Kehlmanns Poetologie .....	22
3.1	Kehlmann in der Literaturwissenschaft .....	22
3.2	Der Bruch in der Wirklichkeit .....	24
3.3	Werkauswahl .....	27
4	Werkanalysen .....	30
4.1	<i>Beerholms Vorstellung</i> .....	30
4.1.1	Aufstieg und Fall .....	30
4.1.2	Magic Beerholm .....	33
4.1.3	Nimue .....	37
4.1.4	Alles nur ein Traum .....	39
4.1.5	Manchmal muss auch das Unwahrscheinliche passieren .....	41
4.2	<i>Mahlers Zeit</i> .....	44
4.2.1	Von Wächtern, Warnungen und Verfolgungen .....	44
4.2.2	Wächter oder Wahnsinn? .....	47
4.2.3	Der Traum im Traum .....	48
4.2.4	Die Libelle .....	51

4.2.5	Das Valentinov-Paradoxon .....	53
4.2.6	Die verschwimmende Zeit .....	55
4.3	<i>Der fernste Ort</i> .....	59
4.3.1	Neuanfang .....	59
4.3.2	Unter Wasser .....	60
4.3.3	Im Spiegel der Erinnerungen.....	64
4.3.4	Der verlorene Sohn.....	65
4.3.5	Ultima Thule .....	68
4.3.6	Das Schloss am Meer .....	71
4.4	<i>Du hättest gehen sollen</i> .....	77
4.4.1	Eine Spukgeschichte?.....	77
4.4.2	Geh weg, bevor es zu spät ist .....	78
4.4.3	Das Geisterhaus .....	81
4.4.4	Spiegelungen, Gespenster und Träume .....	84
4.4.5	Gescheitert.....	86
4.4.6	This Thing of Darkness .....	88
4.5	Das Fantastische in anderen Werken .....	91
5	Diskussion und Erkenntnisgewinn .....	94
5.1	Todorovs Unschlüssigkeit .....	94
5.2	Das Übernatürliche .....	97
5.3	Funktionen und Themen.....	98
5.4	Das Fantastische in Kehlmanns Poetologie .....	102
6	Zusammenfassung.....	108
7	Literaturverzeichnis.....	110
7.1	Primärliteratur.....	110
7.2	Sekundärliteratur .....	111

# 1 Einleitung

Daniel Kehlmanns Debütroman *Beerholms Vorstellung* handelt vom Aufstieg und Fall eines Illusionisten – und steckt selbst voller Magie. Der Protagonist Arthur Beerholm schreibt seine Lebensgeschichte nieder und täuscht gekonnt sein Publikum, wie bei einer seiner Aufführungen. Bei gründlicher Lektüre können diese Wendungen, Täuschungen und doppelten Böden nicht einfach überlesen werden, wie es manche Kritikerinnen und Kritiker durchaus getan haben, sind sie doch ein fester Bestandteil von Kehlmanns poetologischem Programm. In seinen selbstreflexiven Texten bezeichnet Kehlmann seine Verfahrensweise als gebrochenen Realismus, welcher die narrative Wirklichkeit in Frage stellen will. *Beerholms Vorstellung* enthält, wie sich zeigen wird, bereits sämtliche Strukturen, die Kehlmanns Poetik konstituieren. So wird im Roman nicht nur auf metafikционаler Ebene die Realität des Protagonisten verzerrt dargestellt, sondern auch narrativ: Der junge Beerholm fantasiert über seine Zukunft, schläft ein und befindet sich fortan in einer Art Traumwelt, aus der er nie aufzuwachen scheint.

Der gebrochene Realismus als erzähltechnische Verfahrensweise lässt Kehlmanns Werke für die Literaturwissenschaft interessant werden. Kehlmanns Erzählen möchte über den Realismus hinausgehen, bedient sich dabei scheinbar übernatürlicher Elemente und wird aus diesem Grund häufig mit dem magischen Realismus südamerikanischer Erzähler in Verbindung gebracht. Tatsächlich lässt sich ein Einfluss nicht bestreiten, jedoch kann Kehlmanns Poetologie nicht auf den magischen Realismus allein reduziert werden. Übernatürliche Kräfte und Erscheinungen können in sämtlichen Werken gefunden werden, wenngleich sie nicht überall so offensichtlich sind wie im Debütroman, welcher die Magie selbst thematisiert.

Kehlmanns Werke handeln von Täuschung und Enttäuschung, vom Hoffen und Scheitern. Die zumeist männlichen Protagonisten finden eine fremde Welt vor, oder besser gesagt, ihre bekannte Welt kommt ihnen plötzlich fremd vor. Dieses Gefühl der Befremdung wird direkt oder indirekt von übernatürlichen Mächten hervorgerufen. Das Ende lässt zumeist mehrere Fragen über die Interpretation der geschilderten Ereignisse offen: Eine realistische Lesart erlaubt nur die Möglichkeiten der Einbildung, Wahnvorstellung oder des Traumes beziehungsweise des Betrugs, Tricks oder der bewussten Manipulation. Auf der anderen Seite ist es auch nicht ausgeschlossen, dass das Übernatürliche tatsächlich geschehen ist. Kehlmann spielt gezielt mit dem Verstand seiner Protagonisten, ebenso wie mit den Erwartungen der Leserinnen und Leser. Eben diese Ungewissheit führt zu Ansätzen der fantastischen Literatur.

Nicht nur Angst und Übersinnliches charakterisieren diese literarische Gattung, sondern vor allem die Ambiguitäten im Text.

Tzvetan Todorov war ein Literaturtheoretiker, der sich umfassend mit dem Fantastischen auseinandergesetzt hat. In seiner *Einführung in die fantastische Literatur* beschreibt er das Fantastische als Grenzfall zwischen dem Wunderbaren, also dem wahrlich Übernatürlichen, und dem Unheimlichen, dem vorgetäuschten Übernatürlichen. In der Aufrechterhaltung der sogenannten Unschlüssigkeit, welche durch den Einbruch des Unmöglichen in eine scheinbar natürliche Welt entsteht, verbleibt ein Text ein fantastischer.

Die magischen Phänomene und vor allem die Unschlüssigkeit in Kehlmanns Werken lässt eine Nähe zur Fantastik erahnen. Tatsächlich haben sich bereits mehrere Literaturwissenschaftler mit der Frage beschäftigt, inwiefern Kehlmanns Texte als fantastisch zu bezeichnen sind. Trotz der Vielzahl an Arbeiten steht eine umfassende Untersuchung zu dieser Fragestellung bisher aus.<sup>1</sup> An dieser Stelle möchte diese Diplomarbeit anknüpfen und sich eingehend mit dem Fantastischen in ausgewählten Werken Kehlmanns beschäftigen.

Das Ziel ist es, einerseits fantastische Elemente in den Texten zu beschreiben und andererseits diese mit dem literarischen (Selbst-)Verständnis Kehlmanns in Bezug zu setzen, um fundierte Aussagen über dessen poetologisches Konzept tätigen zu können. Dazu wird es notwendig sein, sich zunächst mit der Theorie der fantastischen Literatur und anschließend mit Daniel Kehlmann sowie seinen Werken zu beschäftigen. Diese Arbeit stellt nicht den Versuch dar, den Autor endgültig der Fantastik zuzuordnen, sondern soll zeigen, dass fantastische Elemente aufgrund ihrer spezifischen Funktion eingesetzt werden. Es wird daher angenommen, dass dem Fantastischen zwar eine große Bedeutung zukommt, dies alleine jedoch nicht Kehlmanns Poetologie konstituiert.

Die Beschäftigung mit dem Gebiet der Fantastik erfordert eine Auseinandersetzung mit Definitionen und Begrifflichkeiten. Aus diesem Grund wird sich das erste Kapitel ausführlich mit dem Terminus des Fantastischen und dem damit einhergehenden Forschungsbereich befassen. Dabei wird nicht nur auf historische Aspekte, sondern auch auf aktuelle Fragestellungen eingegangen. Ein besonderes Augenmerk wird auf die Theorie Tzvetan Todorovs gelegt, da diese die Grundlage für weitere Überlegungen darstellt.

---

<sup>1</sup> Vgl. Michael Navratil: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: *literatur für leser* 1/2014, S. 39.

Im nächsten Kapitel soll die Bedeutung Kehlmanns in der Literaturwissenschaft erläutert werden. Dies dient einerseits dazu, einen Überblick zum Forschungsstand zu geben. Andererseits werden die bisherigen Erkenntnisse zur Poetologie Kehlmanns als wichtige Basis herangezogen. Hier wird auch Kehlmanns Nähe zur Fantastik erläutert. Ein erstes Herantasten an die Texte wird zeigen, dass eine Untersuchung zum fantastischen Erzählen durchaus sinnbringend ist.

Diese Arbeit wird sich mit vier Werken Daniel Kehlmanns auseinandersetzen, die potentiell fantastische Elemente enthalten, darunter der vieldiskutierte Debütroman *Beerholms Vorstellung* aus dem Jahre 1997 und die bisher kaum beachtete Erzählung *Du hättest gehen sollen*, erschienen 2016. Neben den beiden bereits genannten Texten widmet sich diese Arbeit auch den Werken *Mahlers Zeit* (1999) und *Der fernste Ort* (2001). Den Hauptteil bilden gründliche Analysen hinsichtlich der fantastischen Elemente. Dabei wird sowohl auf narratologische als auch auf inhaltliche Aspekte eingegangen. Um zeigen zu können, dass das Fantastische ein bedeutender Bestandteil in Kehlmanns Gesamtwerk ist, sollen weitere Publikationen ebenfalls kurz thematisiert werden.

Das letzte Kapitel vor der abschließenden Zusammenfassung wird die Erkenntnisse aus den Werkanalysen zusammentragen und in den Kontext der Fantastik nach Todorov stellen. Es wird zum einen gezeigt, in welchen Formen sich das Fantastische bei Kehlmann äußert und welche Funktionen es erfüllt. Zum anderen wird das fantastische Erzählen im Hinblick auf Kehlmanns poetologisches Programm erläutert.

## 2 Das Fantastische in der Literatur

### 2.1 Der Begriff der Fantastik

Grundsätzlich leitet sich *fantastisch* oder *Fantastik* vom verwandten Wort *Fantasie* ab. Das griechische Wort *phantasia* bedeutet in etwa Erscheinung, Vorstellung oder Einbildung, es bezeichnet somit ein im Geiste vorgestelltes Bild.<sup>2</sup> In einer engeren Definition kann die Fantasie als kreatives Vorstellungsvermögen eines Dichters oder Künstlers sowie das Produkt dieses Vermögens verstanden werden. Sie wird aus diesem Grund als Teil der menschlichen Kreativität anerkannt.<sup>3</sup>

Fantastische Literatur leitet sich von eben jenem Begriff der Fantasie ab und bezeichnet eine Spielart fiktionaler Literatur, die mit dem Unmöglichen zu tun hat.<sup>4</sup> In der Fantastik werden im Allgemeinen die Grenzen zur normierten Wirklichkeitsvorstellung überschritten, wobei das Wort *fantastisch* eine Qualität bezeichnet, „die als übergreifende ästhetische Kategorie in unterschiedlicher Verwendung auf verschiedene Künste und Medien (Malerei, Film, Lit.) angewendet wird.“<sup>5</sup> Als Merkmal verschiedener Kunstformen werden den jeweiligen Annahmen über die Wirklichkeit auf spezifische Weise widersprochen. Fantastisch bezieht sich hier nicht primär auf die Darstellungsform, sondern auf das Dargestellte beziehungsweise auf die darin implizierten Wirklichkeits-Annahmen.<sup>6</sup> Neben den allgemeingültigen Bedingungen der kulturellen, außertextuellen Welt sind Komponenten enthalten, die dem darin als möglich Angenommenen widersprechen. Dies eröffnet einen „Freiraum der Imagination“, der über das vorgegebene Code-System hinausgeht. Während in älterer Literatur die Naturgesetze nur scheinbar verletzt werden, wird das Fantastische später durch Wegbereiter wie E. T. A. Hoffmann oder Edgar Allan Poe nicht mehr rational erklärbar.<sup>7</sup> Die Fantastik wird in der Literaturwissenschaft unterschiedlich aufgefasst und definiert. Tzvetan Todorov, Roger Caillois und Stanisław Lem zählen zu den Begründern der theoretischen Debatte.<sup>8</sup>

---

<sup>2</sup> Henning Tegtmeier: *Phantasie*. In: Dieter Burdorg, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 580.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Jan Erik Antonsen: *Phantastische Literatur*. In: Dieter Burdorg, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 581.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Hans Kraus: *Phantastisch*. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 68.

<sup>7</sup> Ebd., S. 69f.

<sup>8</sup> Birgit Grein: *Phantastik*. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 598.

Im weiteren Sinne ist jede Art von Literatur gemeint, „die dem empirisch überprüfaren Weltbild des Lesers ein anderes entgegenstellt, u.a. Science-Fiction, *fantasy*, Legende, Horror, Märchen.“<sup>9</sup> Im Gegensatz dazu kann fantastische Literatur im engeren Sinn aufgefasst werden, in welcher „ein Konflikt zwischen dem zunächst vorgestellten Weltbild, das auch das des Lesers ist, und Ereignissen, die sich nicht innerhalb dieses Weltbilds erklären lassen, dargestellt wird.“<sup>10</sup> Der Textbezug spielt dabei eine entscheidende Rolle:

Die dargestellten unmöglichen Ereignisse erscheinen somit als prinzipiell unerklärlich, da der Text kein Argument zur Verfügung stellt, das eine Rückführung des Unmöglichen auf ein die dargestellten Ereignisse steuerndes Regelsystem erlauben würde.<sup>11</sup>

Es entsteht der Eindruck, die Text-Wirklichkeit sei kontingent und heterogen, weshalb beim Lesepublikum sowie bei den dargestellten Charakteren eine tiefgreifende Verunsicherung bezüglich der Beurteilung der Wirklichkeit ausgelöst wird.<sup>12</sup> Todorov macht diese Unschlüssigkeit des Lesers zum entscheidenden Kriterium der fantastischen Literatur.<sup>13</sup> Im fantastischen Text gibt es verschiedene Lösungsmöglichkeiten für dieses Problem: So können erstens den fantastischen Elementen Täuschungen, Träume oder Halluzinationen zugrunde liegen. Im zweiten Fall wird die Realität einer weiteren Welt bestätigt. Schließlich kann auch die Erklärung ausfallen, der Text bleibt ambivalent.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Antonsen: *Phantastische Literatur*, S. 581.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Grein: *Phantastik*, S. 598f.

<sup>14</sup> Marianne Wünsch: *Phantastische Literatur*. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 71.

## 2.2 Tzvetan Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur*

### 2.2.1 Todorovs Definition des Fantastischen

Tzvetan Todorov hat sich neben der Literaturwissenschaft auch mit den Forschungsgebieten der Soziologie und Linguistik beschäftigt. Seine theoretische Entwicklung fällt durch Konstanz auf, zum Beispiel in der kontinuierlich gestellten Frage, welche Leistungen die Literaturkritik und -wissenschaft erbringen können.<sup>15</sup> In diesem Sinne beginnt die im Jahre 1970 erschienene und 1972 übersetzte *Einführung in die fantastische Literatur* mit einer Auseinandersetzung mit dem Gattungsbegriff, worauf im Kapitel 2.3.1 näher eingegangen werden soll. An dieser Stelle ist es nicht von Bedeutung, *wie* Todorov eine Gattung definiert, sondern dass er die fantastische Literatur überhaupt als literarische Gattung anerkennt:

Es kann uns nicht um das Spezifische einzelner Werke gehen, sondern wir müssen die Regel aufdecken, die in mehreren Texten zugleich wirksam ist und uns erlaubt, ihnen die Bezeichnung „fantastische Werke“ beizulegen.<sup>16</sup>

Im folgenden Kapitel, in dem Todorov sein Verständnis und seine Definition von fantastischer Literatur darlegt, ist allerdings vom Fantastischen als Genre die Rede. Es scheint, dass Todorov in der Verwendung gewisser Begriffe nicht stringent ist.

Zunächst soll der Fokus aber nicht auf Ungereimtheiten der Argumentation Todorovs, sondern auf inhaltlichen Kernaussagen liegen. Der zentrale Punkt der Theorie beruht auf dem Konzept der Unschlüssigkeit. Mehrfach betont Todorov die Bedeutung der vorhandenen Unschlüssigkeit.<sup>17</sup> Was ist damit gemeint? Synonyme finden sich in der Studie reichlich: Ungewissheit, Ambiguität oder Zweifel. Konkret geht es um jenen Zweifel, den „ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“<sup>18</sup> Todorov stellt damit zwei Welten gegenüber: eine, die mit unserer übereinstimmt und gewissen, allgemeingültigen Gesetzen folgt, und eine, die sich mit eben diesen vertrauten Gesetzmäßigkeiten nicht erklären lässt. Anders ausgedrückt geht es um das Verhältnis des Realen und des Imaginären oder des Natürlichen und des Übernatürlichen.

---

<sup>15</sup> Vgl. Rolf Kloepfer: *Tzvetan Todorov*. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 753-755.

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Berlin: Wagenbach 2013, S. 7.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 34, 38, 41.

<sup>18</sup> Ebd., S. 34.

Als Beispiele nennt Todorov unter anderem Jacques Cazottes *Le Diable amoureux*, Jan Potockis *Die Handschrift von Saragossa*, E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* und Gérard de Nerval's *Aurélia*.<sup>19</sup> Diese Erzählungen haben miteinander gemein, dass die Protagonistinnen und Protagonisten an scheinbar erlebten Vorkommnissen, die allesamt unheimlich wirken, zweifeln. Bei Cazotte ist unklar, ob die Hauptperson Alvares mit dem Teufel, einer Sylphide oder einer gewöhnlichen Dame verkehrt. Er selbst schließt auch die Möglichkeit nicht aus, dass er nur träume. In der *Handschrift von Saragossa* gibt es gleich eine Kette von zweifelhaften Ereignissen, wobei sich die Frage stellt, ob Alfons von seinen Freunden oder tatsächlich von Geistern getäuscht wird. Um einen möglicherweise verrückt gewordenen Schauspieler geht es in *Prinzessin Brambilla*. Auch in *Aurélia* scheint die Hauptfigur nicht zwischen der Realität und ihrer Einbildungskraft unterscheiden zu können.

Anhand dieses kurzen Abrisses jener Beispiele, die Todorov anführt, sollte deutlich gemacht werden, was unter Unschlüssigkeit zu verstehen ist und dass diese Qualität erst einen Text zu einem fantastischen macht. Dennoch hat dieses entscheidende Merkmal allein zu wenig Aussagekraft, um eine Gattung zu definieren. Schon zu Beginn seiner Argumentation hält Todorov deshalb fest, dass in fantastischen Texten sowohl das Bekannte (Natürliche, Gewöhnliche) als auch das Übernatürliche einen Platz hat. Gleichzeitig schließt er aus, dass ein Text, der Übernatürliches enthält, automatisch gleichzusetzen sei mit dem Fantastischen. Er plädiert damit für eine eng gefasste Definition der Fantastik, welche verwandte Kategorien wie Fantasy, Horror oder Märchen nicht miteinbezieht:

Man kann die Ereignisse tatsächlich als *übernatürlich* qualifizieren, aber das Übernatürliche, wiewohl eine literarische Kategorie, ist hier nicht angebracht. Man kann sich keine Gattung vorstellen, die sämtliche Werke, in denen Übernatürliches vorkommt, in einen neuen Ordnungszusammenhang stellte und die, unter diesem Gesichtspunkt, Homer ebenso wie Shakespeare, Cervantes ebenso wie Goethe umfassen müßte.<sup>20</sup>

Todorov konkretisiert seine Theorie, indem er drei Bedingungen nennt, die ein fantastischer Text zu erfüllen hat. Die erste Bedingung betrifft die bereits genannte Unschlüssigkeit. Todorov erläutert in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Leserinnen und Leser:

Zuerst einmal muß der Text den Leser zwingen, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten, und ihn unschlüssig werden lassen angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 33-53.

<sup>20</sup> Ebd., S. 45.

<sup>21</sup> Ebd., S. 43.

Nicht nur die Leserinnen und Leser verbleiben in einer Ungewissheit, sondern auch die handelnde Person kann dies empfinden. Wird die Unschlüssigkeit zu einem der im Text behandelten Themen, ist auch die zweite Bedingung erfüllt.

Das Verhältnis der Leserinnen und Leser zum Text ist zentral in Todorovs Theorie und wird immer wieder aufgegriffen. Das Gefühl der Angst wird von manchen Theoretikern zur Bestimmung des Fantastischen herangezogen. Todorov kritisiert dies und missbilligt die Annahme, „daß die Gattung eines Werkes von der Nervenstärke seines Lesers“ abhängig sein soll.<sup>22</sup> Auf der anderen Seite gibt er zu, dass die Angst oft mit dem Fantastischen verbunden sei, jedoch nicht als notwendige Bedingung.<sup>23</sup> Im Gegensatz zu den von Todorov zitierten Theoretikern wie H. P. Lovecraft oder Peter Penzoldt geht es bei Todorov nicht um die Erfahrung der realen Leserinnen und Leser, vielmehr wird durch die Unschlüssigkeit im Text die „Integration des Lesers“ in die Welt der Personen impliziert:

Es definiert sich aus der ambivalenten Wahrnehmung der berichteten Ereignisse durch den Leser selbst. Wir müssen sogleich präzisieren, daß wir dabei nicht diesen oder jenen bestimmten wirklichen Leser im Auge haben, sondern eine „Funktion“ des Lesers, die im Text impliziert ist.<sup>24</sup>

Die Leserinnen und Leser stehen somit ebenso wie die handelnden Personen vor der Wahl, die Ereignisse entweder als natürlich oder übernatürlich zu deuten. Außerdem kann die Unschlüssigkeit auch zwischen dem Realen und der Einbildung oder Wahnvorstellung, dem Imaginären, situiert sein.<sup>25</sup> In dieser Form des Fantastischen wird das Übernatürliche durch Einbildungskraft, man könnte auch sagen: Fantasie, ersetzt.

Die dritte und letzte Bedingung sieht vor, dass die Leserinnen und Leser in Bezug auf den fantastischen Text gewisse Haltungen nicht einnehmen, und zwar wird weder die allegorische noch poetische Interpretation akzeptiert. Manche Erzählungen enthalten übernatürliche Elemente, wie zum Beispiel sprechende Tiere. Hier ist es allerdings offensichtlich, dass es sich um eine sogenannte Allegorie handelt. Es gibt also keinen Anlass dafür, zu zweifeln, weil die Leserinnen und Leser sehr wohl wissen, dass die übernatürlichen Elemente nicht wörtlich zu nehmen seien.<sup>26</sup> Der wörtliche Sinn verliert nicht nur seine Bedeutung, sondern er wird im

---

<sup>22</sup> Ebd., S. 46.

<sup>23</sup> Ebd., S. 46f.

<sup>24</sup> Ebd., S. 41.

<sup>25</sup> Ebd., S. 48.

<sup>26</sup> Ebd., S. 42.

Grunde ausgelöscht.<sup>27</sup> Umgekehrt verhält es sich mit der Poesie, welche unter keinen Umständen dargestellt werden soll:

Wenn z.B. gesagt wird, daß das „poetische Ich“ sich in die Lüfte erhebt, so ist das nur eine Wortfolge und als solche zu betrachten, ohne daß man versuchte, über die Wörter hinauszugehen.<sup>28</sup>

Allerdings stehen Allegorie und Poesie nicht in Opposition zueinander.<sup>29</sup> In diesem Zusammenhang ist es Todorov auch wichtig, das Fantastische als *Fiktion* zu klassifizieren.<sup>30</sup>

Obwohl Todorov überzeugt ist, die meisten Beispiele fantastischer Literatur erfüllen alle drei Bedingungen, so sagt er auch, die zweite kann unerfüllt bleiben. „Die erste und die dritte konstituieren tatsächlich die Gattung [...]“, womit Todorov seinen Bedingungen eine bestimmte Wertigkeit verleiht.<sup>31</sup>

### 2.2.2 Das Unheimliche und das Wunderbare

Die Fantastik ist eine flüchtige Gattung, da sie nur besteht, solange die Unschlüssigkeit bestehen bleibt. Wird eine Erklärungsvariante nicht nur angeboten und für wahrscheinlicher gehalten, sondern regelrecht forciert und damit als alleinige Begründung zugelassen, verliert der Text das Fantastische und muss laut Todorov einem anderen Genre zugeordnet werden:

Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren.<sup>32</sup>

Es handelt sich beim Fantastischen folglich eher um eine Grenzattung, „als daß es eine selbständige Gattung wäre.“<sup>33</sup> Dennoch ist Todorov überzeugt, es gebe Texte, die die Ambiguität bis zum Schluss aufrechterhalten können; sie werden das unvermischt Fantastische genannt.<sup>34</sup>

Im Falle des unvermischt Unheimlichen sind sämtliche Ereignisse auf eine rationale Weise erklärbar. Das Übernatürliche hat hier nie stattgefunden und die Gesetze der Natur verbleiben intakt. Die Nähe zum Fantastischen ergibt sich aus „Begebenheiten, die sich gänzlich aus den

---

<sup>27</sup> Ebd., S. 80.

<sup>28</sup> Ebd., S. 43.

<sup>29</sup> Ebd., S. 76.

<sup>30</sup> Ebd., S. 78.

<sup>31</sup> Ebd., S. 43.

<sup>32</sup> Ebd., S. 34.

<sup>33</sup> Ebd., S. 55.

<sup>34</sup> Ebd., S. 59.

Gesetzen der Vernunft erklären lassen, die jedoch auf die eine oder andere Weise unglaublich, außergewöhnlich, schockierend, einzigartig, beunruhigend oder unerhört sind.“<sup>35</sup>

Beim unvermischt Wunderbaren wird der Weg in die andere Richtung eingeschlagen – das Übernatürliche muss als Teil der Realität anerkannt, die Naturgesetze entsprechend angepasst werden.<sup>36</sup> Im Gegensatz zum Unheimlichen wird das Wunderbare nicht durch die Haltung gegenüber den Ereignissen charakterisiert, sondern durch „die Natur dieser Ereignisse selbst.“<sup>37</sup> Als eine der Spielarten im Wunderbaren wird das Märchen gezählt, in dem übernatürliche Geschehnisse keinerlei Überraschung auslösen.<sup>38</sup>

Eine Erzählung kann bis zum Zeitpunkt der Entscheidung für die eine oder die andere Erklärungsmöglichkeit fantastisch sein, doch mit der Entscheidungsfällung verliert sie diesen Anspruch. Die Aufklärung kann mitunter erst nach einer langen Phase der fantastischen Ungewissheit erfolgen. Solche Übergänge bilden die Untergattungen des sogenannten Fantastisch-Unheimlichen oder Fantastisch-Wunderbaren. Todorov unterscheidet in der Kategorie des Fantastisch-Unheimlichen zwischen zwei Arten von Erklärungen: real-imaginär (Traum, Wahnsinn, Drogenrausch) und real-illusorisch (Zufall, Betrug, Täuschung).<sup>39</sup> Beim Fantastisch-Wunderbaren werden im Gegensatz zum Wunderbaren noch gewisse Lösungsvorschläge angeboten. Das unvermischt Wunderbare kann nämlich auf keine Weise erklärlich gemacht werden.<sup>40</sup>

### **2.2.3 Weitere Merkmale des Fantastischen**

Nach der Darlegung der zentralen Theorie versucht Todorov zu präzisieren. Neben seinen Erläuterungen zu den drei Bedingungen und den Grenzfällen fantastischer Literatur nennt er weitere Eigenschaften der fantastischen Literatur. Sie sollen an dieser Stelle nur kurz umrissen werden.

Das Übernatürliche entstehe oft daraus, „daß man die übertragene Bedeutung wörtlich nimmt.“<sup>41</sup> Ein Beispiel hierfür sind Übertreibungen. Auch die Rolle des Erzählers ist nicht willkürlich in fantastischen Texten. Zumeist handelt es sich um einen Ich-Erzähler, einen

---

<sup>35</sup> Ebd., S. 61.

<sup>36</sup> Ebd., S. 55.

<sup>37</sup> Ebd., S. 70.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd., S. 60.

<sup>40</sup> Ebd., S. 74.

<sup>41</sup> Ebd., S. 97.

„Durchschnittsmenschen“.<sup>42</sup> Er kann zum einen als Teil des handelnden Personals die Identifizierung der Leserinnen und Leser erleichtern und zum anderen den Zweifel aufrechterhalten. Um die Ungewissheit zu gewährleisten, ist es notwendig, eine fantastische Erzählung vom Anfang bis zum Schluss durchzulesen:

[D]ie fantastische Erzählung, die den Prozeß des Aussagens stark unterstreicht, legt gleichzeitig den Akzent auf die Zeit der Lektüre. [...] Wenn man vorzeitig das Ende einer solchen Erzählung erfährt, ist das ganze Spiel verdorben, denn der Leser kann den Identifizierungsprozeß nicht mehr Schritt für Schritt nachvollziehen. Dies ist jedoch die erste Bedingung des Genres.<sup>43</sup>

Eine zweite Lektüre fällt in diesem Sinne auch weniger affektiv, sondern vielmehr analytisch aus.

Auf semantischer Ebene spricht Todorov von drei Funktionen fantastischer Literatur: Sie dient dem Erzielen eines bestimmten Effekts bei den Leserinnen und Lesern, wie Angst, Grauen oder einfach Neugier, dem Aufbau von Spannung und der Beschreibung eines fantastischen Universums.<sup>44</sup> Letzteres befasst sich unweigerlich mit den Themen des Fantastischen. Todorov will jedoch „nicht konkrete Bilder, sondern abstrakte Kategorien“ für seine Klassifizierung heranziehen.<sup>45</sup> Er unterteilt die übernatürlichen Elemente zunächst in zwei Gruppen: Metamorphosen und übernatürliche Wesen, beispielsweise Geister.<sup>46</sup> Diese sind gekennzeichnet durch die Überschreitung der Grenze zwischen Materie und Geist, anders ausgedrückt: „Der Übergang des Geistes zur Materie ist möglich geworden.“<sup>47</sup> Ebenso wird die Grenze zwischen Idee und Wahrnehmung erleichtert.<sup>48</sup> Daraus ergeben sich weitere Themen: eine spezielle Kausalität, der sogenannte „Pan-Determinismus“, die Vervielfältigung der Persönlichkeit, die Durchbrechung zwischen Subjekt und Objekt, die Transformation von Raum und Zeit und die Bedeutung des Blickes (Sehen, Brille, Spiegel).<sup>49</sup> In Opposition zu diesen *ich-Themen* steht eine Reihe weiterer Themen, die als *du-Themen* vereint sind: das Körperliche, Sexualität und Gewalt.<sup>50</sup> In diesem zweiten Themenkomplex geht es vor allem um die Beziehung der Figuren zur Außenwelt. Hierbei wird im Gegensatz zu den *ich-Themen* keine

---

<sup>42</sup> Ebd., S. 106.

<sup>43</sup> Ebd., S. 112.

<sup>44</sup> Ebd., S. 116.

<sup>45</sup> Ebd., S. 127.

<sup>46</sup> Ebd., S. 136.

<sup>47</sup> Ebd., S. 141.

<sup>48</sup> Ebd., S. 142.

<sup>49</sup> Ebd., S. 148, 151.

<sup>50</sup> Ebd., S. 153-170.

passive, sondern eine dynamische Beziehung impliziert, welche durch das starke Einwirken der Figuren auf ihre Umwelt gekennzeichnet ist.<sup>51</sup>

Zuletzt zieht Todorov einen Vergleich zwischen den beispielhaften fantastischen Autoren des 19. Jahrhunderts und den zeitgenössischen Autoren des 20. Jahrhunderts (insbesondere Franz Kafka), welche nicht mehr dem Fantastischen zuzuordnen seien. Den vermeintlichen Unterschied sieht er im Siegeszug der Psychoanalyse, welche die fantastische Literatur ersetzt und damit überflüssig gemacht habe.<sup>52</sup> Das Fantastische als Gattung weise damit eine kurze historische Lebensdauer auf:

Man kann in anderen Epochen auf Beispiele der fantastischen Unschlüssigkeit treffen, aber nur ausnahmsweise wird dort diese Unschlüssigkeit durch den Text selbst thematisiert. Gibt es einen Grund für diese Kurzlebigkeit? Oder, weiter gefragt: weshalb existiert die fantastische Literatur nicht mehr?<sup>53</sup>

Todorov begründet seine Antwort in der fehlenden Unschlüssigkeit, da das Fantastische nur zugleich mit der Ungewissheit fortwähren könne – und diese ende mit der Psychoanalyse. Bei den Autoren des 20. Jahrhunderts sei die Unschlüssigkeit nur zu Beginn zu finden:

Hier findet sich eine konträre Bewegung beschrieben: die der Anpassung, die auf das unerklärliche Ereignis folgt; und sie kennzeichnet den Übergang vom Übernatürlichen zum Natürlichen.<sup>54</sup>

„Moderne“ Texte, die die Vermutung mit sich ziehen, fantastisch zu sein, charakterisieren sich also durch die akzeptierte Natürlichkeit eines übernatürlichen Phänomens. Franz Kafkas Texte stehen stellvertretend für solche Erzählungen: Überraschung und Zweifel fehlen hier, ergo ist die Bedingung eines fantastischen Textes auch nicht erfüllt. Abschließend lässt sich festhalten:

Im Bereich des Fantastischen wird das unheimliche Ereignis vor dem Hintergrund dessen wahrgenommen, was als normal und natürlich gilt; die Übertretung der Naturgesetze machte uns ihrer um so mehr bewußt. Bei Kafka bewirkt das übernatürliche Ereignis keine Unschlüssigkeit mehr, denn die beschriebene Welt ist völlig bizarr, ebenso anormal wie das Ereignis selbst [...]. Mit einem Wort, hier haben wir den Unterschied zwischen der klassischen fantastischen Erzählung und den Erzählungen Kafkas: was in der Welt der ersteren Ausnahme war, wird hier zur Regel.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Ebd., S. 170.

<sup>52</sup> Ebd., S. 197.

<sup>53</sup> Ebd., S. 204.

<sup>54</sup> Ebd., S. 210.

<sup>55</sup> Ebd., S. 211-214.

## 2.3 Forschungsgebiet Fantastik

### 2.3.1 Das Problem der Begriffsdefinition

Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur*, deren Erstveröffentlichung nun schon beinahe ein halbes Jahrhundert her ist, gilt nicht nur als Auslöser, sondern steht auch im Mittelpunkt vieler nachfolgender Forschungsarbeiten zum Thema Fantastik.

Werden die aktuellen Arbeiten der modernen Forschung zur fantastischen Literatur studiert, so lässt sich ein scheinbar unauflösbares Problem erkennen: Es gibt keine einheitliche, anerkannte Definition der Fantastik. Ebenso wenig scheint darüber Einigkeit zu herrschen, ob das Fantastische nun eine Gattung, Genre oder vielmehr eine Qualität oder Strategie sei. Uwe Durst beginnt seine Studie zur Fantastik mit folgender Einsicht:

Die Beschreibung und theoretische Bewältigung des Genres stößt sogleich auf Schwierigkeiten, denn bis heute besteht keine Einigkeit darüber, was unter dem Begriff der phantastischen Literatur überhaupt zu verstehen sei.<sup>56</sup>

Nach einer kurzen Beschreibung des Begriffschaos, in dem sich die Fantastik zu befinden scheint, kommt Durst zu folgendem Schluss: „Die terminologische Anarchie lähmt die Forschung, indem sie jede wissenschaftliche Verständigung unterbindet.“ Aus diesem Grund greift er wiederum auf Todorov zurück und bietet in seiner Abhandlung den Versuch, die Todorov'sche Theorie weiterzuentwickeln, um die Gattung der Fantastik differenzierter untersuchen zu können. Bereits Todorov kritisierte die Willkür jener Begriffe, die scheinbar wahllos in Zusammenhang mit dem Fantastischen gebracht wurden.<sup>57</sup> Durst nimmt zunächst eine grundlegende Trennung fantastischer Literatur vor, indem er von maximalistischen und minimalistischen Genredefinitionen ausgeht. Die maximalistische Definition entspricht einem sehr weit gefächerten Verständnis von fantastischer Literatur, die, wie schon Todorov bemerkte, sämtliche Literatur mit übernatürlichen Phänomenen einschließt. Wird die maximalistische Definition durch einen historischen Aspekt eingegrenzt, so „werden zumindest Texte ausgeklammert, die durch eine erhebliche literaturhistorische Distanz von der Literatur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts getrennt sind.“<sup>58</sup> Die weit gefasste Definition eignet sich aufgrund der entstehenden Willkür kaum für einen wissenschaftlichen Diskurs.

Die der maximalistischen Auffassung gegenüberliegende minimalistische Definition wird auch von Todorov vertreten. Todorovs Idee ist sicherlich nicht neu, ihm sind jedoch eine präzise und

---

<sup>56</sup> Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin: Lit 2010, S. 17.

<sup>57</sup> Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 22.

<sup>58</sup> Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 31.

strukturierte, um nicht zu sagen strukturalistische, Definition und abgeleitete Begrifflichkeiten zu verdanken.<sup>59</sup> Sie basiert auf dem Prinzip der Unschlüssigkeit zwischen natürlicher und übernatürlicher Erklärungsvarianten. Trotz der enormen Rezeption von Todorovs minimalistischen Theorie wurde diese Ansicht nie zur Norm, wie Durst einsieht: „Ein Blick auf neuere Arbeiten läßt aber rasch erkennen, daß die Diskussion nach wie vor von divergenten maximalistischen Definitionen bestimmt wird.“<sup>60</sup> Er plädiert daher für einen minimalistischen Ansatz.

Weniger unmissverständlich sieht die Lage im Bereich der Sammelbände aus. Schmeink, Böger und Müller sehen im Vorwort zu *Fremde Welten* zwar ein, dass kein allgemeingültiger Konsens über Definitionen, Abgrenzungen und theoretischen Ausrichtungen bestehe, sehen aber auch keinen Grund, einen Schritt in Richtung der Vereinheitlichung zu gehen. Im Gegenteil, sie verzichten auf jegliche Zusammenführung und überlassen es den beitragenden Autorinnen und Autoren selbst, sich zu positionieren.<sup>61</sup> Brittnacher und May erheben in ihrem Handbuch einerseits den Anspruch, der allbekannten Unübersichtlichkeit in der fantastischen Forschung mit einem historischen Teil entgegenzuwirken, andererseits aber wird die enge Begriffsdefinition verworfen und obendrein anderen Disziplinen wie Kunst, Musik und Film Platz eingeräumt.<sup>62</sup> Diese Vorgehensweise ist prinzipiell nicht verwerflich, zumal sich das Handbuch auch interdisziplinär zu nennen vermag, bringt allerdings keinerlei Aufklärung bezüglich des Begriffsproblems. Gewichtungen, in diesem Fall auf deutschsprachiger, literaturwissenschaftlicher Forschung, wie Simon Spiegel aufzeigt, seien zwar unvermeidbar, jedoch nicht thematisiert und transparent gemacht worden.<sup>63</sup> In seinem Aufsatz *Wovon wir sprechen, wenn wir von Phantastik sprechen* fasst er schließlich zusammen: „Man scheint zwar anzuerkennen, dass es unterschiedliche Vorstellungen gibt, wie Phantastik zu fassen sei, entscheidet sich aber für keine.“<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 39, 47.

<sup>60</sup> Ebd., S. 50.

<sup>61</sup> Lars Schmeink, Astrid Böger und Hans-Harald Müller: *Vorwort*. In: Lars Schmeink und Hans-Harald Müller (Hg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston: de Gruyter 2012, S. 2.

<sup>62</sup> Hans Richard Brittnacher und Markus May: *Einführung*. In: Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 1.

<sup>63</sup> Simon Spiegel: *Review of: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May*. In: *Quarber Merkur* 115/2015, S. 238f.

<sup>64</sup> Simon Spiegel: *Wovon wir sprechen, wenn wir von Phantastik sprechen*. In: *Zeitschrift für Fantastikforschung* 5.1, 9/2015, S. 4.

Jens Malte Fischer erklärt die Divergenz fantastischer Definitionen mit der Tatsache, dass die französische respektive Todorov'sche Tradition einem östlichen Verständnis gegenübersteht.<sup>65</sup> Hier wird der Begriff der *Wissenschaftlichen Phantastik* mit der Science Fiction gleichgestellt. Fischer selbst definiert fünf Grundtypen fantastischen Erzählens, die bewusst sowohl weit als auch eng gefasste Ansichten aufweisen. Im Jahre 2014 hat Karin Angela Rainer in ihrer Dissertation eine ausführliche Analyse fantastischer Literatur gewagt. Schon vorab sagt sie, von etwaigen überflüssigen Grenzziehungen sei Abstand zu nehmen.<sup>66</sup> In diesem Sinne versteht sie das Fantastische einerseits als maximalistischen Überbegriff und andererseits in einem umgangssprachlichen und damit wenig wissenschaftlichen Kontext als „außergewöhnlich, kaum oder auch nicht glaublich, ungeheuerlich.“<sup>67</sup> Dass solche Definitionen wenig Gültigkeit haben, scheint ihr dabei durchaus bewusst zu sein, weshalb sie sogleich auch von jeglichem Anspruch der „Universalität, Einzig-Gültigkeit oder auch nur Vollständigkeit“ abtritt und relativiert, sie möchte nur Denkanstöße für weitere Betrachtungen liefern.<sup>68</sup> Darüber hinausgehende Definitionsansätze sucht man vergebens.

Es ist unverkennbar, dass die Fantastik ein sehr breites Feld auffächert, in dem von Einigkeit nicht die Rede sein kann. Jede publizierte Arbeit scheint mehr neue Fragen aufzuwerfen, als sie alte beantworten könnte. Überhaupt erheben nur wenige Studien den Anspruch der Aufklärung. Stattdessen wird immer wieder gezeigt, was denn alles in der Fantastik möglich sei. All das macht das Forschungsgebiet äußerst komplex, aber ebenso anziehend und vielfältig wie fortwährend.

### 2.3.2 Die Anfänge des Fantastischen

Angesichts der immerwährenden Debatte um die Definition des Fantastischen, die mit Sicherheit in absehbarer Zeit zu keinem Ende kommen wird, kann es hilfreich sein, einen Schritt zurückzugehen und sich die Geschichte des Begriffs näher anzusehen.

Obwohl Todorovs Theorie in der Forschung zur Fantastik eine zentrale Stellung einnimmt, liegen die Anfänge des Fantastischen bereits weit vor den von Todorov gewählten

---

<sup>65</sup> Jens Malte Fischer: *Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit. Studien zur Phantastik*. Wetzlar: Förderkreis Phantastik 1998, S. 10f.

<sup>66</sup> Karin Angela Rainer: *Neue Ansätze, Analysen und Lesarten der phantastischen Literatur. Typische und atypische Repräsentationen – Frauen und phantastische Literatur – Einblicke in die phantastische Stadtliteratur Wiens*. Frankfurt am Main: PL Academic Research 2014, S. 16.

<sup>67</sup> Ebd., S. 33.

<sup>68</sup> Ebd., S. 62.

Textbeispielen des 19. Jahrhunderts. Vorläufer lassen sich nämlich schon im antiken Griechenland und Rom finden:

Eine besondere Referenz bilden Text- und Bildzeugnisse antiker mythologischer Vorstellungswelten und überregional verbreiteter Formen des Volks- und Aberglaubens, die ihren Niederschlag in Mythen, Sagen, Fabeln [...] und weiteren verwandten Erzählformen gefunden haben [...].<sup>69</sup>

Renger beschreibt das Problem, dass unklar ist, was in der Antike als real und fantastisch aufgefasst wurde. Der Begriff des Fantastischen sei in diesem Kontext mit Vorsicht zu genießen, da die Antike den Terminus selbst nicht kennt, wohl aber fantastische Figuren und Motive.<sup>70</sup> In diesem Sinne liefern die Epen Homers das wohl bekannteste Beispiel. Auch mittelalterliche Literatur enthält fantastische Elemente, wie die im höfischen Roman auftretenden Drachen, Riesen und Feen.<sup>71</sup> Vorbilder in der französischen und deutschen Literatur bilden wiederum Sagen und Mythen, zum Beispiel aus dem keltischen oder orientalischen Raum.<sup>72</sup> Wird in der Neuzeit der fantastische Diskurs noch vom theologischen bestimmt, kommt es im Humanismus bereits zu „Wunder-Diskussionen“ und gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu eigenständiger fantastischer Literatur.<sup>73</sup> Eine Blütezeit erreicht die fantastische Literatur im 19. bis frühen 20. Jahrhundert.<sup>74</sup> Hier ist die historische Definition anzusiedeln. Aus dieser Zeit stammt auch der Terminus *fantastique* oder *fantastisch*: Der Literaturhistoriker Jean-Jacques Ampère übersetzt im Jahre 1828 E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücke in Callots Manier* sinnverändernd mit *Contes fantastiques*, um „die Erzählungen Hoffmanns in ihrem Gehalt richtig zu umschreiben“, und prägt damit den Beginn einer Gattung.<sup>75</sup>

Der wissenschaftliche Diskurs scheint 1970 mit der Veröffentlichung von Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur* einen bedeutenden Anstoß erhalten zu haben. Todorov ist aber keineswegs der Erste, der sich wissenschaftlich mit diesem Thema auseinandersetzt. Er selbst zitiert unter anderem die Theoretiker Roger Caillois, Louis Vax, Pierre-Georges Castex und Charles Nodier. Die deutschsprachige Rezeption ist mit der Übersetzung der *Einführung* 1972

---

<sup>69</sup> Almut-Barbara Renger: *Klassische Griechische und Römische Antike*. In: Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 5.

<sup>70</sup> Ebd., S. 6.

<sup>71</sup> Jutta Eming: *Mittelalter*. In: Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 10.

<sup>72</sup> Ebd., S. 12.

<sup>73</sup> Wünsch: *Phantastische Literatur*, S. 73.

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Dorothea Schurig-Geick: *Studien zum modernen „conte fantastique“ Maupassants und ausgewählter Autoren des 20. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 1970, S. 11.

und der Phaïcon-Almanachen, herausgegeben von Rein A. Zondergeld und erschienen von 1974 bis 1982, eingeleitet worden.<sup>76</sup> Darin finden sich nicht nur Antworten auf Todorov, wie zum Beispiel von Stanisław Lem, sondern auch Texte jener Theoretiker, auf welche sich Todorov selbst bezieht. Louis Vax beispielsweise beschreibt das Fantastische mithilfe seiner benachbarten Gattungen und wiederkehrenden Themen. Ähnlich wie Todorov hält er fest:

Wir befinden uns zuerst in unserer eigenen Welt, in der alles deutlich, festgefügt und beruhigend ist. Dann ereignet sich etwas Ungewöhnliches, Erschreckendes, Unerklärliches; und wir erfahren den typischen Schauer, der durch einen Konflikt zwischen dem Realen und dem Möglichen hervorgerufen wird.<sup>77</sup>

Im Gegensatz zu Todorov wird die Angst zum entscheidenden Merkmal des Fantastischen. Dementsprechend müssen auch fantastische Wesen furchteinflößend sein.<sup>78</sup> Wie bei Vax zeigt sich auch bei Roger Caillois ein eher minimalistischer Ansatz:

Das Märchen ist ein Reich des Wunderbaren, das eine Zugabe zu unserer Alltagswelt ist, ohne sie zu berühren oder ihren Zusammenhang zu zerstören. Das Phantastische dagegen offenbart ein Ärgernis, einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt.<sup>79</sup>

Auch hier spielen das Bedrohliche, die Angst und das Grauen eine bedeutende Rolle.<sup>80</sup> Sowohl die Trennung der natürlichen und übernatürlichen Welt als auch das Gefühl der Angst hat Todorov offensichtlich für seine Theorie übernommen, er legt jedoch seinen Schwerpunkt auf die Unschlüssigkeit, auf die Unmöglichkeit, das Ereignis eindeutig der einen oder der anderen Welt zuzuordnen zu können. Wie nicht anders zu erwarten folgt auf Todorovs *Einführung* auch heftige Kritik (siehe Kapitel 2.3.3). Ob nun geliebt oder verteufelt – Todorov hat eine bis heute anhaltende Welle an Forschungsarbeiten zur Fantastik ausgelöst. Dennoch herrscht keinerlei Einigkeit über einen Kanon fantastischer Texte.

Marianne Wünsch fasst das Problem der historischen Rekonstruktion, welche hier in einer Kurzform umrissen wurde, trefflich zusammen:

Ob die mythologischen Wundererzählungen der Antike oder auch die Monster, Riesen, Zaubermaschinerien der mittelalterlichen Epen und frühen Prosaromane bis hin zu

---

<sup>76</sup> Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 50.

<sup>77</sup> Louis Vax: *Die Phantastik*. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 16.

<sup>78</sup> Ebd., S. 17.

<sup>79</sup> Roger Caillois: *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 45.

<sup>80</sup> Ebd., S. 47.

folkloristischen Märchen und geistlichen Mirakeln mit dem modernen Begriff literarischer Phantastik angemessen zu fassen sind, ist eine offene Frage.<sup>81</sup>

Es scheint dennoch angemessen, nach Ursprüngen der fantastischen Literatur zu fragen und sie in Erzählungen, die offensichtlich Übernatürliches thematisieren, zu vermuten. Natürlich kann dies nicht unter dem Begriff des Fantastischen eingeordnet werden (zumindest weder in einem historischen noch eng gefassten Verständnis). In diesem Sinne können Mythen, Märchen und Legenden als weit entfernte Vorläufer gesehen werden. Im wissenschaftlichen Diskurs hat Tzvetan Todorov jedenfalls eine Pionierrolle eingenommen, indem er, aufbauend auf vorangegangene Theorien, eine umfassende und systematische Abhandlung vorgelegt hat.

### 2.3.3 Kritik an Todorov

Angesichts der zahlreichen Studien, die sich auf Todorov und seine Theorie zum Fantastischen beziehen, verwundert es nicht, dass es auch einige negative Kritiken gibt.

Unter den ersten Theoretikern, die Todorovs Arbeit bemängelten, war Stanisław Lem. Durst fasst Lems Kritik trefflich zusammen: Er kritisiere Todorovs mangelnde Bereitschaft, auf Probleme der literarischen Wertung einzugehen.<sup>82</sup> Gemeint ist damit Todorovs strukturalistischer Ansatz, der bewertende Urteile untersagt. Insgesamt missbilligt Lem die Willkürlichkeit in Todorovs Terminologie, wie hier in Bezug auf die semantische Analyse der ich- und du-Themen:

Die in solchen Erwägungen erreichte Abstraktionsebene ist von enormer Willkürlichkeit. [...] Um aber diese Soße noch unverdaulicher zu machen, rührt er einige psychoanalytische Komponenten hinein. Man weiß schon nicht mehr, ob hier eine Theorie des Phantastischen oder eine phantastische Theorie vertreten wird.<sup>83</sup>

Des Weiteren kritisiert Lem zum einen das dichotome Verfahren Todorovs („Allegorie – ja; Poesie – nein“) und zum anderen dessen Aussage, mit den Autoren des 20. Jahrhunderts ginge das Fantastische verloren.<sup>84</sup> Durst wiederum erklärt Lems Kritik für wenig qualifiziert, die Argumentation für uneinheitlich und befremdlich.<sup>85</sup> Er selbst baut seine eigene Theorie auf Basis der Definition Todorovs und lobt dessen Versuch, Begriffe zu normieren. Es werden

---

<sup>81</sup> Wünsch: *Phantastische Literatur*, S. 72f.

<sup>82</sup> Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 15.

<sup>83</sup> Stanisław Lem: *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 106.

<sup>84</sup> Ebd., S. 109.

<sup>85</sup> Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 48f.

daher eher Details, wie zum Beispiel die Ungenauigkeit in der Definition des Wunderbaren, bemängelt.<sup>86</sup>

Todorovs minimalistische Definition wurde von vielen Theoretikern kritisiert, wenn nicht sogar verhöhnt.<sup>87</sup> Rein A. Zondergeld zum Beispiel fragt sich und die Leserinnen und Leser des ersten Phaïcons, „ob die höchst privaten Anschauungen Todorovs zu diesem Thema die geeignete Einführung in das Genre bilden, auch wenn der Titel es zu versprechen scheint.“<sup>88</sup> Georges Jacquemin verspottet Todorov sogar als Terroristen und Puristen.<sup>89</sup> Etwas sachlicher begründet er seine Kritik einerseits im minimalistischen Ansatz und andererseits in den dürftig ausgefallenen Beispielen Todorovs.<sup>90</sup> Indem er einen aktuellen „Boom des Phantastischen“ erkennen will, revidiert er Todorovs Annahme, die Fantastik sei durch die Psychoanalyse ersetzt worden.<sup>91</sup>

Obwohl solch extreme Ansichten wie jene von Jacquemin selten sind, konnte sich Todorovs Wunsch nach Vereinheitlichung nicht erfüllen. Entsprechend ist es kaum verwunderlich, dass bis heute maximalistische Anschauungen kursieren, wenn nicht sogar dominieren.

---

<sup>86</sup> Ebd., S. 41f., Fußnote 119.

<sup>87</sup> Vgl. ebd., S. 47.

<sup>88</sup> Rein A. Zondergeld: *Vorwort*. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 9.

<sup>89</sup> Georges Jacquemin: *Über das Phantastische in der Literatur*. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaïcon II. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Insel 1975, S. 33.

<sup>90</sup> Ebd., S. 37f.

<sup>91</sup> Ebd., S. 42.

## 2.4 Zur Anwendung der Theorie Todorovs

Das Kapitel zur Theorie der fantastischen Literatur sollte einerseits in das Forschungsgebiet der Fantastik einführen und sich andererseits ausführlich mit Tzvetan Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur* auseinandersetzen. Ein Vergleich der gängigen Auffassungen des Fantastischen hat gezeigt, dass prinzipiell zwischen einer maximalistischen oder weit gefassten und einer minimalistischen oder eng gefassten Definition unterschieden werden muss. Simon Spiegel weist auf das Problem hin, dass Autorinnen und Autoren sowie Herausgeberinnen und Herausgeber einen maximalistischen Ansatz vertreten, Todorovs Weg der minimalistischen Theorie gehen oder sich schlicht für keine Definition entscheiden und damit die herrschende Uneinigkeit und Uneinheitlichkeit weiter fördern.<sup>92</sup>

Unabhängig davon, welche Definition und welche Terminologie man wählt, sollte man als Wissenschaftler auf dem Gebiet der Phantastik sich und den Lesern stets bewusst machen, auf welcher Ebene man sich bewegt; geht es um Textsorten – und wenn ja, ist der Ansatz historisch oder systematisch –, um eine Struktur, eine Motivgruppe, eine Rezeptionshaltung oder eine Ästhetik?<sup>93</sup>

In der vorliegenden Arbeit handelt es sich ausdrücklich um keine Studie zur Fantastik, weshalb auch keine neue oder alte Definition beworben werden soll. Diese Arbeit soll sich vor allem auf die Anwendung von Todorovs Theorie auf ausgewählte Werke Kehlmanns konzentrieren. Die klare dargelegte Terminologie erlaubt es, das Untersuchungsfeld einzugrenzen. Würde ein maximalistischer Ansatz gewählt, so ergebe sich eben jenes Problem der Fantastik, das Spiegel anspricht, und zwar dass man selbst nicht mehr wisse, wovon man rede.

Trotz allem kann Todorovs Theorie nicht kommentarlos übernommen werden. So wird in dieser Arbeit offensichtlich kein historischer Zugang gewählt, da Daniel Kehlmann der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur angehört. Angesichts der bislang ungeklärten Gattungsdebatte scheint es nicht unangebracht, die Fantastik nicht als Gattung oder Genre, sondern vielmehr als Qualität oder Strategie zu behandeln. Dies ist insofern mit Todorov vereinbar, indem der Kernpunkt der Theorie hervorgehoben wird: Das Fantastische lebt in der absoluten Ambiguität. Todorovs Formel „Ich war nun fast bereit zu glauben“<sup>94</sup>, zitiert nach Potockis *Die Handschrift von Saragossa*, wird zu einem Leitsatz, der die Unschlüssigkeit unterstreicht. Solange ein Text seine Unschlüssigkeit aufrechterhalten kann, behält er das Attribut fantastisch. Jegliche Aufklärung endet in den benachbarten „Grenzgattungen“ des

---

<sup>92</sup> Vgl. Spiegel: *Wovon wir sprechen*, S. 4, 17-20.

<sup>93</sup> Ebd., S. 22.

<sup>94</sup> Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 41.

Wunderbaren oder Unheimlichen, wie sie von Todorov genannt werden. Diese Quintessenz des Fantastischen, die Unschlüssigkeit, wird in Daniel Kehlmanns Werken untersucht.

## 3 Daniel Kehlmanns Poetologie

### 3.1 Kehlmann in der Literaturwissenschaft

Spätestens seit seinem Durchbruch mit dem Roman *Die Vermessung der Welt* im Jahre 2005 ist Daniel Kehlmann aus der literaturwissenschaftlichen Forschung nicht mehr wegzudenken. Viele der Arbeiten beschäftigen sich mit diesem Bestseller, der vielfach als historischer Roman bezeichnet wird. Dies erscheint mehr als einleuchtend, handelt er doch vom Naturwissenschaftler Alexander von Humboldt und vom Mathematiker Carl Friedrich Gauß. Kehlmann selbst betont jedoch, dass die vorliegende Doppelbiografie, obgleich gut recherchiert, rein fiktiv sei. Aus diesem Grund sei auch die Bezeichnung *historisch* abzulehnen.<sup>95</sup> Kehlmann veröffentlicht neben Romanen und Erzählungen auch Vorträge und Essays. Darin schreibt er nicht nur über andere Autorinnen und Autoren, sondern reflektiert auch über seine eigenen Werke.

Nach dem Erfolg von *Die Vermessung der Welt* erhalten allmählich auch Kehlmanns frühere Werke Eingang in die Literaturwissenschaft. Markus Gasser gehört zu den Ersten, der die Werke einer gründlichen Analyse unterzieht.<sup>96</sup> Noch vor dessen vielzitierten Monografie *Das Königreich im Meer* erscheint ein Band der Zeitschrift *Text + Kritik* zu Daniel Kehlmann.<sup>97</sup> Mit der Person Kehlmann beschäftigt sich Adam Soboczynski in seinem Porträt.<sup>98</sup> Von Joachim Rickes erscheinen gleich zwei wichtige Sekundärwerke: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*<sup>99</sup> sowie *Die Metamorphosen des „Teufels“ bei Daniel Kehlmann: „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“*.<sup>100</sup> Martin Gerstenbräun leistet einen weiteren bedeutenden Beitrag mit seiner Studie zur Metafiktionalität in der Erzählstruktur Kehlmanns<sup>101</sup>, ebenso wie J. Alexander Bareis.<sup>102</sup> Daneben sind unzählige Artikel in Zeitschriften und Sammelbänden erschienen, sowohl mit literatur- als auch mit sprachwissenschaftlichem Bezug.

---

<sup>95</sup> Vgl. Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen I*. In: Daniel Kehlmann: Lob. Über Literatur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 147.

<sup>96</sup> Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen: Wallstein 2010.

<sup>97</sup> Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Daniel Kehlmann*. München: Edition Text + Kritik 177/2008.

<sup>98</sup> Daniel Kehlmann und Adam Soboczynski: *Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

<sup>99</sup> Joachim Rickes: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

<sup>100</sup> Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des „Teufels“ bei Daniel Kehlmann: „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

<sup>101</sup> Martin Gerstenbräun: *A fiction is a fiction is fiction? Metafiktionalität im Werk von Daniel Kehlmann*. Marburg: Tectum 2012.

<sup>102</sup> J. Alexander Bareis: „Beschädigte Prosa“ und „autobiographischer Narzißmus“ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns Ruhm. In: J. Alexander Bareis (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kadmos 2010, S. 243-268.

Unter den neuesten Publikationen befindet sich das germanistische Jahrbuch *Gegenwartsliteratur* mit Aufsätzen zu Kehlmanns Werken.<sup>103</sup> Auch in die Literaturdidaktik hat Kehlmann längst Eingang gefunden. Für eine detailliertere Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte wird an dieser Stelle auf Jan Standkes *Die Vermessung des Ruhms* verwiesen<sup>104</sup>, da es im Rahmen dieser Arbeit nicht sinnbringend erscheint, diese Liste weiterzuführen beziehungsweise zu zitieren.

Dieser kurze und natürlich unvollständige Abriss des gegenwärtigen Forschungsstands sollte deutlich machen, dass Kehlmann sehr stark in der Literaturwissenschaft vertreten ist. Rickes erklärt sich dessen Sonderstellung auf dreifache Weise:

Kehlmann ist erstens sehr erfolgreich, zweitens erzielt er diesen Erfolg nicht mit Durchschnittsliteratur, sondern mit Texten von hoher poetischer Qualität und drittens sind diese Werke thematisch und erzählerisch ganz abseits vom literarischen Mainstream anzusiedeln.<sup>105</sup>

Die erste Behauptung ist nicht abzustreiten, während die anderen beiden Thesen durchaus kritisch gesehen werden können. In dieser Arbeit wird jedoch die zweite Behauptung als gültig anerkannt, so wird auch ein besonderer Aspekt der Poetologie Kehlmanns im nächsten Kapitel näher beleuchtet.

---

<sup>103</sup> Paul Michael Lützeler und Thomas W. Kniesche (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Daniel Kehlmann*. Tübingen: Stauffenburg 2017.

<sup>104</sup> Jan Standke: *Die Vermessung des Ruhms. Zu Werk und Wirkung Daniel Kehlmanns in der Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft*. In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 19-73.

<sup>105</sup> Rickes: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, S. 127.

### 3.2 Der Bruch in der Wirklichkeit

Im Essay *Wo ist Carlos Montúfar?* setzt sich Daniel Kehlmann mit dem eigenen Werk auseinander und beschreibt zunächst ganz allgemein seine Auffassung von Erzählkunst:

Erzählen, das bedeutet, einen Bogen spannen, wo zunächst keiner ist, den Entwicklungen Struktur und Folgerichtigkeit gerade dort verleihen, wo die Wirklichkeit nichts davon bietet [...].<sup>106</sup>

Struktur und Form seien notwendig, um die Darstellung von Unordnung erst möglich werden zu lassen.<sup>107</sup> Im Roman *Mahlers Zeit* verewigt Kehlmann diesen Gedanken: „Sprünge und Risse, fallende Maschen im Gewebe; wenn das Netz löchrig ist? Gesetze, sie halten alles fest, ohne sie verschwänden wir im Chaos und in der Dunkelheit ...“<sup>108</sup> Hier wird eine der Grundideen in Kehlmanns Erzählen deutlich, welche schlicht lautet: „Ein Erzähler operiert mit Wirklichkeiten.“<sup>109</sup> Später konkretisiert er, und aus „operieren“ wird *manipulieren*:

Je traumhafter die Bilder, desto besser. [...] Ich fand Literatur immer am faszinierendsten, wenn sie nicht die Regeln der Syntax bricht, sondern die der Wirklichkeit. [...] Also, in meinen Romanen ging es mir immer um das Spiel mit Wirklichkeit, das Brechen von Wirklichkeit.<sup>110</sup>

Diese Aussagen, festgehalten im Manuskript der ersten von zwei Poetikvorlesungen an der Universität Göttingen aus dem Jahre 2006, beinhalten bereits den Kern von Kehlmanns Poetologie. Werden die Inhalte seiner Texte auch nur oberflächlich betrachtet, so ergeben sich zahlreiche offene Fragen und dieses Spiel mit der Wirklichkeit wird sichtbar: In *Beerholms Vorstellung* scheint ein Zauberkünstler plötzlich reale mentale Kräfte zu entwickeln; der Physiker David Mahler in *Mahlers Zeit* entdeckt eine Formel, die es laut Naturgesetzen gar nicht geben kann, und wird daraufhin von Engeln verfolgt; *Der fernste Ort* beschreibt den sehr traumhaften Fluchtversuch eines Mannes aus seinem Leben, nachdem er beinahe ertrunken wäre; mithilfe von metafikionalen Strukturen kommt es in *Ruhm* zu einem Gespräch zwischen einer Romanfigur und ihrem Autor; in *Du hättest gehen sollen* geschehen in einem Ferienhaus mysteriöse Dinge, die unerklärt bleiben...

---

<sup>106</sup> Daniel Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?* In: Daniel Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?* Über Bücher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005, S. 14.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 24.

<sup>109</sup> Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar*, S. 10.

<sup>110</sup> Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 136-139.

Wie man sieht, äußert sich der Bruch der Wirklichkeit mal mehr, mal weniger deutlich. Kehlmann spricht in diesem Zusammenhang vom gebrochenen Realismus, den er auch in *Die Vermessung der Welt* erkennen will:

Es ist ein gebrochener Realismus der Gattung. Das Buch gibt sich als ernsthaftes Geschichtswerk und ist das Gegenteil davon. Das ist nicht bloß eine Ironie des Tones, sondern eine der Haltung. [...] Humboldt ist umgeben von Gespenstern und Monstern, die er nach Kräften ignoriert.<sup>111</sup>

Diese Risse in der Realität, wie Uwe Wittstock das Phänomen des gebrochenen Realismus in seiner Laudatio nennt, rühren daher, dass Kehlmann eine entzauberte, rundum erforschte, eine vermessene Wirklichkeit darstelle und zugleich diese Wirklichkeit vom Geheimnisvollen, Mysteriösen, vom Unerforschlichen durchdringt sei.<sup>112</sup> Moritz Baßler weist auf die Bedeutung der Unterscheidung zwischen einem „formalen Realismus als Verfahren“, bei dem es um das Verhältnis von Text- und Darstellungsebene gehe, und einer „Realistik des Dargestellten“ hin.<sup>113</sup> Hinsichtlich der Frage, ob Kehlmann die Wirklichkeit breche, kommt er aufgrund der festgestellten Binnenfiktionalität in *Die Vermessung der Welt* zu folgendem Schluss:

[...] Kehlmanns Erzählen erweitert oder „bricht“ gar nicht die Regeln „der Wirklichkeit“, sondern allenfalls Genreregeln, Regeln eines gattungskonformen ‚historischen‘ Erzählens von Wirklichkeit. [...] Die Brüche sind [...] allein als generisch normalisierte Abweichungen von der Normalwelt zu lesen, ohne deren, sprich: unsere, Gesetze tatsächlich in Frage zu stellen.<sup>114</sup>

Auch Stefan Tetzlaff erklärt sich Kehlmanns poetologisches Programm als besondere Erzählstrategie:

Kehlmanns Texte erweisen sich damit als poetologisch besonders hinsichtlich des in Frage stehenden Prinzips realistischen Erzählens. [...] Das Moment des Nichtrealistischen wird im sicheren (weil stabilen) Rahmen des Realistischen erprobt.<sup>115</sup>

Aufgrund dieser nicht-realistischen oder fantastischen Elemente wird Kehlmann gerne als magischer Realist bezeichnet.<sup>116</sup> Tatsächlich sucht Kehlmann in seinen poetologischen Essays immer wieder die Nähe zu jenen bedeutenden Schriftstellern Lateinamerikas, die dem

---

<sup>111</sup> Ebd., S. 147.

<sup>112</sup> Uwe Wittstock: *Die Realität und ihre Risse: Daniel Kehlmann*. In: Uwe Wittstock (Hg.): *Nach der Moderne. Essays zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*. Göttingen: Wallstein 2009, S. 165.

<sup>113</sup> Moritz Baßler: *Genie erzählen: Zu Daniel Kehlmanns Populärem Realismus*. In: Paul Michael Lützel und Thomas W. Kniesche (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Daniel Kehlmann*. Tübingen: Stauffenburg 2017, S. 40.

<sup>114</sup> Ebd., S. 42, 44.

<sup>115</sup> Stefan Tetzlaff: *Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns*. In: *Textpraxis* 4, 1/2012, S. 9.

<sup>116</sup> Vgl. ebd., S. 1.

magischen Realismus zugeordnet werden, darunter Jorge Luis Borges und Gabriel García Márquez. Allerdings, wie Tetzlaff betont, sei es noch aufzuschlüsseln, inwiefern Kehlmann das gleiche Verfahrensparadigma bedient, da der magische Realismus ohnehin ein Begriff sei, der um Trennschärfe ringe.<sup>117</sup> Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit nicht der magische Realismus, sondern die Fantastik für die Analyse herangezogen. Auch in der fantastischen Literatur kommt es zwar zu keiner Einigung auf eine einheitliche Definition, jedoch nimmt der Bereich der Fantastik keineswegs den Platz einer „Restkategorie“<sup>118</sup> wie der magische Realismus ein, sondern ist – insbesondere in der Germanistik – weitaus akzeptierter und fundierter erforscht.

---

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Ebd.

### 3.3 Werkauswahl

Aus der Analyse der Poetik Kehlmanns geht deutlich hervor, dass das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und etwas, das darüber hinausgeht, thematisiert wird. Das realistische Erzählen stößt hier auf seine Grenzen, ohne sie jemals eindeutig zu übertreten. Wie die kurzen Inhaltsangaben (siehe Kapitel 3.2) zeigen, bleiben die Leserinnen und Leser im Unklaren darüber, wie die jeweilige Situation zu deuten sei – als Traum, Wahnsinn, Täuschung oder doch als übernatürliche Einflüsse? Hier lässt sich wiederum die Nähe zu Tzvetan Todorovs Theorie erklären, insbesondere zur Unschlüssigkeit. Wie bei Todorovs Beispielaufgebern des 19. Jahrhunderts wird es bei Kehlmann zu keiner Auflösung kommen. Von dieser Grundidee ausgehend wird sich nur in einer gründlichen Studie der Werke offenbaren, inwiefern Todorovs These mit den Inhalten Kehlmanns zu vereinbaren ist.

Kehlmann scheint zunächst nicht viel mit der Tradition der fantastischen Literatur gemeinsam zu haben, wird er doch als Realist gefeiert. Dass sein Erzählen allerdings über das Realistische hinausgeht, sagt nicht nur Kehlmann selbst, sondern erkennt auch die Literaturwissenschaft. Was hier salopp, weil nicht hinterfragt, als gebrochener Realismus bezeichnet wird, ist nichts weiter als ein Versuch, diesen eigentümlich wirkenden Erzählstil zu benennen. Aus diesem Grund soll diesem Terminus auch nicht zu viel Beachtung geschenkt werden, er ist vielmehr ein Mittel zum Zweck. Die theoretischen Überlegungen dahinter sind jedoch keineswegs außer Acht zu lassen, insbesondere jene Tetzlaffs, der im gebrochenen Realismus einen Gegensatz zwischen einem realistischen und einem nichtrealistischen Rahmen erkennt.<sup>119</sup> Wird diese These auf die Fantastik umgelegt, so ergeben sich wiederum die zwei Welten des Natürlichen und Übernatürlichen, die in der fantastischen Literatur aufeinandertreffen. In diesem Sinne werden sich die ausgewählten Werke deuten lassen. Neben Tetzlaff haben auch andere Autoren eine Nähe zum Fantastischen beschrieben. Helmut Krausser erkennt eine Möglichkeit, *Mahlers Zeit* als fantastischen Roman zu lesen.<sup>120</sup> Einen Schritt weiter geht Patrick McConeghey und bezeichnet den Roman als eine „unheimliche Utopie“.<sup>121</sup> Markus Gasser spricht von Kehlmanns Kunst, seine Romane bei jeder erneuten Lektüre noch unheimlicher erscheinen zu

---

<sup>119</sup> Ebd., S. 9.

<sup>120</sup> Helmut Krausser: *Ich und Kehlmann. Und „Mahlers Zeit“*. In: Text + Kritik 177/2008, S. 56.

<sup>121</sup> Patrick M. McConeghey: *An Uncanny Utopia in Daniel Kehlmann's Mahlers Zeit*. In: Seminar 48/2012, S. 91-106.

lassen.<sup>122</sup> Eine Nähe zum Unheimlichen sieht auch Christoph Bartsch.<sup>123</sup> Ulf Abraham zeigt direkt Momente der Unschlüssigkeit auf.<sup>124</sup> Leonhard Herrmann will Kehlmann ebenfalls dem Fantastischen zuordnen.<sup>125</sup> Regelrechte „Gespenster“ erkennt Friedhelm Marx in den Werken:

Verstörende Begegnungen mit Figuren, denen etwas Außerordentliches, Unrealistisches anhaftet, gehören zur Signatur des literarischen Werks von Daniel Kehlmann. Immer wieder treten in entscheidenden Momenten der Handlung Figuren aus dem Nichts auf, die über rätselhafte Fähigkeiten verfügen und mit den Gedanken, oft mit den versteckten Ängsten der Protagonisten auf unerklärliche Weise vertraut sind.<sup>126</sup>

Diese Verortungen Kehlmanns in den Bereich des Fantastischen sind nicht unbegründet. Werden seine Werke – mit oder ohne Theorie des Fantastischen im Hinterkopf – aufmerksam gelesen, fällt die Tendenz zur Unschlüssigkeit auf. *Beerholms Vorstellung*, *Mahlers Zeit* und *Der fernste Ort* sind allesamt frühe Werke, die die Leserinnen und Leser stutzig machen. Auch der noch ältere Erzählband *Unter der Sonne* spielt mit dem Rationalen und Irrationalen.<sup>127</sup> Bei *Ich und Kaminski* handelt es sich um einen Roman, der ebenfalls auf eine sehr kunstvolle Weise eine Täuschung thematisiert, ebenso wie bei *F*. Die Erzählung *Du hättest gehen sollen* scheint den frühen Werken poetologisch ähnlicher, da auch hier viele Ereignisse ungeklärt bleiben. *Die Vermessung der Welt* nimmt als sogenannter historischer Roman eine Sonderstellung ein, zumindest bis zum kürzlich erschienenen *Tyll*, der in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges angesiedelt ist. Natürlich kann sich diese Arbeit nicht mit allen genannten Werken auseinandersetzen, da dies den Rahmen sprengen würde. Es ist daher unvermeidbar, eine Auswahl vorzunehmen. Nach reichlicher Überlegung wurden vier Werke auserkoren. An dieser Stelle soll betont werden, dass es nicht darum geht, Kehlmann der fantastischen Literatur zuzuordnen, wie es andere Autoren immer wieder zu versuchen scheinen. Ein solches Vorgehen bedürfe zum einen der endgültigen Klärung, wie die Fantastik zu definieren sei, und zum

---

<sup>122</sup> Markus Gasser: *Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst*. In: Text + Kritik 177/2008, S. 16.

<sup>123</sup> Christoph Bartsch: *Das Unheimliche in Daniel Kehlmanns Mahlers Zeit – ein Gefühl der Figur oder des Lesers? Narratologische Betrachtungen einer nicht-narratologischen Kategorie*. In: Florian Lehmann (Hg.): *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 205.

<sup>124</sup> Ulf Abraham: *Der fernste Ort. Daniel Kehlmanns Erzählung vom Verschwinden als Spiel mit Genreerwartungen und Dekonstruktion realistischen Erzählens im Unterricht*. In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 188f.

<sup>125</sup> Leonhard Herrmann: *Andere Welten – fragliche Welten. Fantastisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur*. In: Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann (Hg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin, Boston: de Gruyter 2013, S. 62.

<sup>126</sup> Friedhelm Marx: *Dunkle Geschichten: Daniel Kehlmanns Gespenster*. In: Paul Michael Lützel und Thomas W. Knesche (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Daniel Kehlmann*. Tübingen: Stauffenburg 2017, S. 59.

<sup>127</sup> Vgl. Klaus Zeyringer: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns „Gebrochenem Realismus“*. In: Text + Kritik 177/2008, S. 40.

anderen ein gewisses Selbstverständnis des Autors und wäre in diesem Rahmen weder sinnvoll noch zielführend.

Die folgenden Kapitel werden also dazu dienen, die Theorie des Fantastischen mit den Werken Kehlmanns zu verbinden. Dazu wird sehr eng mit den Primärtexten gearbeitet. Das Ziel ist es, inhaltliche Unschlüssigkeiten aufzuzeigen und in den Kontext des Fantastischen zu stellen, um damit das Werk und die Poetologie Kehlmanns besser zu verstehen.

## 4 Werkanalysen

### 4.1 *Beerholms Vorstellung*

#### 4.1.1 Aufstieg und Fall

Kehlmanns Debütroman aus dem Jahre 1997 handelt vom Leben Arthur Beerholms und dessen größter Leidenschaft, der Magie. Markus Gasser vergleicht die Zauberei mit dem Beruf des Schriftstellers und zieht eine Verbindung zu Kehlmann selbst:

So wirft Daniel Kehlmann mit Arthur Beerholms fiktiven Magiermemoiren [...] Realismusvorschrift und Gauklervorwurf zu Scherben, [...] und zelebriert seinen Triumph, vor dem guten alten Lebensernst in jenen Unberuf davonzulaufen, der nichts anderes ist, nichts anderes sein kann und auch nichts anderes sein will als Illusionismus ohne Rechtfertigungsbedarf, angewandte Phantastik, Hochstapelei, bis zur Hexerei getriebene Irreführung und Unverlässlichkeit.<sup>128</sup>

Genau darum nämlich geht es in dem Roman, wie der Titel bereits suggeriert: um Vorstellungskraft, Verschleierung und Täuschung. Der autodiegetische Erzähler Beerholm schildert in Rückblenden seinen Aufstieg zum weltberühmten Zauberkünstler, wobei ein großer Teil der Kindheit und Adoleszenz gewidmet ist. Aufgewachsen bei Pflegeeltern, Ella und Manfred Beerholm, zeigt Arthur Beerholm sehr früh eine Begabung für die Mathematik und insbesondere die Geometrie. Seine Schulzeit verbringt er in einem Internat in der Schweiz, danach entschließt er sich, Theologie zu studieren und erhält die niederen Weihen. Nach Besinnungswochen in Eisenbrunn, einem Kloster, in dem ein strenges Schweigegelübde herrscht, findet er sich am Rande des Wahnsinns wieder und entscheidet sich letztendlich gegen die Theologie und für die Zauberei.

Beerholms Weg zum erfolgreichen Magier ist gekennzeichnet durch viele Rückschläge. Trotz einer offensichtlichen Begabung scheitern seine ersten Versuche als Trickkünstler vor seinem Adoptivvater und Freunden, ebenso wie sein erster größerer Auftritt bei einem Schulfest. Beerholm zeigt sich resigniert: „Nach diesen Niederlagen legte ich das Tarot weg und vergaß mein ärmliches Debut in der Täuschungskunst. Keine Vorzeichen, keine Verheißung und keinerlei frühe Berufung.“<sup>129</sup> Dementsprechend wird auf den ersten hundert Seiten des Romans nur von seiner Kindheit und Schulzeit, Ellas plötzlichen Tod, Manfreds neuer Ehefrau sowie dem Theologiestudium berichtet. Das Tempo der Erzählung nimmt erst ab, als Beerholm sich ernsthaft mit der Zauberei zu beschäftigen beginnt. Zunächst Auftritte in einem

---

<sup>128</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 24.

<sup>129</sup> Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 22.

heruntergekommenen Nachtlokal, illegales Kartenspiel hinter verschlossenen Türen und tägliches Üben. Als er sich sicher genug fühlt, sucht er den Zaubermeister Jan van Rode auf, der ihn als Lehrling aufnimmt. Mit steigendem Können verlangsamt sich das Tempo der Erzählung weiter. Beerholm avanciert zum weltberühmten Illusionskünstler, bricht mit sämtlichen Zaubereingesellschaften und veröffentlicht alte, selbst ausgedachte Tricks. Der Höhepunkt seiner Karriere markiert auch den Höhepunkt der Erzählung, als Beerholm scheinbar tatsächlich zaubern kann und diese magischen Kräfte sogleich bei einem Autounfall wieder verliert. Sein geplanter Sprung vom Fernsehturm wird schließlich im Zeitlupeneffekt geschildert, „bis es zum quasi-Stillstand kommt.“<sup>130</sup>

Erzähltechnisch ist *Beerholms Vorstellung* vor allem durch zwei markante Kennzeichen charakterisiert. Zum einen sind das die theoretischen Überlegungen zur Mathematik und Theologie, die Beerholm anstellt. Sein Interesse für die Theologie ergibt sich aus grundlegenden mathematischen Problemen, etwa die Asymptote, die eine Gerade nie erreichen kann, „selbst in der Ewigkeit nicht [...]. Woran erinnert sie? An die Erbsünde, die ursprüngliche, unverständliche, nie überwindbare Trennung von Gott?“<sup>131</sup> Er kommt zu der Einsicht, „daß im Herz der Mathematik der Keim des Wahnsinns liegt. Oder der Offenbarung. Und die mußte ich wählen [...].“<sup>132</sup> Bereits am ersten Tag auf der theologischen Fakultät warnt ihn sein Mentor, Pater Fassbinder, mit den Worten „[Gott] liebt und haßt. Er ist keine Rechenaufgabe.“<sup>133</sup> Dennoch befasst sich Beerholm auch in seiner Abschlussarbeit mit den Theorien des Mathematikers Blaise Pascal, mit dem Wissen, dass sie niemals gelesen wird. Beerholm begnügt sich nicht damit und widmet sich der Zauberei, „da sowohl die Mathematik als auch die Theologie zwar Antworten auf die Irrationalität der Welt sind, diese jedoch nicht bezwingen, sondern vielmehr bestätigen.“<sup>134</sup>

Das zweite Kennzeichen sind Einschübe des Ich-Erzählers Beerholm, der sich zur Zeit des Verfassens auf der Dachterrasse eines Fernsehturms befindet. Diese Rahmenerzählung wird nur im ersten und letzten Kapitel aufgenommen, mit Ausnahme der wiederkehrenden Kommentare. Diese reflektieren einerseits die geschilderten Erlebnisse und sprechen andererseits eine bestimmte Person an. Erst in Kapitel VIII erfahren die Leserinnen und Leser, dass es sich dabei

---

<sup>130</sup> Martin Stobbe: *Postsäkulares Erzählen in Daniel Kehlmanns Beerholms Vorstellung. Religiosität und Spiritualität nach der Säkularisierungsthese*. In: Kritische Ausgabe 28/29/2015, S. 24.

<sup>131</sup> Ebd., S. 57.

<sup>132</sup> Ebd., S. 58.

<sup>133</sup> Ebd., S. 68.

<sup>134</sup> Alessandro Costazza: *Brüchige Apotheosen. Neue Genies im deutschen postmodernen Roman*. In: Alessandro Costazza, Gérard Laudin und Albert Meier (Hg.): *Diversifizierung des Konzepts um 2000*. Berlin, Boston: de Gruyter 2014, S. 132.

um Beerholms mysteriöse Geliebte namens Nimue handelt. In dieser Arbeit widmet sich ein eigener Abschnitt (Kapitel 4.1.3) dieser rätselhaften Figur. Beerholm stellt sich als unzuverlässig heraus, da er von einer Verzögerungstechnik und von falschen Spiegelungen spricht, Effekte und Überblendungen eingefügt und Unwichtiges ausgelassen haben will.<sup>135</sup> Es wird sich in den folgenden Kapiteln noch zeigen, dass Beerholm ein äußerst unzuverlässiger Erzähler ist, der nicht nur abschweift, sondern auch vorausgreift und verschweigt. „Durch die strenge Autodiegese steht das Bewusstsein des Protagonisten zum Zeitpunkt der Erzählung als Filter der gesamten Darstellung stark im Vordergrund“, schreibt Stobbe.<sup>136</sup> In diesem Sinne ist der Text ein Teil der Vorstellung Beerholms, ein Kunststück, das wie in der Zauberei Menschen beeindrucken, aber auch täuschen soll. Auf diese Weise wird der Eindruck erweckt, er schreibe für ein breites Publikum, obwohl er beteuert, seine Lebensgeschichte allein für Nimue niederzuschreiben.

Nicht nur der Text selbst soll die Leserinnen und Leser in die Irre führen, sondern auch die Paratexte. So wird ein gewisser Giovanni di Vincentio zitiert, der im Roman als Gelehrter der Illusionskunst auftritt:

Wie alles in *Beerholms Vorstellung* ist also schon die erste Maxime eine Täuschung. Sie besagt, daß der Täuscher, gleichgültig, ob man ihm trauen will oder nicht, immer gewinnen wird. Die erfundene Maxime, das erfundene Traktat di Vincentios, *Über die Kunst der Täuschung*, dem es entnommen sein soll, und der Roman selber fügen sich zu einer dreifachen Volte, die uns einstimmt darauf, wie hoffnungslos wir uns von Anbeginn in der professionellen Unwirklichkeit des Romans verirren sollen.<sup>137</sup>

Gasser spielt hier auf die vielen Ungereimtheiten des Romans an, die im Folgenden besprochen werden. Allein die Tatsache, dass Beerholm am Ende wirklich Gedanken und Materie beherrschen kann, genügt, um die Behauptung aufstellen zu können, dass es sich bei *Beerholms Vorstellung* um keinen rein realistischen Roman handeln kann. Kehlmann selbst mokiert in seinen Göttinger Poetikvorlesungen jene Rezensentinnen und Rezensenten, die „das Buch, durchaus lobend, einen realistisch erzählten Roman“ nennen, weil sie die fantastischen Elemente überlesen hätten.<sup>138</sup> Der Literaturwissenschaft ist dies natürlich nicht entgangen. Stefan Born plädiert zum Beispiel für eine Lesart als Adoleszenzroman, da es im Allgemeinen um Beerholms Entwicklung vom traumatisierten Jungen über einen hochmütigen jungen Mann

---

<sup>135</sup> Ebd., S. 54, 59, 232, 133.

<sup>136</sup> Stobbe: *Postsäkulares Erzählen*, S. 24.

<sup>137</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 24.

<sup>138</sup> Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 142.

hin zum berühmten Magier geht.<sup>139</sup> Viele lesen den Roman jedoch als einen fantastischen (siehe Kapitel 3.3). Diese Lesart wird auch hier vertreten und soll im weiteren Verlauf erläutert werden.

#### 4.1.2 Magic Beerholm

Beerholm ist keineswegs ein frühbegabter Zauberkünstler, dennoch zeigt sich sehr früh eine Begeisterung für ein bestimmtes Phänomen der Zauberkunst, nämlich Verbrennungen. Später kommt er zu der Einsicht, „daß ein Magier vor allem das Feuer meistern mußte, das Unwirklichste, das am wenigsten Irdische unter allen Dingen.“<sup>140</sup> Und es soll ihm tatsächlich gelingen. Bis es soweit ist, hat er aber einen langen und harten Weg voller Rückschläge vor sich. Als Kind finden seine Zaubertricks, zu Beginn sehr unspektakuläre, keineswegs Beachtung. Im Internat entdeckt Beerholm seine Begabung, lässt die Zauberei aber erneut fallen. Selbst auf dem Höhepunkt seiner Karriere hört Beerholm plötzlich wieder auf.

Die Kunst der Magie verbindet er zuerst mit der Mathematik, denn ein Zaubertrick muss genauestens kalkuliert sein, dann mit der Theologie. Die Magie selbst sieht vor, das Unwahrscheinliche geschehen zu lassen, entgegen jeder Logik:

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>141</sup>

Während sein Interesse an der Magie zunächst ein privates und persönliches bleiben soll, wird er nach Aufgabe des Theologiestudiums aus finanziellen Gründen dazu genötigt, „aus meiner Passion, meiner Leidenschaft, meiner Freude Geld zu machen, es war [...], als wollte ich eine Geliebte verkaufen.“<sup>142</sup> Dieser pathetische Gewissensbiss ist widersprüchlich, da Beerholm kurz zuvor mit entschlossener Sicherheit der Theologie den Rücken gekehrt hat. Es scheint eher, als hätte hier der Erzähler Beerholm eine dramatische Überspitzung einfügen wollen. Er hat sehr wohl das Ziel, seine Kunst auszuüben, und er verfolgt dieses mit äußerster Hingabe: „Ich mußte gut werden, wirklich gut. [...] Jawohl, ich mußte perfekt werden.“<sup>143</sup> Er studiert

---

<sup>139</sup> Vgl. Stefan Born: *Allgemeinliterarische Adoleszenzromane. Untersuchungen zu Herrndorf, Regener, Strunk, Kehlmann und anderen*. Heidelberg: Winter 2015, S. 252-273.

<sup>140</sup> Kehlmann: *Beerholms Vorstellung*, S. 182.

<sup>141</sup> Ebd., S. 40.

<sup>142</sup> Ebd., S. 121.

<sup>143</sup> Ebd., S. 127.

Fachliteratur und perfektioniert seine Handgriffe. Das alleine macht Beerholm jedoch nicht glücklich, der seine Kunst als Lüge oder Manipulation bezeichnet und mit diesen „Gauklern“<sup>144</sup> abrechnet:

Was ist die Zauberei? Eine Abendunterhaltung von zweitklassigen Leuten im Glitzerfrack, eine Einlage für Kindergeburtstage und Fernsehshows, ein Hobby für Dilettanten, ein Beruf für unbegabte Schauspieler, eine lächerliche Sache. Aber sie kann mehr sein.<sup>145</sup>

Beerholm sieht seine Bestimmung nicht darin, den Menschen eine „Show“ zu liefern; er möchte die Kunst derart perfektionieren, dass er nicht nur das Publikum, sondern vor allem sich selbst täuscht. Seine Lösung sieht vor, zu vergessen, dass er etwas vorspielt, die Karten in Wahrheit nur manipuliert. In diesem Ziel erkennt er schließlich seine wahre Bestimmung:

Der Mensch, das höchste Wesen. [...] Weil er, nur er, von Gott nicht ganz verstanden wird. Und der Illusionist? So gesehen könnte er, der verwirrendste der Menschen, auch deren höchste Stufe sein. Der Zielpunkt der Schöpfung ...<sup>146</sup>

Natürlich gelingt Beerholm die Perfektion der Illusionskunst, doch, anders als die übrigen Magier, bricht er den Ehrenkodex der Zauberer:

„Lass immer durchblicken“, heißt es dort, „daß das, was du tust, ein Trick ist, ein Scherz, eine lustige Dummheit. Behaupte nie, zaubern zu können!“ Daran hielt ich mich nicht. Wer ständig zu dem, was er tut, entschuldigend grinst, ist ein Clown, kein Magier.<sup>147</sup>

Nachdem Beerholm für seinen Lehrer Jan van Rode eingesprungen und bei einer Benefizgala aufgetreten ist, ist sein Aufstieg rasant und unaufhaltsam. Die Zeitungen berichten über „Magic Beerholm“<sup>148</sup>, dessen Karriere fortan vom Agenten Wellroth begleitet wird.

Bisher kann die Magie im Roman als die hohe Kunst der Täuschung bezeichnet werden. Beerholm behauptet, zaubern zu können, um sich nicht als Hochstapler fühlen zu müssen. Dennoch gibt es im Text Anzeichen echter Magie, die mehr oder weniger ungeklärt bleibt. Erstmals werden die Leserinnen und Leser verunsichert, als Beerholm von einer – im Text von Pater Fassbinder bestätigt – kaputten Telefonzelle aus ein Taxi ruft. Später spricht er selbst von Magie, wenn er von seiner Illusionskunst redet. Mit dem Wissen, dass er der Zauberei tatsächlich mächtig werden soll, ist es nicht undenkbar, dass seine Aufführungen bereits ebenfalls von wahrer Magie begleitet sind. So beschreibt es jedenfalls Beerholm:

---

<sup>144</sup> Ebd., S. 128.

<sup>145</sup> Ebd., S. 141.

<sup>146</sup> Ebd., S. 113.

<sup>147</sup> Ebd., S. 193.

<sup>148</sup> Ebd., S. 188.

Es war Magie. Ganz von selbst färbten sich Karten, sobald meine Finger sich ihnen näherten; ganz von selbst hoben sich die Könige, schwebten zitternd durch die Luft, senkten sich wieder, landeten auf dem Tisch. [...] Und ich tat gar nichts dazu; all diese Pappscheiben waren lebendig geworden, und sie wollten mir vorführen, was sie konnten. Sie konnten eine Menge. Bei allen Himmeln, es war Magie.<sup>149</sup>

So sehr sich Beerholm auch bemüht, ein echter Magier zu sein, im Moment der Wahrheit, als er wirklich zaubern kann, erfolgt die ernüchternde Einsicht: „Ich weiß, daß ich es so wollte. Aber ich will es nicht mehr. Ich bin dem nicht gewachsen.“<sup>150</sup> Was also ist geschehen? Nach einem Auftritt und einigen Gläsern Champagner wird auf einer Feier aus dem Illusionskünstler ein wahrer Zauberer: Zuerst kann er die gedachten Zahlen seines Gegenübers richtig nennen, die Gastgeberin seine gedanklichen Befehle ausführen und ein Schaufenster zerbersten lassen. Nun ist er sich seiner Magie fast sicher:

Sollte ich es noch einmal versuchen? Vielleicht war alles ja nur Einbildung gewesen! Sollte ich der Parkbank dort drüben befehlen, umzufallen, sollte ich eine Laterne auslöschen oder einen der Bäume zerbrechen lassen ...? Nein, ich wagte es nicht. Es würde zu furchtbar sein, wenn es ... – wenn es doch gelang. Und wenn es nicht gelang? Auch das wäre furchtbar. Aber eigentlich war ich sicher, daß es gelingen würde; etwas in mir *wußte*, daß sie alle, Bank, Laterne, Baum, gehorchen würden.<sup>151</sup>

Mit dieser Überzeugung lässt Beerholm schließlich einen Busch in Flammen aufgehen. Dem großen Metier der Feuerkunst ist er nun auch mächtig, aber es macht ihm solche Angst, dass er wie benebelt durch die Stadt läuft und von einem Auto angefahren wird. Nach dem Unfall sind die magischen Kräfte wieder verschwunden und Beerholm zweifelt erstmals an seinem Verstand:

Ich schwöre dir, ich weiß nicht, was zu finden mich mehr entsetzt hätte: einen schwarzen Rußfleck oder einen grünenden nichtsahnenden Strauch.

Nein, ob Erfindung oder Wahrheit, Zauberei oder Wahnsinn, es war vorbei.<sup>152</sup>

Nun drängt sich die Frage auf, wie viel von dem, was Beerholm berichtet, tatsächlich geschehen ist. Gleich mehrere Unklarheiten ergeben sich bei der Lektüre. Zum einen scheint es für einen realistischen Roman unwahrscheinlich, dass die Naturgesetze gebrochen werden. Da dies allerdings Beerholms Ziel gewesen ist, verwundert es, warum er so entsetzliche Angst vor dieser Macht hat. Zum anderen ist Beerholm zu dem Zeitpunkt bereits angetrunken, weshalb die Ereignisse auch eine Einbildung im Rausch darstellen könnten. Außerdem ist er ein

---

<sup>149</sup> Ebd., S. 131.

<sup>150</sup> Ebd., S. 210.

<sup>151</sup> Ebd., S. 205.

<sup>152</sup> Ebd., S. 215f.

unzuverlässiger Erzähler, der, wie er gerne zugibt, seinen Bericht bewusst manipuliert. Ob es sich nun um Selbsttäuschung, Einbildung oder Textmanipulation handelt, wird nicht aufgeklärt. Beerholm selbst wirkt un schlüssig, ebenso die Leserinnen und Leser. An dieser Stelle setzt die Fantastik im Sinne Todorovs an, die sich am Ende des Textes so deutlich wie nirgends sonst zeigt. Das letzte Kapitel schließt als Rahmen die Binnenerzählung ab, indem Beerholm kurz rekapituliert, die Ereignisse nach seinem Unfall schildert und seinen Bericht beendet:

Diese lange und verwirrende Rückschau auf mein kurzes und verwirrtes Leben. Ich gestehe: Der Makel meines Berufes haftet auch ihr noch an. Fast gegen meinen Willen ist eine kleine Vorstellung daraus geworden; ich habe Effekte, Überblendungen, täuschende Lichtspiele eingefügt. Aber wie dem auch sei, es gibt einen Augenblick, der keine Spiegelungen, keine doppelten Böden, keine Verstellung mehr erlaubt.<sup>153</sup>

Trotz der Ankündigung, nichts mehr zu verschleiern, lässt Kehlmann seinen Protagonisten genau das Gegenteil tun. Wieder einmal weist Beerholm darauf hin, dass er seine Leserinnen und Leser, genau genommen, Nimue und ein mögliches fiktives Publikum, bewusst getäuscht hat. Welche Stellen dies betrifft, wird nicht ausgeführt. Beerholm geht sogar so weit, dass er sich selbst der Lüge bezichtigt: „Nein, was ich erzählt habe, ist nicht wahr. Nicht buchstäblich wenigstens.“<sup>154</sup> Damit verweist er auf Giovanni di Vincentio, der behauptet haben will, dass die Täuschungskunst nichts anderes sei als die Kunst zu lügen. In diesem Sinne revidiert Beerholm seine früheren Behauptungen, wahrlich zaubern zu können, und gibt sich als Betrüger zu erkennen:

Ich hatte einige Stunden der Verwirrung durchlaufen, ich hatte etwas Großes und Erschreckendes gesehen und zurückgewiesen, ich hatte einen Unfall gehabt, nichts würde mehr sein wie vorher. Das alles ist die Wahrheit. Der Rest ist Ausschmückung, eine Mischung aus Wunsch- und Alptraum. Der Versuch, mein Scheitern in eine Art dämonischen Glanz zu kleiden.<sup>155</sup>

Nach diesem Bekenntnis bleiben die Leserinnen und Leser verwirrter zurück, als sie es zuvor gewesen sind. Auch das Ende lässt unterschiedliche Interpretationen zu: Beerholm gibt sein Künstlerdasein auf und schreibt seine Memoiren auf einer Dachterrasse. Nach Beendigung des Berichts wird er, so schreibt er, auf das Geländer klettern und sich in die Tiefe stürzen. Die theologische Ausbildung scheint ihre Spuren hinterlassen zu haben, so hält er es nicht für Selbstmord, der ja eine Sünde wäre, sondern hält sich die Möglichkeit offen, dass er, entgegen aller Wahrscheinlichkeiten, nach oben fliegt:

---

<sup>153</sup> Ebd., S. 232.

<sup>154</sup> Ebd., S. 214f.

<sup>155</sup> Ebd., S. 215.

Ich springe, aber nicht in den sicheren, nicht in den *sicheren* Tod. [...] Denn womöglich falle ich nicht. [...] Wen kümmert die Physik? [...] Bin ich kein Magier? [...] Wer bin ich, daß ich fallen soll!<sup>156</sup>

Mit dem Plan zu springen endet der Bericht, alles Weitere ist kein Bestandteil der Erzählung mehr. Somit wird auch nicht aufgeklärt, ob der hochmütige, beinahe wahnsinnige Beerholm nach den berechneten sieben Sekunden am Boden aufprallen oder nicht vielleicht doch in der Luft gleiten und davonschweben wird.

Aufgrund dieser Ambiguitäten lässt sich eindeutig eine Verbindung zu Todorovs Auffassung der Fantastik ziehen. Jan Standkes Aussage, Beerholms Magie wäre keine fantastische Zauberei, da sie mit dem Wirken der Naturgesetze eng verwoben sei, hat eine gewisse Berechtigung, da Beerholm seine Magie naturwissenschaftlich erklärt.<sup>157</sup> Er spricht allerdings nicht von einer Beherrschung der Natur, sondern von der Auslöschung des Zufalls. Da es in jener Welt, deren Naturgesetze wir kennen und für allgemeingültig erachten, zu unwahrscheinlich ist, dass ein Busch ohne Grund in Flammen aufgeht oder dass ein Mensch sich ohne Hilfsmittel entgegen der Schwerkraft bewegt, kann von übernatürlichen Phänomenen ausgegangen werden. Damit ist ein bedeutendes Kriterium der fantastischen Literatur erfüllt, zumal die Leserinnen und Leser nicht wissen, was Beerholm in jener Nacht tatsächlich zugestoßen ist.

### 4.1.3 Nimue

Das wohl beeindruckendste Kunststück Beerholms betrifft die Frauengestalt Nimue. Im für sie bestimmten Bericht spricht er sie mehrmals direkt an. Während die Leserinnen und Leser sehr lange darüber im Unklaren bleiben, was es mit dieser Figur auf sich hat, widmet ihr Beerholm nach etwa 150 Seiten schließlich ein ganzes Kapitel. So beschreibt er die Geschichte von Merlin, dessen Sagen er bereits seit dem Kindesalter kennt: Merlin verliebt sich unsterblich in die Nymphe Nimue, die sich nach und nach seiner Zauberkünste bemächtigt, um ihn schließlich in eine magische Grotte zu verbannen.

---

<sup>156</sup> Ebd., S. 246f.

<sup>157</sup> Jan Standke: *Kehlmanns Zauberehring*. Beerholms Vorstellung *im Literaturunterricht*. In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 115.

In der Literatur ist Nimue eine mythische Gestalt, die viele Namen trägt: Lady of the Lake, Niviène, Niniane, Viviane,...<sup>158</sup> In späteren Texten wird sie als boshafte Verführerin dargestellt<sup>159</sup>, als einzige, die den mächtigen Zauberer Merlin gefangen nehmen kann.<sup>160</sup> In Sir Thomas Malorys Version tut die Jungfrau dies aus Angst vor Körperlichkeit und vor Merlins dämonischen Kräften.<sup>161</sup> Bei Kehlmann wird die Geschichte umgedeutet. Die schöne und kluge Nimue sei nur eine Schöpfung Merlins, geschaffen, um ihn zu lieben, wozu er letztendlich nicht in der Lage gewesen sei. Der Tod in der Höhle sei Merlins eigener Plan, aus dem Leben zu scheiden.<sup>162</sup> In diesem Sinne ist Nimue die Erfindung des Zauberers, dem es nicht gelungen ist, sich selbst zu täuschen. Beerholm möchte also sein Vorbild übertrumpfen und zum größten Illusionisten werden, der sich der Anwendung von Tricks nicht mehr bewusst ist.

Nimue ist demnach ein Teil von Beerholms Magie. Sie tritt kaum als Figur auf, sondern verbleibt als Gestalt im Hintergrund. Ein einziges Mal scheint sie die Welt Beerholms zu berühren, als der Entfesselungskünstler José Alvaraz zu ihr hinübersieht und mit seinem spanischen Akzent sagt: „Schöne Frau, Berrholm! Ihre?“<sup>163</sup> Beerholm hinterlässt seine Lebensgeschichte für Nimue, zweifelt jedoch daran, dass sie sie jemals lesen wird, da sie womöglich nicht mehr existiert.<sup>164</sup>

Ebenso wie Beerholm wissen die Leserinnen und Leser nicht, ob Nimue jemals existiert hat. Neben Beerholms zweideutigen Bemerkungen beschreibt er auch, wie er sie in sein Leben geholt hat: Mithilfe seiner Magie beschleunigt er sozusagen die Zeit bis zum zufälligen Treffpunkt ihrer „Linien“.<sup>165</sup>

Du warst irgendwo da draußen, aufgelöst im Unbestimmten; noch hattest du keinen Namen, keine Gestalt, keine Seele; du warst nicht mehr als eine Vorstellung, die zerfloß, wenn ich versuchte, genau hinzusehen. Aber ich würde dich befreien. [...] Ich musste dich erfinden.<sup>166</sup>

---

<sup>158</sup> Anne Berthelot: *Merlin and the Ladies of the Lake*. In: Peter H. Goodrich und Raymond H. Thompson (Hg.): *Merlin. A Casebook*. New York, London: Routledge 2003, S. 166.

<sup>159</sup> Bea Lundt: *Melusine und Merlin im Mittelalter. Entwürfe und Modelle weiblicher Existenz im Beziehungsdiskurs der Geschlechter. Ein Beitrag zur Historischen Erzählforschung*. München: Fink 1991, S. 36.

<sup>160</sup> Peter H. Goodrich: *Introduction*. In: Peter H. Goodrich und Raymond H. Thompson (Hg.): *Merlin. A Casebook*. New York, London: Routledge 2003, S. 12.

<sup>161</sup> Thomas Malory: *Die Geschichten von König Artus und den Rittern seiner Tafelrunde. Erster Band*. Aus dem Englischen von Helmut Findeisen. Frankfurt am Main: Insel 1977, S. 115f.

<sup>162</sup> Kehlmann: *Beerholms Vorstellung*, S. 156-158.

<sup>163</sup> Ebd., S. 200.

<sup>164</sup> Ebd., S. 146.

<sup>165</sup> Ebd., S. 161.

<sup>166</sup> Ebd., S. 162.

So imaginiert er ihre Gestalt, ihren Charakter, ihr Leben und ist überrascht, dass sie, ihm angeblich in der Wirklichkeit gegenüberstehend, nicht ganz seinen Vorstellungen entspricht. „Oder warst du doch nicht meine Schöpfung; warst du Zufall durch und durch, ein fremdes Weltkind, das meinem mühevoll erträumten Wesen nur ähnlich sah?“<sup>167</sup> Den großen Magier überkommen immer wieder Zweifel an seiner Kunst. Die Unschlüssigkeit wird auch hier nicht aufgelöst. Seit der Nacht des Unfalls bleiben nicht nur seine Zauberkräfte, sondern auch Nimue verschollen. Es drängt sich der Verdacht auf, dass Nimue eine Fantasie Beerholms sein könnte, die nie aus seinem Bewusstsein in die Wirklichkeit heraustritt. Wie Merlin sieht Beerholm nur im Tod einen Ausweg aus einem einsamen Leben.

#### 4.1.4 Alles nur ein Traum

Kehlmann spielt mit der Wirklichkeit seines Protagonisten. Er geht dabei so weit, dass er Beerholm einige Male an seiner Wahrnehmung zweifeln lässt: „Ich habe die Grenze zwischen dem Traum- und Alptraumreich meiner Phantasie und der Wirklichkeit, der sogenannten, immer bemerkenswert durchlässig gefunden.“<sup>168</sup> Bei einem Auftritt nach dem Unfall erreicht der Roman geradezu eine metafiktionale Dimension, was für die späteren Werke Kehlmanns durchaus typisch ist: „Mir kam alles so unwirklich vor, auch ich selbst, beinahe so, als ob ich die Erfindung eines anderen war.“<sup>169</sup> Natürlich ist jener Beerholm auf der Bühne nur ein Abbild aus der Erinnerung des Beerholms auf der Dachterrasse, beide wiederum sind Figuren Kehlmanns. Das Motiv der Autorfiktion wird Kehlmann ebenfalls nicht beiseitelegen.<sup>170</sup> In *Beerholms Vorstellung* bedient sich Kehlmann schließlich eines weiteren Tricks, um das Publikum zu verwirren: Er lässt Beerholm seinen Werdegang erträumen. Kurz vor seinem Schulabschluss erfolgt die Entscheidung für das Studium der Theologie. So malt sich der junge Beerholm seine Zukunft aus, imaginiert sie regelrecht:

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 *École Internationale* und dem Haus Beerholms. Trotzdem, mir gefiel es. Und ich fühlte, wie Wasser in einem überschwemmten Keller, in

---

<sup>167</sup> Ebd., S. 168.

<sup>168</sup> Ebd., S. 193.

<sup>169</sup> Ebd., S. 227.

<sup>170</sup> Vgl. Ina Ulrike Paul: *Autorfunktion, Autorfiktion: Schriftstellerfiguren bei Daniel Kehlmann*. In: Paul Michael Lützel und Thomas W. Kniesche (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. Schwerpunkt: Daniel Kehlmann. Tübingen: Stauffenburg 2017, S. 77-99.

mir der Schlaf ausbreitete. Ich ging auf das Kloster zu, öffnete das große Portal – es ging ganz leicht – und trat ein.<sup>171</sup>

Diese vielzitierte Stelle endet in einem Besuch bei Pater Fassbinder, der ebenso eine Erfindung Beerholms ist wie das Kloster, in das er eintritt. Da die Traumsequenz nicht aufgelöst wird, ergibt sich eine weitere Lesart des Romans. Kein Naturgesetz wird gebrochen, der rasante Aufstieg und noch schnellerer Fall des Illusionisten finden gar nicht statt, da sich die gesamte Handlung nach dem dritten Kapitel nur in Beerholms Kopf abspielt. Ein Traum eines Jugendlichen, nichts weiter.

An einigen Stellen, sehr bedacht und unscheinbar, scheint dieser Verdacht bestätigt zu werden. Abgesehen davon, dass Beerholm die Welt öfters unwirklich vorkommt, scheint auch sein Unterbewusstsein ihm etwas mitteilen zu wollen: „Hin und wieder, in manchen Nächten, [...] spürte ich einen feinen Riß in meinem Bewußtsein. [...] Und niemals konnte ich den Verdacht loswerden, daß etwas, sobald ich meine Augen schloß, die seinen öffnete.“<sup>172</sup> Damit könnte ein Monster aus seinen Albträumen oder aber auch der wahre, träumende Beerholm gemeint sein. Ebenso wenig kann er das Gefühl abschütteln, dass er etwas Wichtiges vergessen hätte, das Aufwachen zum Beispiel.<sup>173</sup> Selbst in dieser Phase des Schlafens hat Beerholm Träume, die „seltsam lange“ andauern.<sup>174</sup> Markus Gasser spricht in diesem Zusammenhang von gezielt flüchtigen Deutungsangeboten, die insgesamt nicht aufgehen und sich auch gar nicht durchsetzen wollen.<sup>175</sup>

Neben diesen eher unauffälligen Andeutungen gibt es eine Stelle, die sehr deutlich die Thematik des Traumes anspricht. Auf der Heimfahrt von der Benefizgala offenbart ihm sein Meister Jan van Rode ein „sehr großes und streng gehütetes“ Geheimnis:

„Das hier ist ein Traum. Ich meine das nicht philosophisch, Gott bewahre! Es ist wirklich einer. Und zwar Ihrer. Wir alle gehören dazu, jeder von uns ist Ihre Erfindung. Wenn Sie aufwachen, sind wir weg, nichts mehr, gelöscht, es hat uns nie gegeben.“<sup>176</sup>

Die Idee der Traumwelt erscheint also sehr plausibel, weswegen Kehlmann die realistische Lesart ablehnt. Er möchte die Leserinnen und Leser bewusst täuschen:

Der Protagonist erträumt sich eine Figur, er – immerhin trägt der Roman das im Titel – stellt sie sich vor. [...] Ohne daß der Traum enden würde, ist Pater Fassbinder von diesem Moment an eine handelnde Figur, ein Teil der Geschichte. Man könnte vermuten, daß alles,

---

<sup>171</sup> Kehlmann: *Beerholms Vorstellung*, S. 63f.

<sup>172</sup> Ebd., S. 75.

<sup>173</sup> Ebd., S. 100.

<sup>174</sup> Ebd., S. 107.

<sup>175</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 30.

<sup>176</sup> Kehlmann: *Beerholms Vorstellung*, S. 150.

was von da an geschieht, noch Teil des Traumes ist. Man könnte auch vermuten, daß der ja ohnehin nicht besonders verlässliche erzählende Protagonist durch solche Tricks und Wendungen seinen Bericht einer illusionistischen Show, einer Bühnenvorstellung, ähnlich machen möchte. Oder man könnte vermuten, daß der Autor eben diese Unsicherheit erzeugen möchte, daß er den Leser innehalten lassen will wie Beerholm auf der Türschwelle.<sup>177</sup>

Diese Unsicherheit wird im Sinne Todorovs zur Unschlüssigkeit, die sich wegen der Traumproblematik weiter verzweigt in ein Netz aus zahlreichen Ambiguitäten. Beerholm, der Schriftsteller, hüllt seinen Bericht in einen Nebel, wodurch dieser nicht viel mehr ist, als eine weitere Vorstellung: „Es kann sein, daß ich dich schon die ganze Zeit belüge.“<sup>178</sup> Der Titel des Romans ist, wie Kehlmann anmerkt, unverkennbar vieldeutig zu lesen: Vorstellung im Sinne von Vorführung, Irreführung, Einbildung – sämtliche Varianten sind möglich und passend.

#### **4.1.5 Manchmal muss auch das Unwahrscheinliche passieren**

Eine letzte Deutungsmöglichkeit soll in diesem Kapitel beleuchtet werden und zwar ebenfalls eine real-imaginäre. Seit dem tragischen Tod seiner Adoptivmutter Ella, die im Garten beim Wäscheaufhängen entgegen jeglicher Wahrscheinlichkeit vom Blitz getroffen wurde, ist Beerholm traumatisiert und flüchtet sich in die Welt der Zahlen. Er wird abhängig von Schlaftabletten, die allesamt ihre Wirkung verlieren. Der Ruhm steigt somit dem sensiblen Beerholm zu Kopf, so dass dieser in eine Art Wahnsinn verfällt. Sein Gesicht wird von unzähligen Plakaten gespiegelt, was als Metapher für ein vergrößertes Ich gesehen werden kann.<sup>179</sup> Trotz dieser Allgegenwärtigkeit empfindet Beerholm den Ruhm als Laster und fühlt sich zunehmend als Gaukler, weil er sich schließlich eingesteht, dass es die wahre Magie nur in seiner Vorstellung gibt. Seine größte Niederlage, das Scheitern, Nimue zu kreieren, treibt ihn in den Selbstmord. Zuvor möchte er sich noch ein letztes Mal als Künstler beweisen, indem er seinen Bericht zu einer seiner Vorstellungen macht. Auf diese Weise wird er durch das reine Aufschreiben seines Scheiterns zum Schöpfer.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 141.

<sup>178</sup> Kehlmann: *Beerholms Vorstellung*, S. 59.

<sup>179</sup> Małgorzata Marciniak: *Selbstgewählte Ortslosigkeit. Zum literaturästhetischen Konzept des Raumes im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Anna Gajdis und Monika Mańczyk-Krygiel (Hg.): *Der imaginierte Ort, der (un)bekanntes Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*. Berlin [u.a.]: Lang 2016, S. 211.

<sup>180</sup> Costazza: *Brüchige Apotheosen*, S. 135.

Beerholm beschreibt seine Zauberkunst auch als sanften und wohlkalkulierten Wahnsinn, da er vor allem sich selbst täuschen müsse.<sup>181</sup> Dem Wahnsinn ist er auch im Kloster Eisenbrunn nahe, wo er aus Langeweile und Einsamkeit beinahe den Verstand verliert:

Ein andermal lebte ich einen Tag lang in der festen Überzeugung, daß ich gestorben war. Das hier mußte das Jenseits sein, ein Ort außerhalb der Grenzen der Zeit, eine lautlose, ereignislose Hölle.<sup>182</sup>

Nach diesem Moment der äußersten Verzweiflung entschließt sich Beerholm, die Zauberei wieder aufzunehmen. Die Handlung nimmt ihren Lauf, bis er letztendlich nach dem Unfall erneut in Eisenbrunn landet und sich fragt, ob er das Kloster jemals verlassen habe: „Alles, was seit meinem letzten Besuch geschehen war, konnte ein langer Traum gewesen sein.“<sup>183</sup> An dieser Stelle greift Kehlmann offensichtlich erneut die Idee auf, dass sich die Handlung nur als Traum in Beerholms Kopf abspielt, ohne zu konkretisieren.

Die Leserinnen und Leser bleiben verwirrt zurück: Zieht sich der traumatisierte Beerholm in eine Art Traumwelt zurück? Wird er Größenwahnsinnig und imaginiert die Magie? Oder bleiben sämtliche Ambiguitäten das Werk eines gescheiterten Künstlers, der seine Memoiren als letztes Kunststück sieht? Auch das Ende lässt keine eindeutige Auslegung zu: „Selbst einen Zauberer wie ihn kann und will Daniel Kehlmann offenbar nicht einfach nach dem Muster genuin magischer Erzähltexte davonfliegen lassen.“<sup>184</sup> *Beerholms Vorstellung* kann demnach weder dem Wunderbaren noch dem Realistischen zugeordnet werden; der Roman ist im Bereich des Fantastischen anzusiedeln. Kehlmanns gebrochener Realismus zeigt sich vor allem darin, dass er die magischen Elemente nicht einfach als übernatürliche Phänomene darstellt, sondern sie in einen naturwissenschaftlichen Kontext einbettet. Dementsprechend werden die Naturgesetze nicht als gebrochen, sondern als Überwindung des Zufalls betrachtet. Eben diesen Zufällen ist Beerholm jedoch ausgesetzt, wenn er zum Beispiel im Fieberwahn Jan van Rodes Plakat entdeckt oder aus einer kaputten Telefonzelle aus Anrufe tätigt. Es ist denkbar unwahrscheinlich, dass ein Mensch Gedanken liest, Feuer entzündet oder fliegen kann. Es ist auch sehr unwahrscheinlich, vom Blitz getroffen zu werden, doch genau dessen muss Beerholm Zeuge werden. Sein ganzes Leben, ob erträumt, fantasiert oder real erlebt, ist eine Abfolge von

---

<sup>181</sup> Ebd., S. 129.

<sup>182</sup> Ebd., S. 104f.

<sup>183</sup> Ebd., S. 233.

<sup>184</sup> Marx: *Kehlmanns Gespenster*, S. 58.

mehr oder weniger wahrscheinlichen Zufällen. Anders ausgedrückt: Manchmal muss auch das Unwahrscheinliche passieren.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> Daniel Kehlmann: *Kommt, Geister. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015, S. 149.

## 4.2 *Mahlers Zeit*

### 4.2.1 Von Wächtern, Warnungen und Verfolgungen

Der im Jahre 1999 erschienene Roman *Mahlers Zeit* greift viele der Motive in *Beerholms Vorstellung* wieder auf. So geht es auch hier um den Aufstieg und Fall eines hochbegabten Mannes, der die Naturgesetze außer Kraft setzen will. Nach der Entdeckung einer Formel im Traum setzt der Physiker David Mahler alles daran, seine Theorie zu veröffentlichen. Die Formel stellt eine Weiterentwicklung der thermodynamischen Gesetze dar, mit welcher sich die Zeit umkehren ließe. So die Theorie, denn niemand will dem jungen übergewichtigen und herzkranken Physiker Glauben schenken. Sein Vorgesetzter auf der Universität und sein Kollegium erklären David schlicht für verrückt.<sup>186</sup> Seine Bemühungen haben nur ein Ziel: seine Entdeckung dem angesehenen Professor Boris Valentinov mitzuteilen, um schnellstmöglich Anerkennung zu finden.

Nach einem unscheinbaren Dasein als Physiker und dem heimlichen Weiterforschen nach dieser weltverändernden Formel kommt David in zeitliche Bedrängnis. Sein Herz ist schwach und nach einem leichten Infarkt und mehreren Schwächeanfällen wird ihm klar, dass er wohl nicht mehr lange zu leben hat. Zunehmend spürt er, wie etwas seine Lunge zusammenpresst und ihm den Atem abschnürt.<sup>187</sup> David scheitert bisher an Versuchen, seine Gesundheit zu verbessern, und nimmt sein Leiden hin. Seit seiner Entdeckung allerdings lässt ihn ein Gefühl nicht mehr los: „Etwas war geschehen. Als wäre ein Riß durch ihn gegangen, als hätte ein Teil von ihm ihn verlassen; und plötzlich spürte er eine Bewegung: Etwas kam auf ihn zu.“<sup>188</sup> Seither ist er überzeugt, jemand würde ihn verfolgen. Gesichter auf Plakaten, fremde Menschen und selbst Hunde scheinen ihm etwas sagen zu wollen, „ihm war, als ob er im Mittelpunkt einer verwirrend starken Aufmerksamkeit stand.“<sup>189</sup> Im nächsten Augenblick relativiert er sogleich sein Wahngefühl, indem er sich einredet, es handle sich um eine Täuschung.

Es folgen eine Reihe unheimlicher Begebenheiten: Ein Tanklaster kippt vor seinen Augen um, ein im Wasser gespiegeltes Flugzeug verschwindet vom Himmel, ein Obdachloser stirbt neben ihm auf der Parkbank und seine Freundin Katja hinterlässt einen Brandfleck auf seinem Teppich, der später spurlos verschwindet. Als eine Art Omen, dass diese Formeln nicht aufgeschrieben werden sollen, könnte es gesehen werden, dass Davids Computer immer

---

<sup>186</sup> Vgl. Kehlmann: *Mahlers Zeit*, S. 82, 93, 141.

<sup>187</sup> Ebd., S. 11.

<sup>188</sup> Ebd., S. 14f.

<sup>189</sup> Ebd., S. 17.

häufiger abstürzt, weshalb er seine Erkenntnisse nur noch handschriftlich festhält. Ein wiederkehrendes Motiv im Rahmen dieser mysteriösen Ereignisse stellt die Straßenlaterne vor Davids Wohnung dar. In der Nacht seiner Entdeckung merkt er, dass der Kopf der Laterne zerbrochen ist, und am nächsten Tag werden die Scherben von einem Straßenkehrer aufgefegt. Zwei Tage später sagt David beiläufig zu Katja, dass die Laterne schon wieder repariert worden sei.<sup>190</sup> Die zerbrochene Straßenlaterne ist hinsichtlich zweier Aspekte fantastisch: Zum einen stellt sich David aufgrund der unrealistisch schnellen Reparatur die Frage, ob diese in Wirklichkeit überhaupt zerbrochen ist. Auf der anderen Seite hat David bereits vorher davon geträumt, dass sie zerbrechen wird.

David umgibt ein „schwindelerregendes Gefühl von Unwirklichkeit“<sup>191</sup>, das sich allmählich in eine Gewissheit verwandelt. Gewissheit, dass er verfolgt wird und jemand oder etwas ihm nach dem Leben trachtet. „Auch gut, denkt er sich, [...] wenn seine Entdeckung ein Irrtum war. Aber warum wird er dann getötet? Und von wem?“<sup>192</sup> Auf diese für Markus Gasser allentscheidende Frage gibt David im Gespräch mit dem Dekan seiner Universität eine Antwort:

„Herr Professor, ich habe Sie nicht um Ihre Meinung gebeten, sondern nur darum...

Glauben Sie, daß es Wächter gibt?“

„Was?“

„Ich weiß nicht, wie ich es sagen soll. Ich denke, manche Dinge sollen nicht entdeckt werden...“ [...]

„Sie sind verrückt“, sagte Grauwald langsam.

„Vielleicht. Aber irgendjemand sucht mich. Und meine Rechnungen stimmen.“<sup>193</sup>

Hier ist von „Wächtern“ die Rede, deren Aufgabe es sein soll, die Veröffentlichung zu verhindern. Diese „Truppe dienender Wesen“ bewahrt vor der großen Entdeckung und überwacht das Fortschreiten der Zeit sowie die Unausweichlichkeit des Todes.<sup>194</sup> In Davids letzter Vorlesung bezeichnet er seine Verfolger als eine „Truppe von Engeln“.<sup>195</sup>

Es stellt sich heraus, dass diese Wächter schon lange vor der Entdeckung der Formel auf David aufmerksam geworden sind, wie Gasser ausführt:

Von Anbeginn sitzt Mahler in einem Intrigennetz von kosmischem Ausmaß fest: Es kommt nicht alle Tage vor, daß dir jemand in der Kindheit droht [...] und dir für eine Entdeckung

---

<sup>190</sup> Ebd., S. 105.

<sup>191</sup> Ebd., S. 41.

<sup>192</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 38.

<sup>193</sup> Kehlmann: *Mahlers Zeit*, S. 93.

<sup>194</sup> Ebd., S. 76f.

<sup>195</sup> Ebd., S. 98.

einen Schlag in den Nacken versetzt, noch ehe du überhaupt auf sie gestoßen bist.<sup>196</sup>

Gasser verweist damit auf eine Begebenheit in Davids Kindheit, als ein unbekannter Junge ihn niederschlägt und dabei sagt: „Mach das lieber nicht. Natürlich weißt du nicht, wovon ich rede. Aber du wirst es verstehen.“<sup>197</sup> Dass dieser Junge bereits eine ganze Weile unbemerkt neben ihm hergegangen ist, sorgt ebenfalls für eine unheimliche Stimmung. Ob Wächter oder dummer Scherz bleibt ungeklärt. David jedenfalls sieht diesen Vorfall als Warnung, nicht nach dem großen Geheimnis zu forschen. Er beschließt, sich zu „verstecken“:

„Sieh mal: Wenn ich keine Blicke auf mich ziehe, wenn ich keine Karriere mache, egal was für eine, wenn ich an einem gleichgültigen Ort ein ereignisloses Leben führe... [...] Dann habe ich“, sagte David, „vielleicht eine Chance.“ [...] „Du willst wirklich so tun, als wärst du irgendwer? Oder niemand? [...] Warum? Wovor versteckst du dich?“ [...] „Ich bin zweimal gewarnt worden.“<sup>198</sup>

Natürlich erklärt David seinem besten Freund Marcel nicht, was genau er damit meint, und Marcel auf der anderen Seite macht David sehr klar, dass er ihm kein Wort seiner Theorie glaubt.<sup>199</sup>

Die Warnungen scheinen erst der Anfang der Verfolgung durch die Wächter zu sein. Der Obdachlose im Park murmelt ebenso unverständliche Dinge wie ein Mann im vorbeifahrenden Auto. Mehrmals spürt David etwas auf ihn zurasen, bis zuletzt, als er ein Kolloquium stört und vor laufender Kamera seine Funde präsentiert. Aus dem Vortragssaal hinausgeworfen, sieht David seine letzte Möglichkeit darin, Professor Valentinov bei einem Spaziergang am naheliegenden See abzufangen, doch bevor das Vorhaben gelingt, bricht David endgültig zusammen:

Denn es näherte sich. Er hatte sich nun gezeigt, er konnte nicht mehr entkommen. Was immer ihn verfolgte, gleich würde es hier sein. [...] Es war soweit. Sie hatten ihn gefunden.<sup>200</sup>

David stirbt an einem Herzinfarkt, kurz bevor er Valentinov erreicht, ob an seinem schwachen Herzen oder durch das Eingreifen der Wächter bleibt ungeklärt.

---

<sup>196</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 44f.

<sup>197</sup> Kehlmann: *Mahlers Zeit*, S. 49.

<sup>198</sup> Ebd., S. 62f.

<sup>199</sup> Ebd., S. 145.

<sup>200</sup> Ebd., S. 139, 149.

#### 4.2.2 Wächter oder Wahnsinn?

Realistisch betrachtet handelt *Mahlers Zeit* von einem wahnsinnigen Physiker, welcher der Meinung ist, eine Formel gefunden zu haben, die sämtliche Gesetze der Natur außer Kraft setzt. Schon als Kind hat er aufgrund seines Übergewichtes gesundheitliche Probleme, erleidet in jungen Jahren einen ersten Herzinfarkt. Dass er trotz guter Leistungen als Torwart der Fußballmannschaft ersetzt wird, ist ebenfalls nicht förderlich für seine Gesundheit. So nimmt er sein Schicksal hin und konzentriert sich auf die Physik. Seine große Entdeckung geschieht im Schlaf, welcher von klein auf von Alpträumen begleitet wird. Sein Schlafmangel führt allmählich zu weiteren physischen und psychischen Beeinträchtigungen. David fühlt sich verfolgt und bezieht jedes Geflüster paranoid auf sich. Sogar im Kino wird der verfolgte Held des Films als eine Spiegelung seiner selbst wahrgenommen.<sup>201</sup> Unter diesen Gesichtspunkten scheint die Theorie naheliegend, dass David Mahler schlichtweg unter Wahnsinn leidet.

Der Verfolgungswahn tritt immer dann auf, wenn sein Herz zu versagen droht. Immer wieder spürt David, dass ein Schlag ausgelassen wird. Der lang bevorstehende Infarkt kündigt sich durch ein Gefühl des Drucks, der Enge oder eines Risses an. Das Atmen und Schlafen fällt entsprechend schwer. In diesem Sinne können die Wächter als personifizierte Alarmzeichen des Körpers gesehen werden. Diese innere Bedrohung spürt David und missinterpretiert sie als äußere. Seine eigenen Sinne spielen ihm einen Streich, weil sein Körper geschwächt ist. All jene Ereignisse, die sich auf natürliche, realistische Weise nicht erklären lassen, wären demnach Einbildungen Davids. Auf der anderen Seite können nicht alle ungeklärten Begebenheiten auf Davids gesundheitliche Verfassung zurückgeführt werden: Valentinovs Haushälterin erzählt Marcel und David von dem Kolloquium; später leugnet Valentinov, je eine Haushälterin gehabt zu haben. Katja bestätigt nie, ob sie in der besagten Nacht bei David gewesen ist; damit bleibt der Fall des Brandflecks ungeklärt.

In der fantastischen Lesart erscheint die Existenz von Wächtern nicht mehr so abwegig. David selbst ist ohnehin der festen Überzeugung, irgendetwas verfolge ihn. Der Protagonist steht damit zwar in Konflikt mit den anderen handelnden Personen, er selbst zweifelt aber nicht. Mit anderen Worten: Er weiß zwar nicht genau, *was* ihn holen will, ist sich aber sicher, *dass* ihn etwas holen will. Eine andere Frage ist, wie weit Davids Wahnsinn gehen kann. Im Falle der Haushälterin, die es laut Valentinov nicht gibt, ist Marcel als Zeuge anwesend. Es gibt allerdings keine Hinweise darauf, dass auch Marcel nur ein Hirngespinnst Davids sein könnte.

---

<sup>201</sup> Vgl. ebd., S. 20.

Hier stellt sich die Frage, warum Valentinov lügen sollte. Folglich wird diese Alternative wahrscheinlicher: Die Haushälterin ist in der Tat ein übernatürliches Wesen. Ob Wahnbild, Lüge oder Wächter – es entsteht ein Moment der Unschlüssigkeit. Das Fantastische liegt hier zum einen in der Ungewissheit, wie die Ereignisse zu beurteilen sind, und zum anderen in dem unheimlichen Gefühl, das durch eben diese entsteht.

Wer im Sinne Todorovs unschlüssig ist, sind die Leserinnen und Leser. Die Wächter oder Engel sind eindeutig als übernatürlich zu klassifizieren, jedoch wird ihre Existenz, ebenso wenig wie ihre Nicht-Existenz, nie bestätigt. Handelt es sich um bloße Zufälle oder wird aktiv von einer anderen Welt aus in Davids Leben eingegriffen? Die Unsicherheit wirkt hier aus der Vagheit des Textes, aus dem ein ganzer Erzählstrang von Kehlmann gestrichen wurde, in dem sich einer dieser Engel an Davids Fersen heften sollte.<sup>202</sup> Kehlmann scheint hier bewusst die Ambiguität aufrechtzuerhalten.

#### 4.2.3 Der Traum im Traum

Der Traum ist ein bedeutsames Motiv in *Mahlers Zeit*. David plagen etliche Albträume, allesamt verbunden durch eine wiederkehrende Person, seine Schwester, die sehr jung bei einem tragischen Unfall ums Leben gekommen ist. Ein Fahrzeug der Straßenreinigung hat das Mädchen eingesogen und dekapitiert:

Denn in dieser Gestalt traf er sie bis heute in seinen Träumen. Sie erschien in nie nachlassender Deutlichkeit und sprach mit ihm und teilte ihm Dinge mit, die offenbar wichtig waren, die er aber niemals über die Grenze des Aufwachens mitnehmen konnte, in den wachen Teil seines Bewußtseins, in den Tag.<sup>203</sup>

Ein Tier, das David sowohl in seinen Träumen als auch tagsüber begleitet und offensichtlich ein Symbol für seine Schwester darstellt, ist die Libelle. Das folgende Kapitel wird sich ausführlicher mit diesem Motiv beschäftigen.

Auch in der Nacht der Entdeckung träumt David von seiner Schwester. Es ist ein bedrohlicher Traum mit vielen Metamorphosen. Als David schließlich aufwacht, sieht er eine „schimmernde Struktur von Zahlen“, geht ans Fenster, sieht die zerbrochene Laterne und sieht sich selbst im Bett liegen.<sup>204</sup> Vor Schreck erwacht er noch einmal, geht erneut zum Fenster und sieht wieder

---

<sup>202</sup> Vgl. Gasser: *Königreich im Meer*, S. 62.

<sup>203</sup> Kehlmann: *Mahlers Zeit*, S. 44f.

<sup>204</sup> Ebd., S. 9.

die zerbrochene Laterne. Später wagt er einen Versuch, diesen Traum im Traum zu interpretieren:

„[...] Weißt du, ich habe geträumt, daß sie kaputt war, als ich es noch gar nicht wissen konnte, und dann war sie es wirklich... Als wäre ich ganz kurz in der Zukunft gewesen, verstehst du, als hätte meine Entdeckung selbst genügt, um für einen Moment die Ordnung durcheinanderzubringen...“<sup>205</sup>

Für David ist dieser Traum ein Beweis dafür, dass seine Theorie richtig sei, und er folglich aufpassen muss, dass die Wächter ihn nicht finden.

Einen anderen doppelten Traum hatte David bereits in seiner Kindheit. Wie so oft ist es seine Schwester, die ihn heimsucht. Im ersten Traum überreicht sie ihm eine Pflanze mit grell leuchtender Blüte und langen, dünnen Blättern, die er nach dem vermeintlichen Aufwachen im zweiten Traum noch immer hält.<sup>206</sup> Hierbei geht es zwar nicht unmittelbar um seine Entdeckung, wohl aber um seinen Weg dorthin. Er entschließt sich daraufhin, nicht aufzugeben, bis er „es zu Ende führen“ kann.<sup>207</sup> Wovon genau er spricht, lässt sich nur erahnen, da er zu diesem Zeitpunkt noch gar nichts von seiner Entdeckung weiß. Dennoch erkennt er den auf den Traum folgenden Schwächeanfall als zweite Warnung der Wächter. All diese Träume rauben David den Schlaf und bringen ihn womöglich um den Verstand. Seine Herzkrankheit führt ihn zur Gewissheit, dass er kein langes Leben vor sich habe. Seine Schwester wird durch ihre eigene Lebensgeschichte zum Symbol des Todes, sie drückt folglich Davids Nähe zum Tod aus.

Kehlmann ist bekannt für seine metafiktionale Brüche. In diesem Sinne dient der Traum im Traum dem Aufbrechen der narrativen Strukturen. Das unmittelbare Geschehen wird in *Mahlers Zeit* wieder einmal in Frage gestellt. Die handelnde Person zweifelt an ihrem Verstand, glaubt, in die Zukunft gesehen zu haben und die Zeit umkehren zu können. Die Leserinnen und Leser müssen entscheiden, wo der Traum aufhört und die Hirngespinnste anfangen. Anders als in *Beerholms Vorstellung* gibt es in diesem Fall keine Hinweise darauf, dass David in Wirklichkeit nicht mehr aufwacht. Vielmehr geht es um den Wahnsinn, der daraus resultiert. Realistisch betrachtet bringen die Träume zum Ausdruck, wie schwach Davids Herz tatsächlich ist, da er jedes Mal mit einem Anfall aufwacht und panisch zu seinem Nitroglyzerinspray greift. Die Träume sind klar als Alpträume zu deuten, da die Angst ein unverkennbares Merkmal ist. Der Protagonist empfindet eindeutig Furcht, während die Leserinnen und Leser wohl kaum

---

<sup>205</sup> Ebd., S. 105.

<sup>206</sup> Ebd., S. 59.

<sup>207</sup> Ebd., S. 58.

Angst, aber dennoch das Unheimliche der Situation verspüren – und dies gleich zweimal innerhalb der ersten 60 Seiten.

Nicht nur die Träume wirken unheimlich, sondern es entsteht auch durch sprachliche Muster der Schein, dass die Realität unwirklich ist. Als David noch nicht weiß, dass er sich immer noch in einem Traum befindet, wirkt sein Zimmer befremdlich: Sein Bett „schien langsam durch den Raum zu treiben“ und „vollführte eine plötzliche Drehung.“<sup>208</sup> Das Wort *scheinen* taucht auch in seiner Erinnerung an den Tod seiner Schwester auf: „Und es schien ihm auch, als hätte er Schreie gehört. Vielleicht war es eine Einbildung, eine spätere, gefälschte Ausschmückung seines Gedächtnisses.“<sup>209</sup> David weiß nicht so recht, wo seine Träume aufhören und die Realität beginnt. Aussagen wie „das muß ein Traum sein“<sup>210</sup> oder „ein starkes Gefühl von Unwirklichkeit“, das aber „schon Teil eines Traumes“ ist<sup>211</sup>, verstärken wiederum bei den Leserinnen und Lesern das Gefühl von Unwirklichkeit oder Unheimlichkeit.

Der Höhepunkt wird schließlich erreicht, als David Katjas Brandfleck auf seinem Teppich nicht findet und an seiner Version der Wirklichkeit zu zweifeln beginnt:

„Bitte antworte! Ich hatte gerade einen Traum, und ich weiß nicht genau, wann er begonnen hat. Wir hatten ein seltsames Gespräch, du und ich, und ich habe ein paar Dinge gesagt... Warst du hier?“<sup>212</sup>

In dem besagten Gespräch wiederum zweifelte Katja an Davids Verstand, der sie daraufhin anklagte, eine Wächterin zu sein:

„Wer bist du eigentlich? [...] Du stehst hier und willst mich auf jede Weise davon abbringen, nicht wahr, auf jede? Wer hat dich geschickt? [...] Selbst wenn sie dich nicht geschickt hätten, wäre es zu gefährlich. [...] Du könntest sterben. [...] Es gibt sie. Es gibt sie wirklich. Aber vergiß die Legenden. In Wirklichkeit sind sie nicht gut. Sie sind nicht freundlich, und sie haben kein Mitleid.“<sup>213</sup>

Nicht erst seit diesem Streit, sondern seit Beginn der Beziehung hält David Katja auf Abstand. Als er eines Nachts von ihr träumt, nennt er sie einen Eindringling in seinen Geist.<sup>214</sup> Dies verhärtet seinen Verdacht, dass sie zu seinen Verfolgern gehört.

In Davids letztem Traum ist er schließlich überzeugt, tatsächlich seine Schwester zu sehen, und „auf einmal wußte er, daß sie dort auf ihn wartete, die ganze Zeit, all die Jahre, und daß er bald

---

<sup>208</sup> Ebd., S. 8.

<sup>209</sup> Ebd., S. 42.

<sup>210</sup> Ebd., S. 64.

<sup>211</sup> Ebd., S. 91.

<sup>212</sup> Ebd., S. 114.

<sup>213</sup> Ebd., S. 109.

<sup>214</sup> Ebd., S. 79.

schon...“<sup>215</sup> Davids offensichtliche Vorahnung, bald bei ihr zu sein, bewahrheitet sich, da er kurz darauf verstirbt. Diese Tatsache allein reicht natürlich nicht aus, um behaupten zu können, seine Schwester wäre wirklich erschienen. Dennoch verstärkt sich das unheimliche Gefühl, sie würde ihn vor den Wächtern warnen.

Mithilfe der Träume werden also verschiedene Eindrücke erzeugt. Auf der einen Seite lässt sich sagen, dass David schlichtweg immer verrückter wird und seine Träume für real und umgekehrt die Wirklichkeit für einen Traum hält. Paranoid verstößt er seine Freundin, um sich an die Einbildung seiner toten Schwester zu klammern. Lassen sich die Leserinnen und Leser auf eine fantastische Lesart ein, so bietet sich das Fantastisch-Unheimliche an. Die unerklärlichen Ereignisse sind demnach auf Davids Wahnsinn zurückzuführen, welcher wiederum zum einen durch den tragischen Verlust seiner Schwester und zum anderen sein schwaches Herz gefördert wird. Inwiefern die Geschehnisse seiner Einbildung entspringen, bleibt offen. Auf der Seite des Fantastisch-Wunderbaren wären die Wächter als real anzuerkennen und damit auch die Möglichkeit, die Zeit umzukehren.

#### 4.2.4 Die Libelle

Die entstehende Unschlüssigkeit in *Mahlers Zeit* wird an keiner Stelle aufgelöst, im Gegenteil, das Ende des Romans wirft nochmals einige Fragen auf. Um das Ende besser verstehen zu können, wird es von Vorteil sein, ein Motiv genauer zu untersuchen: die Libelle. Das Insekt mit doppeltem Flügelpaar taucht an unzähligen Stellen auf – im Traum, im Wachzustand, sogar der Pokal jenes Jugendpreises, den David erhält, hat die Form „eines länglichen, vierflügeligen Insektes.“<sup>216</sup> Meist nur beiläufig erwähnt, kann die Libelle leicht überlesen werden. Nicht so in den Traumzuständen, welche, wie bereits ausgeführt, eine zentrale Position einnehmen. Hier wird deutlich, dass das Insekt ein Symbol für seine Schwester darstellt, wenn zum Beispiel von einem kleinen Mädchen „mit dürren Armen und zwei Insektenflügeln“ die Rede ist.<sup>217</sup> Die Assoziation mit einer Libelle stammt aus Davids eigener Erinnerung an den Todestag seiner Schwester:

Auf einem Grashalm hatte eine Libelle balanciert; auf- und ab-, auf- und abwippend. Dann, mit einem ganz leichten Flügelschlag, hatte sie sich von dem Halm gelöst und war davongeflogen.<sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> Ebd., S. 120.

<sup>216</sup> Ebd., S. 60.

<sup>217</sup> Ebd., S. 7.

<sup>218</sup> Ebd., S. 42f.

So unerwartet, wie die Libelle davongeflogen ist, ist auch seine Schwester verschwunden und hat offensichtlich eine große Lücke hinterlassen. Dieses Trauma scheint David, ähnlich wie Beerholm, nie überwunden zu haben. Angesichts der Art und Weise, wie die Schwester umgekommen ist, verwundert es wenig, dass sie im Text mit dem Tod in Beziehung gebracht wird. Auch sie scheint David im Traum zunächst zu warnen, dann auf ihn beziehungsweise seinen Tod zu warten. Schließlich ist David überzeugt, die Zeit aufheben zu können, was indirekt den Tod verhindern würde, wie Gasser bemerkt:

Die vier Formeln, die Mahler aus diesen Zahlen gewinnt, würden den zweiten Satz der Thermodynamik zunichte machen und damit die geradlinig fortschreitende Zeit, Altern, Verfall und Tod.<sup>219</sup>

David ist sich aber bewusst, dass er selbst nicht lange genug leben wird, um die Anwendung seiner Theorie mitzerleben. Er muss sich damit begnügen, seine Entdeckung der Nachwelt zur Verfügung zu stellen, das heißt, die Formel Valentinov zu bringen. Bei diesem Vorhaben wird er begleitet von Marcel, der ihm zwar nicht glaubt, aber dennoch unterstützt. Nach Davids Tod folgt noch ein Kapitel, das Marcel fokalisiert. Dieser führt ein klärendes Gespräch mit Valentinov, der ihm versichert, Davids Berechnungen wären falsch und der zweite Hauptsatz könne nicht aufgehoben werden.<sup>220</sup> Hier wird erstmals deutlich, dass Marcel mehr Vertrauen in seinen verstorbenen Freund hat, als er zuvor gezeigt hat. Da Valentinov bereits sämtliche Aufzeichnungen vernichtet hat, bleibt keine Möglichkeit, Davids Theorie erneut einer Prüfung zu unterziehen:

„Es gibt“, sagte Marcel, „keine Kopien.“  
„Dann werden wir es nicht erfahren. Sie werden mir glauben müssen“ [...]  
„Wir werden es nicht erfahren“, sagte Marcel. „Aber das heißt nicht, daß ich Ihnen glaube.“<sup>221</sup>

In dieser letzten Schlüsselstelle wirken Valentinovs Aussagen rätselhaft und unglaubwürdig. Das Gefühl, dass Valentinov mehr weiß, als er zugeben will, kann nicht abgeschüttelt werden. Auch Marcel spricht von einer Täuschung, als er Valentinov lächeln zu sehen meint.<sup>222</sup> Marcel muss nun seinen Verlust hinnehmen und macht sich auf den Weg, beeilt sich sogar – doch warum? Im Text gibt es viele Anspielungen auf vorangegangene Ereignisse: ein Flugzeug, eine zerbrochene Laterne und selbst ein fliegendes Insekt tauchen auf. Als wäre dies nicht unheimlich genug, träumt Marcel tatsächlich von einem kleinen Mädchen mit Insektenflügeln.

---

<sup>219</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 45.

<sup>220</sup> Kehlmann: *Mahlers Zeit*, S. 157f.

<sup>221</sup> Ebd., S. 159.

<sup>222</sup> Ebd., S. 159f.

Solche Träume habe er sonst nie.<sup>223</sup> Er kommt zu dem Schluss: „Aber es waren auch seltsame Umstände.“<sup>224</sup> Die ausweichenden Erklärungen Valentinovs, die Anspielungen auf Davids Hirngespinnste und schließlich das Auftauchen der Schwester in Marcells Traum veranlassen zur Annahme, dass Marcel zum Zielobjekt geworden ist, weil er nun ebenfalls an Davids Theorie glaubt. Auch eine Libelle begegnet ihm gleich zweimal. Wer an der realistischen Sichtweise festhält, muss zugeben, dass es sich um sehr viele, äußerst seltsame Zufälle handelt. Natürlich kann dies auch nicht vollkommen ausgeschlossen werden. Marcel kann ohnehin nicht mehr viel erreichen, ohne Kopie und ohne jegliche physikalische Kenntnisse. Gehen die Leserinnen und Leser hingegen davon aus, dass Marcel nun verfolgt wird, sich deshalb auch unbewusst beeilt, so ist dies ein Schritt in Richtung des Wunderbaren.

#### 4.2.5 Das Valentinov-Paradoxon

Es stellt sich heraus, dass Professor Valentinov eine äußerst rätselhafte Person ist. Etliche Ereignisse rund um diese Figur lösen im Sinne Todorovs Unschlüssigkeiten aus. Bereits erwähnt wurde die Haushälterin, von der er leugnet, sie angestellt zu haben. Umgekehrt wirkt auch die Haushälterin verwirrt, kann sich etwa nicht erinnern, wie ihr Vorgesetzter aussieht.<sup>225</sup> Durch Zufall geschieht es immer wieder, dass David den Professor knapp verpasst, als wollte er nicht gefunden werden. Insbesondere das Gespräch Marcells mit Valentinov lässt die Frage offen, ob David nicht tatsächlich den Schlüssel zur Aufhebung der Zeit gefunden hat.

Zu dieser Ambiguität kommt ein Attribut hinzu, welches Valentinov zugeschrieben wird. Nach Gasser sei es keineswegs ein Zufall, dass er „von schmaler Gestalt“ sei.<sup>226</sup> An anderer Stelle erzeugt die Abenddämmerung eine „schmale Silhouette“.<sup>227</sup> Auch den fremden Jungen aus Davids Kindheit charakterisiert ein „schmaler Schatten“.<sup>228</sup> Eben diesem Jungen, so scheint es, begegnet David an der Rezeption zum Kolloquium wieder: Beide haben gelbliche Zähne, eine Zahnlücke und natürlich den schmalen Schatten. Mit einem Lächeln, das später von Valentinov gespiegelt werden soll, sagt er etwas, das wiederum eine Anmerkung der Wächter sein könnte: „Das war ein guter Versuch. Wirklich sehr gut!“<sup>229</sup> Was könnte ein Hotelrezeptionist, der wohl wenig Ahnung von theoretischer Physik hat, mit dieser Aussage meinen? Eine Deutung im

---

<sup>223</sup> Ebd., S. 153.

<sup>224</sup> Ebd.

<sup>225</sup> Ebd., S. 125.

<sup>226</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 38, 46.

<sup>227</sup> Kehlmann: *Mahlers Zeit*, S. 155.

<sup>228</sup> Ebd., S. 49.

<sup>229</sup> Ebd., S. 141.

Bereich des Wunderbaren ist geradezu aufdringlich. Zuletzt soll noch eine Verbindung zum Motiv der Libelle gezogen werden. Auch hier handelt es sich um ein schmales Tier, am Ende ist auch von einem „länglichen Insekt“ die Rede.<sup>230</sup>

Viele der wiederkehrenden Motive erzeugen bei den Leserinnen und Lesern ein unheimliches Gefühl der Vertrautheit. Die Wiederholung sorgt für eine Kohärenz, die die Theorie des Zufalls unglaubwürdig wirken lässt. Natürlich kann es sich bei sämtlichen Ereignissen um Zufälle handeln, jedoch ist dies sehr unwahrscheinlich. Das Valentinov-Paradoxon bezeichnet eine (fiktive) physikalische Theorie, die die Unschlüssigkeit der Wissenschaft und im übertragenen Sinn die Unschlüssigkeit des fantastischen Moments ausdrücken soll:

„Sie wissen, daß die Natur eines Elektrons sich uns enthüllt, abhängig von der Frage, die wir ihm stellen. Das Experiment, das die Wellennatur belegen soll, belegt die Wellennatur; das Experiment, das die Korpuskelthese stützen soll, stützt die Korpuskelthese. Beides scheint sich auszuschließen, beides existiert nebeneinander. Normalerweise gehen wir davon aus, daß diese Perspektiven vereinbar sein müssen, unter einer dritten, höheren Perspektive, die wir noch nicht kennen. [...] Aber was, so das Valentinov-Paradoxon, wenn es nicht so ist?“<sup>231</sup>

Im gesamten Roman wird mit der Frage gespielt, was innerhalb der bekannten, physikalischen Welt möglich sei. David kritisiert Gott selbst, behauptet, die Schöpfung enthalte Fehler: „Gott rechnet, aber... manchmal rechnet er schlecht.“<sup>232</sup> Matthias Jakubanis erläutert hierzu:

Mahler lehnt sich mit seiner Entdeckung nicht nur gegen die natürlichen Gesetzmäßigkeiten auf, sondern provoziert auch transzendental [...]. Es ist die wissenschaftliche Hybris des Physikers, die hier hervorscheint. Besser, gründlicher, präziser rechnet der nun Gott herausfordernde Mahler, dessen Scheitern zugleich in der Unmöglichkeit inkorporiert ist, seine Formel mitzuteilen.<sup>233</sup>

Auf Textebene wird die Ungewissheit also durch die Unvereinbarkeit der realen und der dargestellten physikalischen Möglichkeiten ausgedrückt. Auf Ebene der Leserinnen und Leser entsteht die Unschlüssigkeit hauptsächlich durch wiederkehrende Motive, die zwar keine Angst machen, sehr wohl aber ein unheimliches Gefühl hervorrufen. Nach Christoph Bartsch wird das unheimliche Moment durch das Verschwimmen der Zeit im Text selbst verursacht, was wiederum zurückzuführen sei auf wiederholte „Motivstränge, die den gesamten Erzählverlauf

---

<sup>230</sup> Ebd., S. 155.

<sup>231</sup> Ebd., S. 97.

<sup>232</sup> Ebd., S. 98.

<sup>233</sup> Matthias Jakubanis: *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: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 166.

durchflechten, verdichten und verknüpfen.“<sup>234</sup> Ein Beispiel dafür ist, dass Marcel im letzten Kapitel von ähnlichen Motiven wie David begleitet wird.

Solche Wiederholungen des Gleichartigen rufen ein diffuses Gefühl der Vertrautheit hervor, das zugleich als unwirklich erlebt wird, da sie sich zu keinem gemeinsamen Ursprungskontext in ein kausales Verhältnis setzen lassen. Die sich im Text wiederholenden Entitäten unterhalten miteinander lediglich Similaritäts- statt Identitätsbeziehungen – letztere stellt erst der „paranoide“ Leser her.<sup>235</sup>

Auch bei Bartsch liegt die Unschlüssigkeit bei den Leserinnen und Lesern. Der Text selbst gibt keinerlei Auskünfte darüber, wie Marcells weiterer Weg aussieht oder ob und wie die Motive zusammenhängen. Auch die vage Vermutung, Valentinov sei ein Wächter, lässt sich an keiner Textstelle beweisen. Die Wahl zwischen den beiden Varianten Verfolgungswahn oder übernatürliche, göttliche Mächte verbleibt somit bei den Leserinnen und Lesern.

#### 4.2.6 Die verschwimmende Zeit

Es ist nun schon vielfach gezeigt worden, dass Unschlüssigkeiten in *Mahlers Zeit* bestehen und wie sie sich deuten lassen. Auf einen letzten, aber nicht minder bedeutsamen Aspekt soll in diesem Kapitel eingegangen werden: die Zeit.

Schon der Titel verrät einerseits den hohen Stellenwert der Zeit im Roman und weist andererseits auch auf eine besondere Eigenschaft der Zeit hin – sie unterliegt der subjektiven Wahrnehmung. Im Text ist es die Fokalisierung auf David, die die Ereignisse als seine persönlichen Eindrücke darstellt und damit auch sein Zeitempfinden, welches keineswegs linear und zuverlässig ist, sondern zu verschwimmen scheint. Verfolgt von Wächtern hetzt er von einem Unglück ins nächste. Entfernt man sich von der inhaltlichen Ebene und betrachtet die Struktur, so ist zu erkennen, dass der Text von Rückblenden und Vorausdeutungen geprägt ist. Jakubanis erklärt diese anachronistische Verfahrensweise als eine Manifestation des Unverständnisses in seinem Umfeld, das David zuteilwird:

Die auf inhaltlicher Ebene thematisierte physikalische Aufhebung der gewohnten Zeitstrukturen wird somit auf narratologischer Ebene realisiert und zugleich mit dem [...] Problem der Unbestimmtheiten gekoppelt: Dort, wo seitens des Lesers die inhaltliche Forderung nach der konkreten Darstellung der physikalischen Formeln verlangt werden

---

<sup>234</sup> Bartsch: *Das Unheimliche*, S. 212.

<sup>235</sup> Ebd., S. 214.

könnte, wird auf poetologischer Ebene ein Anachronismus konstruiert, der wiederum inhaltlich Mahlers Kommunikation mit seiner Umwelt (vor allem mit Grauwald) stört.<sup>236</sup>

Jakubanis meint mit letzterer Aussage speziell jene Stelle, an der David, ähnlich wie Beerholm in seinem manifestierten Traum, gedanklich abschweift und über mehrere Kapitel hinweg eine Analepse erzeugt: Mit Ausnahme von dem dazwischen gelegenen Kapitel VII, das allerdings mit drei Seiten äußerst kurz erscheint, erstreckt sich die Rückblende von Seite 41 bis 91, was eine beachtliche Länge ist, da der Roman insgesamt nur aus 160 Seiten besteht. So unerwartet, wie David sich in seiner Vergangenheit verliert, taucht er auch wieder daraus auf: „Das *déjà vu* war so heftig, daß er zu stottern begann. [...] als wäre er gerade anderswo, in einem Bett, weit entfernt in Raum und Zeit.“<sup>237</sup> Hier wird im Text explizit angesprochen, dass dieser Anachronismus, der Davids Gedankenwelt darstellen soll, selbst den Protagonisten in die Irre führt. In einem längst vergangenen Traum findet er sich schließlich bei Grauwald wieder, was für das genannte Déjà-vu-Erlebnis verantwortlich ist und sowohl den Physiker als auch die Erzählung zurück in die Gegenwart holt, ohne dabei natürlich in das sprachliche Präsens zu wechseln, sämtliche Zeitebenen im Roman sind im Präteritum verfasst.

Im Folgenden soll auf die Bedeutung der Zeit im inhaltlichen Kontext eingegangen werden. In langen Monologen erklärt David das zweite Gesetz der Thermodynamik und dessen Aufhebung. Dies scheint physikalisch unmöglich zu sein, wie auch Valentinov versichert: „Ihn aufzuheben, das wäre... keine kleine Leistung. Aber es geht nicht, es wird nie gehen. Es *kann* nicht gehen.“<sup>238</sup> David glaubt, den Schlüssel zur Zeit gefunden zu haben, obwohl ihn alle für verrückt erklären:

„Die Unordnung in einem geschlossenen System kann nur gleich bleiben oder wachsen. [...] Alle Vorgänge des Universums sind zyklisch – nur diese eine nicht. Das zweite Gesetz, das ist die Richtung aller Entwicklungen in der Welt. Das ist die Zeit.“ [...] Und was ist Zeit anderes als Verfolgung? Jene Regel, die vorschreibt, daß der Zerfall uns näherrückt, wie allem, wie jedem Wesen. [...] *Entropie*: der Tod, übersetzt in die Physik.<sup>239</sup>

Was David hier ausdrückt, zum Teil im Gespräch, zum Teil in Gedanken, trifft den Kern der Geschichte – sei schneller als die Zeit und entkomme dem Tod. Tatsächlich erinnert die Handlung an einen gescheiterten Versuch, dem Tod zu entrinnen. Davids Gesundheitszustand, Kommunikationsschwierigkeiten sowie, in der fantastischen Lesart, die Wächter lassen es nicht zu, dass er das Gesetz der Zeit aushebelt.

---

<sup>236</sup> Jakubanis: *Über das Scheitern, die Zeit totzuschlagen*, S. 167.

<sup>237</sup> Kehlmann: *Mahlers Zeit*, S. 91.

<sup>238</sup> Ebd., S. 158.

<sup>239</sup> Ebd., S. 31, 66, 76.

In Ansätzen kann David allerdings gewisse Erfolge verzeichnen, „als hätte meine Entdeckung selbst genügt, um für einen Moment die Ordnung durcheinanderzubringen.“<sup>240</sup> Bartsch kommentiert dies mit folgenden Worten:

Bedeutsam für das Verständnis des im Roman vorhandenen Unheimlichen ist Mahlers Überzeugung, dass allein die „geistige“ Entdeckung, die bloße Bewusstwerdung seiner Formeln bereits dazu geführt habe, dass die Zeit zu „verschwimmen“ beginnt.<sup>241</sup>

Das Verschwimmen der Zeit ist allerdings mehr als Davids Empfinden. Die erläuterten zyklischen Wiederholungen „suggerieren eine Entzeitlichung des Dargestellten, das beim Leser als unheimliches Gefühl wiederhallt.“<sup>242</sup> Diese Entzeitlichung meint den Eindruck von Diskontinuität bis hin zur Auflösung von Zeit durch die Wiederkehr des Gleichartigen.<sup>243</sup>

Bartsch argumentiert mit der Freud'schen Definition des Unheimlichen:

Freud weist darauf hin, dass die unheimliche Wiederkehr des Gleichartigen uns „die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von ‚Zufall‘ gesprochen hätten.“ Kontingentes Geschehen wird durch stetiges Wiederauftreten als Bestandteil eines übergeordneten Sinnzusammenhangs interpretiert.<sup>244</sup>

Ohne zu sehr auf Bartschs psychoanalytische Argumentation einzugehen, soll hier festgehalten werden, dass die Idee, es ginge um mehr als Zufall, wiederum gut zu Kehlmanns Poetologie passt. Die wiederkehrenden Motive unterstützen, indem sie die Zeit verschwimmen lassen, die Aufrechterhaltung der Ambiguität. Analepsen und Träume auf der anderen Seite geben Einblick in Davids verwirrtes Bewusstsein. Der Zeit kommt also sowohl inhaltlich als auch narratologisch eine große Bedeutung zu. Während das Verschwimmen durchaus zu tragen kommt, wird das Auslöschung der Zeit nicht gelingen können. Davids Scheitern ist geradezu unausweichlich.

Um dieses Thema abzuschließen, wird an dieser Stelle noch die These von Patrick M. McConeghy herangezogen, der in *Mahlers Zeit* eine Dystopie sieht:

Kehlmann's novel depicts how the world would look after the Second Law is overturned, an uncanny and somewhat frightful place where a comfortable footing in space and time gives way to inexplicable causal relations, distortions in perspective, and inversions of expected temporal relations.<sup>245</sup>

---

<sup>240</sup> Ebd., S. 105.

<sup>241</sup> Bartsch: *Das Unheimliche*, S. 208.

<sup>242</sup> Ebd., S. 212.

<sup>243</sup> Ebd., S. 214.

<sup>244</sup> Ebd., S. 217.

<sup>245</sup> McConeghy: *An Uncanny Utopia*, S. 93.

Damit kann schließlich erneut der Bogen zu Todorov gespannt werden: „Uncanny“ und „frightful“ bezeichnet McConeghy den Roman. Angst hat nicht nur David an einigen Stellen, sondern auch Katja und Marcel haben Bedenken, wenn es möglich wäre, die Zeit auszulöschen. Katja meint erschrocken: „Aber das wäre furchtbar.“<sup>246</sup> Noch dystopischer sieht das Marcel: „Das wäre das Ende der Welt.“<sup>247</sup> So weit kommt es erst gar nicht:

Die geweihte, in Mahlers Vorstellung von Engeln geschützte, unberührbare Berechnung Gottes bleibt der physikalischen Erkenntnis entzogen; die Bedeutung von Unordnung im Universum ist endgültig tabuisiert und das Scheitern Mahlers absehbar.<sup>248</sup>

Warum auch immer – das bleibt den Leserinnen und Lesern zu entscheiden – gelangen Davids Theorien trotz seines opportunistischen Handelns nicht an die Öffentlichkeit, die Zeit bleibt geradlinig und der Tod unausweichlich.

---

<sup>246</sup> Kehlmann: *Mahlers Zeit*, S. 107.

<sup>247</sup> Ebd., S. 32.

<sup>248</sup> Jakubanis: *Über das Scheitern, die Zeit totzuschlagen*, S. 168.

## 4.3 *Der fernste Ort*

### 4.3.1 Neuanfang

Als Aussteigerthriller beworben, von den Rezensentinnen und Rezensenten missverstanden. So könnte man in aller Kürze die Rezeptionsgeschichte von Daniel Kehlmanns Novelle *Der fernste Ort* beschreiben. Sie handelt von Julian, der in einen See schwimmen geht und beinahe ertrinkt. Der Klappentext erklärt: „Der Versicherungsangestellte Julian nutzt einen Schwimmunfall, um seinen Tod vorzutäuschen und sich davonzumachen.“<sup>249</sup> Folgt man dieser Lesart, so scheinen die ausgedehnten Rückblenden nichts weiter zu sein als seine letzten Gedanken zum Abschied, bevor Julian loslassen und ein neues Leben in Osteuropa anfangen kann. Als Buch über einen Neubeginn kann es also gelesen werden und wurde es auch gelesen.

Auf der anderen Seite finden sich die für Kehlmann typischen Elemente der Täuschung. Wieder ereignen sich rätselhafte Dinge, wieder trifft der Protagonist auf zwielichtige Gestalten, wieder bleibt die Frage offen, was denn nun wirklich geschehen sei. Der Klappentext suggeriert nur sehr vage eine weitere Lesart, nämlich eine, die an der „Grenzlinie zwischen Leben und Tod“ angesiedelt ist.<sup>250</sup> Dies könnte sich auf den kurzen Überlebenskampf im Wasser beziehen. Viele Sequenzen wirken allerdings traumhaft und referieren explizit auf den See. Aufgrund dieser Hinweise, die in den nächsten Kapiteln genauer untersucht werden, drängt sich der Verdacht auf, Julian wäre im See ertrunken und lässt nun im Todeskampf seine Erinnerungen Revue passieren. An der Schwelle zwischen Leben und Tod entscheidet er sich für die Flucht vor dem Schmerz und interpretiert dies als Flucht aus dem alten Leben.

Auch Kehlmann favorisiert diese Variante: „Kurz, es ist von fast schon aufdringlicher Eindeutigkeit, daß er eigentlich untergegangen ist und die ganze Geschichte sich in seinem Kopf, in den wenigen Momenten der Agonie abspielt.“<sup>251</sup> Als Anreiz für die Leserinnen und Leser verschleiert er aber „diese widerrealistische Wendung“ im Klappentext und tarnt ihn damit als „Aussteigerthriller.“<sup>252</sup> Über Rezensentinnen und Rezensenten, die die Hinweise auf die nicht-propagierte Version nicht verstanden haben, spottet Kehlmann:

Alle Leser, die ich kenne, verstanden es sofort. [...] Aber zwei Drittel der hauptberuflichen Beurteiler hielten es für den realistischen Roman, als den es sich durch seinen Klappentext

---

<sup>249</sup> Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, Klappentext.

<sup>250</sup> Ebd.

<sup>251</sup> Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 143.

<sup>252</sup> Ebd.

maskierte. [...] Mich störte, dass sie es nicht verstanden und das Buch lobten. Denn, bitte, wofür?<sup>253</sup>

Jene Lesart, in der Julian stirbt, ist offensichtlich von großer Bedeutung für die Rezeption der Novelle. Daher wird es in den folgenden Kapiteln darum gehen, diese widerrealistischen Elemente aufzudecken und in den Kontext des Fantastischen zu stellen. Eine Frage, die sich hier stellt, betrifft die Wertigkeit der beiden zur Verfügung gestellten Möglichkeiten: Inwiefern ist es sinnvoll, von einem Neubeginn im Osten auszugehen, wenn der Autor so deutlich eine Variante präferiert? Wie viel Unschlüssigkeit bleibt dem Text unter diesen Voraussetzungen?

### 4.3.2 Unter Wasser

Gleich zu Beginn der Novelle wird Julian, ähnlich wie David Mahler, gewarnt, und zwar vom Rezeptionisten des Hotels in Italien, wo Julian mit seinem Vorgesetzten Wöllner eine Tagung besucht und einen Vortrag halten soll: „Seien Sie vorsichtig! [...] Man bemerkt es nicht gleich, aber die Strömungen ...“<sup>254</sup> Anstatt seinen Vortrag über „Elektronische Medien in der Risikokalkulation“ vorzubereiten, ein Thema, mit dem er sich offensichtlich nicht auskennt, entschließt sich Julian trotz der Warnung, im nahen See schwimmen zu gehen. Nachdem er zu weit hinausgeschwommen ist, wird er von einer Strömung erfasst und nach unten gezogen. Die kurzen Momente unter Wasser sind von Eindrücken geprägt, die sich durch die gesamte Handlung ziehen werden und damit die Lesart aufdrängen, Julian befände sich im Todeskampf: „Speere aus Licht“, „ein grüner Schein“, einige Fische, Blätter, ein Baumstamm, „verästelt noch, aber schon halb aufgelöst“, ein weggeworfener Kühlschrank und diverse Wasserpflanzen wie Schlingpflanzen oder Gras mit „langen Halmen“ gehören zu Julians letzten Sinneswahrnehmungen.<sup>255</sup> Jene Grashalme sind das erste, das Julian sieht, als er auf einer Wiese das Bewusstsein erlangt. Sie tauchen erneut auf, als Julian sich einen Fahrradunfall in seiner Kindheit vor Augen führt: „für einen Moment war der Himmel unter und das Gras über ihm, und ein Flugzeug erstarrte im nassen Blau.“<sup>256</sup> Fraglich ist, warum der Himmel an einem klaren Tag „nass“ sein soll. Hier wird wohl an die Nässe des Seewassers erinnert, das Julian noch immer umgibt. In der Erinnerung an seine Freundin Clara kann er schließlich nicht mehr unterscheiden, „ob es wirklich geregnet hatte, oder ob das feuchte Grau über Himmel, Erde und

---

<sup>253</sup> Ebd., S. 143f.

<sup>254</sup> Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 9.

<sup>255</sup> Ebd., S. 17f.

<sup>256</sup> Ebd., S. 52.

Luft nur ein nachträglicher Zusatz seiner Phantasie war.“<sup>257</sup> Die Beziehung steht unter keinem guten Stern und als Clara eine Fehlgeburt erleidet, empfindet Julian keine Trauer, sondern „nur Müdigkeit und ein wenig Langeweile.“<sup>258</sup> Wenig überraschend ist die Tatsache, dass er das Ungeborene als Fischwesen imaginiert:

Er versuchte, sich den Tod dieses fremden Wesens vorzustellen, vielleicht noch ausgestattet mit Schwimmhäuten und Kiemen, eher Chimäre als Mensch, das von seinem Blut, von seiner Art sein sollte.<sup>259</sup>

Mit seiner späteren Freundin Andrea, einer Arbeitskollegin in der Versicherungsanstalt, fährt Julian ausgerechnet an einen See. Auf Wöllners Geburtstagsfeier trifft er zuerst auf „Frauen mit Fischeaugen“, bevor sich Andrea mit den Worten „Du wirst es nie lernen“ von ihm trennt.<sup>260</sup> Was genau sie damit meint, bleibt offen. Fehlt es an Hingabe und Zuneigung oder womöglich doch an der Erkenntnis, dass sie ein Hirngespinnst ist und er nicht mehr lange zu leben hat?

Eine Zeit lang spendet ihm die Wissenschaft Trost. Über Spinoza gelangt Julian zu dem fiktiven Jerouen Vetering, über den er eine ausgedehnte Arbeit schreibt. Vetering ist für Julian der bedeutendste Universalgelehrter seiner Generation, Urheber der modernen Statistik und zugleich ein „von Wahnsinn geplagter Mensch“.<sup>261</sup> Bei einem Besuch von Veterings ehemaligen Wohnhaus entdeckt er ein Stück Bernstein, das wie der See Sandkörner, Wirbel und Holz enthält.<sup>262</sup> Einen See sieht Julian auch als Plakat an der Wand im Büro seines Bruders Paul, ein Hochbegabter und Spielentwickler, sowie vom Zugfenster aus, als er als kleiner Junge von zu Hause weggelaufen ist.

Eines der wiederkehrenden Motive ist so eindeutig und aufdringlich wie kaum ein anderes: die Schlingpflanze. Ihren ersten Auftritt nach dem Unfall im See hat sie in einem Nachtlokal, in dem sich Julian einen gefälschten Pass besorgen will. Wegen der lauten Musik und des dichten Gedränges überkommt ihn ein Gefühl von Panik:

[E]s fiel ihm schwer einzuatmen, ein Ellenbogen schlug gegen seine Brust, [...] etwas berührte seinen Hals, weich und sanft wie eine Schlingpflanze, und für einen Moment fühlte er sich ganz von Wasser umgeben, von einer kühlen Stille, jenem Dröhnen eigentümlich verwandt, und er spürte, wie er sank und tiefer sank ...<sup>263</sup>

---

<sup>257</sup> Ebd., S. 73.

<sup>258</sup> Ebd., S. 79.

<sup>259</sup> Ebd.

<sup>260</sup> Ebd., S. 99f.

<sup>261</sup> Ebd., S. 84f.

<sup>262</sup> Ebd., S. 82.

<sup>263</sup> Ebd., S. 122.

Kurz darauf ist er auch wieder bei vollem Bewusstsein, bekommt einen Pass und zieht weiter. Die Schlingpflanze ist jedoch ein weiteres Mal im Text zu finden. Von Geld und Pass beraubt und von seinem Zug zurückgelassen, muss Julian entlang der Gleise zum nächsten Bahnhof irren. Diese Stelle spiegelt das Ertrinken im See: „Seegras und eine Schlingpflanze, die sich weich um seine Schultern gelegt hatte, dünne Halme, in denen die Strömung spielte.“<sup>264</sup> Die Erinnerungen scheinen sich aufzulösen und sich mit den Eindrücken vom See zu vereinen: „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.“<sup>265</sup> Ein anderes Motiv, das fast ebenso auffällig ist wie die Schlingpflanze, ist der Kühlschrank. Rostig und mit geöffneter Tür sieht Julian ihn am Seeboden und später auf den Gleisen Richtung Freiheit.

Neben diesen unzähligen wörtlichen Verweisen auf den See gibt es im Text auch etliche subtilere Andeutungen. Oftmals fühlt sich Julian, als hätte er den Boden unter seinen Füßen verloren: der Boden „schien nachgiebig“, die Wand weicht „vor ihm zurück“ und „die Stufen stürzten vor ihm in die Tiefe“ sind nur einige Beispiele.<sup>266</sup> Auch die Schwerelosigkeit im Wasser wird thematisiert: Er fühlt sich „schwerelos“, „fast kam es ihm unnatürlich vor, daß er noch Gewicht hatte.“<sup>267</sup> Insgesamt bewegt sich Julian so, „als ginge er durch einen Traum“, denn „etwas war anders als sonst.“<sup>268</sup> Auch der junge Julian kämpft mit seiner Wahrnehmung, „als hätte dieser Anblick einige Minuten aus seiner Erinnerung gelöscht“ und später, als er mit Clara über den Selbstmord seiner Mutter spricht, scheint ihm jener Nachmittag „so fern, als hätte er ihn erfunden.“<sup>269</sup>

Ein weiteres Motiv, das nicht unmittelbar an den See erinnert, ist der Schnee. Physikalisch gesehen handelt es sich bei Schnee allerdings auch um Wasser. Während Julian also im Schnee entlang der Gleise stapft, ringt er eigentlich im See um Luft. Auch an anderen Stellen im Text muss er sich durch den Schnee kämpfen, manchmal auch nur im Traum, wie beispielsweise während der Zugfahrt, als er davongelaufen ist. Beim letzten Besuch seiner Heimatstadt fängt es an zu schneien. Der Schnee lässt sich folglich sowohl den Erinnerungen als auch der eigentlichen Handlung, der Flucht in ein neues Leben, zuordnen. Somit ist er wie die anderen Hinweise auf den See als Bindeglied zwischen der realen und der scheinbar imaginierten Welt

---

<sup>264</sup> Ebd., S. 145.

<sup>265</sup> Ebd.

<sup>266</sup> Ebd., S. 140, 113, 108.

<sup>267</sup> Ebd., S. 27, 110.

<sup>268</sup> Ebd., S. 20, 66.

<sup>269</sup> Ebd., S. 40, 89.

Julians zu deuten. Zudem ist Schnee auch ein Symbol für Isolation und Tod, was ebenfalls ein Hinweis auf Julians Ertrinken ist.<sup>270</sup>

Verschiedene Eindrücke von Licht und Schatten sieht Julian unter Wasser. In seinen Erinnerungen kehren sie als „fahler elektrischer Glanz“, auf dem Weg zu seinem Vater als „Lichtreflexe“ wieder.<sup>271</sup> Das einfache Ein- und Ausschalten von Licht, eine Handlung, die Julian wiederholt vollzieht, spiegelt das Auf- und Abtauchen im Wasser. In diesem Sinne ist auch die wiederkehrende Dunkelheit zu deuten, wie zum Beispiel als Julian unmittelbar nach dem Schwimmunfall sein Hotelzimmer aufsucht: „Dort war ein Treppenaufgang; er suchte nach dem Lichtschalter, fand ihn nicht und stieg im Dunkeln hinauf.“<sup>272</sup>

Die Wassermotive finden sich zwar im gesamten Text, spitzen sich aber gegen Ende zu. Aufgrund dieser Spiegelungen aus dem Wasser verstärkt sich der Verdacht, dass Julian tatsächlich untergegangen ist und sich in seinen letzten Momenten als Lebender Episoden aus seiner Kindheit und seinem späteren Leben ins Bewusstsein ruft. Das Fantastische liegt hier in der Ungewissheit. Wird die Novelle als Fluchtversuch und Neuanfang gelesen, so handelt es sich bei den aquatischen Sinneseindrücken um Flashbacks vom durchaus traumatischen Erlebnis des Beinahe-Ertrinkens. Dass seine Wahrnehmung nach dem Unglück benebelt erscheint und Julian unsicher auf den Beinen ist, ist ebenfalls nachvollziehbar. Er selbst zweifelt nicht an seinem Überleben, auch nicht als sein Bruder ihm emotionslos offenbart: „Du bist dort ertrunken, nicht ich.“<sup>273</sup> Halb erfroren im Schnee, spürt er zwei Wirklichkeiten aufeinander treffen und scheint doch zu einer gewissen Einsicht zu kommen, fragt sich nur zu welcher. Mit den Worten „er hatte begriffen“ wirft er seine Brille, die er eigentlich bereits am Strand liegen hat lassen, von sich und befreit sich dadurch symbolisch erneut von seiner Vergangenheit.<sup>274</sup> Zielstrebig läuft er auf die nächste Bahnstation zu, Schmerzen und Kälte empfindet er nicht mehr. Entweder dem Tod oder einem neuen Leben entgegenblickend sagt er bescheiden seine letzten Worte zum Bahnwärter, der ihn darüber informiert hat, dass der Zug gleich komme: „Ich weiß.“<sup>275</sup>

---

<sup>270</sup> Christoph Grube und Markus May: *Schnee*. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012, S. 380.

<sup>271</sup> Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 109, 113.

<sup>272</sup> Ebd., S. 23.

<sup>273</sup> Ebd., S. 106.

<sup>274</sup> Ebd., S. 22, 145.

<sup>275</sup> Ebd., S. 148.

### 4.3.3 Im Spiegel der Erinnerungen

Julians Reise wirkt unwirklich, fast wie im Traum. Sein Bewusstsein ist umhüllt von Nebel, während er um einen Neuanfang kämpft. Unterwegs begegnen ihm immer wieder Spiegel, die einen unheimlichen Eindruck hinterlassen. „Er blickt unzählige Male in eine Wildnis von Spiegeln, um sich seiner selbst zu versichern – bis sein Spiegelbild ihm nicht mehr gehorcht“, schreibt Gasser.<sup>276</sup>

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. [...] Im Flur erschrak er von neuem über den Mann im Spiegel. [...] Julian hob langsam die Hände, für eine endlose Sekunde schien es, als ob der andere die Bewegung nicht mitmachen würde ... Dann tat er es doch.<sup>277</sup>

Dieser kurze Moment reicht aus, um Julian an seiner Existenz zweifeln zu lassen. Er kann das Gefühl nicht abschütteln, er wäre ein anderer, als hätte er mit dem Spiegelbild den Platz getauscht. Die gesamte Sequenz wirkt traumhaft, um nicht zu sagen fantastisch, denn ein Spiegelbild kann das Glas unmöglich verlassen – Julians Wandspiegel ist danach allerdings leer. Dies wird von Gasser als „Spiegelgefängnis seiner Agonie“ gedeutet.<sup>278</sup>

Daneben erhält der Spiegel eine weitere Bedeutung im Sinne einer geometrischen Symmetrieachse. Gasser erkennt eine „Spiegelkonstruktion, durch deren drittes und viertes Kapitel sich eine Symmetrieachse zieht.“ Tatsächlich erlebt Julian einige Momente seiner Kindheit auf seiner Reise erneut. So hat er bereits einen Fluchtversuch unternommen, bei dem er im Zug einen See „wie eine Täuschung“ wahrnimmt.<sup>279</sup> Damals rettet ihn ein dicker Mann, blass und mit hervorquellenden Augen, den Gasser schlicht einen Pädophilen nennt<sup>280</sup>, vor dem Schaffner und besorgt ihm eine Fahrkarte. In der gespiegelten Version beobachtet Julian im Zug Richtung Osten einen dicken Mann, der einem kleinen Jungen ein Ticket kauft. Wie auch einst er, hält der Junge den Mann auf Abstand.

Nach dem Schwimmunfall bemüht sich Julian, von niemandem gesehen zu werden, insbesondere nicht von seinem Vorgesetzten Wöllner. Gerade diesem begegnet er auf seiner Flucht wieder, in Gestalt des Barbesitzers, bei dem er einen gefälschten Pass erwerben will. Die Ähnlichkeit ist jedenfalls verblüffend. Zudem scheint der Besitzer Julian vor seinem Vorhaben

---

<sup>276</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 52.

<sup>277</sup> Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 68-70.

<sup>278</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 54.

<sup>279</sup> Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 37.

<sup>280</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 49.

zu warnen: „Wenn Sie einen Rat wollen, mein Lieber, das ist nichts für Sie.“<sup>281</sup> Noch unheimlicher ist folgende Aussage: „Du glaubst wirklich, du bist dann frei, Julian?“<sup>282</sup> Julian hat sich weder vorgestellt noch etwas von seinem Plan erzählt, dennoch scheint der falsche Wöllner genau Bescheid zu wissen. In der Realität dürfte es außerdem wohl kaum so einfach sein, einen gefälschten Pass zu bekommen.

Ein weiteres Erlebnis wiederholt sich: Wenn er als Kind sein Geld verloren hat, erzählt Julian die Mär, er wäre von zwei schwarz gekleideten Männern ausgeraubt worden. Paul erinnert sich daran: „Niemand hat dir das je geglaubt. Aber du hattest vor nichts soviel Angst wie vor ihnen.“<sup>283</sup> Sehr höflich, wie Julian sie schon damals beschrieben haben soll, bitten zwei Männer später im Zug Julian um sein Geld und seinen Pass. Julian reagiert „beinahe erleichtert, denn das schien ihm der Beweis, daß es nicht wahr sein konnte.“<sup>284</sup> Wieder scheint sich eine Erinnerung in sein Bewusstsein zu schieben, und diesmal merkt er es beinahe.

Dieses Spiegelkonstrukt kann auch als Kreislauf gesehen werden. Julian entkommt der Strömung, durchlebt seine Kindheit zunächst in Form von Erinnerungen und dann in Form von mehr oder weniger realen Spiegelungen wieder. Am Ende schließt sich der Kreis, indem das Wasser die Oberhand zurückgewinnt. Nur die Leserinnen und Leser können entscheiden, welchen Julian sie nun vorfinden: den einen, der überlebt hat und aus seinem tristen Leben ausgebrochen ist, oder den anderen, der in der Agonie sein Leben Revue passieren lässt und schließlich den Totenkampf verliert.

#### 4.3.4 Der verlorene Sohn

Es bleibt demnach auch in *Der fernste Ort* den Leserinnen und Lesern vorbehalten, sich für eine Variante zu entscheiden. Die Unschlüssigkeit wird durch zwei große Unstimmigkeiten auf inhaltlicher Ebene gefördert: Widersprüchlich ist erstens der Besuch beim Vater, der bereits vor einigen Jahren verstorben sein soll, und zweitens die beiden Zusammentreffen mit seinem Bruder Paul, den Julian seit Monaten nicht mehr gesehen haben will.

Julian kennzeichnet eine Gleichgültigkeit und Distanz gegenüber anderen Menschen, was sich im Umgang mit Kolleginnen und Kollegen, mit einem fremden Jungen am Strand und mit seiner Mutter zeigt. Ulf Abraham erklärt sich Julians Emotionslosigkeit in der misslingenden

---

<sup>281</sup> Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 125.

<sup>282</sup> Ebd.

<sup>283</sup> Ebd., S. 106f.

<sup>284</sup> Ebd., S. 139.

Sozialisation. „Die einzigen Menschen, denen gegenüber der Held Gefühle erkennen lässt, sind der Vater und der ältere Bruder.“<sup>285</sup> Doch auch diese Beziehungen sind frei von familiärer Liebe, sind stattdessen geprägt von Abstand und Desinteresse, wie sich im Folgenden noch zeigen wird.

Julians Beziehung zu seinem Bruder ist seit ihrer Kindheit kompliziert. Paul ist hochbegabt wie unterfordert und schenkt Julian keine Beachtung. Erst nach Julians erstem Ausbruchversuch mit elf Jahren fällt ihm zum ersten Mal Julians Existenz auf.<sup>286</sup> Sogar die eigene Mutter, die sich später das Leben nimmt, fragt sich, „warum er nicht war wie sein Bruder.“<sup>287</sup> Auf die Frage, was Julian nach der Schule machen will, antwortet er schlicht: „Eigentlich gar nichts.“<sup>288</sup> Paul wird Spielentwickler und verschafft Julian nach dessen gescheiterten Karriere auf der Universität den Job in der Versicherung.

Beim Zusammentreffen in Julians Wohnung nennt Paul die Fluchtversuche seines Bruders albern und erklärt: „Es war eigentlich immer das gleiche: Du wolltest etwas anderes, und ich wollte nichts sein. Beides nicht so leicht, wie man denkt.“<sup>289</sup> Hierbei handelt es sich um ein weiteres Beispiel für eine Spiegelung der Erinnerungen, da ursprünglich Julian gemeint hat, er möchte nichts sein. Rätselhaft sind auch andere Aussagen Pauls, wie hier:

„Du hast natürlich keine Angst um mich gehabt. [...] Und vorhin im Flur? Ich hätte ein Gespenst sein können.“

„Vielleicht bist du eines.“<sup>290</sup>

Paul nennt seinen Bruder also ein Gespenst und meint kurz darauf, Julian sei ertrunken. Später am Bahnhof erscheint Paul noch einmal und erklärt: „Du weißt genau, daß ich es nicht wirklich bin. Oder hast du es noch immer nicht verstanden?“<sup>291</sup> Hat Paul sich als Erinnerung, als Hirngespinnst in Julians Fantasie zu erkennen gegeben oder hat er etwas anderes gemeint? Zu all diesen Ungewissheiten kommt die Tatsache hinzu, dass Julian im Schneegestöber erklärt, er hätte Paul seit Monaten nicht mehr gesehen.<sup>292</sup> Trübt die Kälte seine Erinnerung an das kürzlich Geschehene oder hat er seinen Bruder tatsächlich nicht gesehen, weil er in Wahrheit im See ertrinkt?

---

<sup>285</sup> Abraham: *Daniel Kehlmanns Erzählung vom Verschwinden*, S. 186.

<sup>286</sup> Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 45.

<sup>287</sup> Ebd., S. 32.

<sup>288</sup> Ebd., S. 54.

<sup>289</sup> Ebd., S. 103.

<sup>290</sup> Ebd., S. 105f.

<sup>291</sup> Ebd., S. 132.

<sup>292</sup> Ebd., S. 146.

Dieser Widerspruch wird ebenso wenig aufgeklärt wie jener den Vater betreffend. Abgesehen davon, dass er die Familie verlässt, erfährt man nicht viel über ihn:

Julian versuchte sich an den Mann zu erinnern, den er morgens hatte weggehen und abends zurückkommen sehen: an seine breite und immer etwas schiefe Gestalt, den Geruch seines Rasierwassers morgens im Badezimmer, die zerkratzte Aktentasche, die man nicht hatte berühren dürfen, und wie seine Stimme hoch und zittrig werden konnte, wenn er schrie.<sup>293</sup>

Julians Beschreibung seines Vaters ist geradezu gefühlslos. Es sind eher das allgemeine Erscheinungsbild und alltägliche Tätigkeiten, die er mit seinem Vater verbindet. Bevor Julian zum Bahnhof fährt, besucht er noch seinen Vater im Krankenhaus. Dieser ist zwar wach, aber kaum bei Bewusstsein. Seine einzigen Worte an Julian sind: „Nicht jetzt. Ja? [...] Noch nicht!“<sup>294</sup> Als wäre dies eine Erinnerung an den See und zugleich eine Aufforderung, um sein Leben zu kämpfen, oder aber nicht fortzugehen und sein altes Leben hinter sich zu lassen, fühlt Julian sogleich, wie die Wirklichkeit „unscharf“ wird.<sup>295</sup> Auch als er Paul von dem Besuch erzählt, reagiert dieser irritiert. Am Ende stellt sich heraus, dass der Vater „vor fünf oder sechs Jahren“ verstorben ist.<sup>296</sup>

Folgt man einer realistischen Lesart, so könnte man meinen, Julian träumt den Besuch im Krankenhaus oder imaginiert ihn in seiner Phase der körperlichen und geistigen Schwäche seit dem Unfall. Unwahrscheinlich, aber nicht unmöglich, ist es auch, dass er tatsächlich bei jemandem gewesen ist, der natürlich nicht sein Vater, sondern ein beliebiger Patient ist. Allerdings ist es nicht auszuschließen, dass Julian am Ende, halb erfroren, zu fantasieren beginnt und sich nicht an seinen Bruder erinnern kann. Dennoch scheint die Variante schlüssiger, in der es sich um Einbildung des ertrinkenden Julians handelt. Gib nicht auf und kämpfe um dein Leben – die Formel des Vaters wirkt unter diesen Umständen auch verständlicher. Insbesondere Julians Kommentar auf seinen drohenden Wirklichkeitsverlust im Krankenhaus lässt sich als unmittelbare Antwort verstehen: „[...] er ballte die Fäuste, noch nicht, er wollte noch nicht, daß es aufhörte, jetzt noch nicht ...!“<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> Ebd., S. 116f.

<sup>294</sup> Ebd., S. 118.

<sup>295</sup> Ebd.

<sup>296</sup> Ebd., S. 144.

<sup>297</sup> Ebd., S. 118.

### 4.3.5 Ultima Thule

Eines der wiederkehrenden Themen in der Novelle ist das Konzept der Ultima Thule, jener sagenhaften Insel am Nordrand der Welt. Im Text selbst findet sich folgende Erklärung:

Thule, sagte die Deutschlehrerin, so nannte man früher den jeweils abgelegensten Teil der Welt. *Ultima Thule*, der fernste Ort. Heute setzt man Thule mit Norwegen gleich, weißt ihr, wo Norwegen ist, und über das unbekannte Gebiet auf den Karten schrieb man *hic sunt dracones*, hier wohnen Drachen, aber das glaubt heute niemand mehr, Drachen gibt es nicht, und alle Orte sind erforscht.<sup>298</sup>

Die Bedeutung der Ultima Thule kommt nicht nur im Titel der Novelle zum Ausdruck, sondern erscheint auch an mehreren Stellen im Text. So hängt zum Beispiel in Julians Schlafzimmer eine alte Seekarte mit einem „Schlangenkopf“<sup>299</sup>, der unweigerlich an die Drachen der Ultima Thule erinnert. Der fernste Ort, unbekannt und scheinbar unerreichbar, ist ein Ort, an dem man auch nicht gefunden werden kann. Für Julian bedeutet dies, einen Ausweg zu haben oder auch einfach nur Trost.<sup>300</sup> Nicht nur die Seekarte steht in Verbindung mit Julians Tod, sondern auch ein Bild in Pauls Wohnung. Es zeigt den Ort, an dem Julian sterben sollte: „See, Palmen, Berge im Hintergrund, zerfließend in nebliger Helligkeit.“<sup>301</sup>

Kurz bevor seine Freundin Clara ihre Schwangerschaft offenbart und damit seine Träume zerschlägt, ist Julian überzeugt, „er würde entkommen.“<sup>302</sup> Sein Plan sieht vor, das Angebot eines Professors, zur Promotion eine Monografie über Vätering zu schreiben, abzulehnen:

Nun also doch: Er würde entkommen. Das Gefängnis verlassen, hinausgehen, und niemand konnte ihn zurückhalten. Die alten Seekarten fielen ihm ein, die Drachen, *Ultima Thule*, der fernste Ort.<sup>303</sup>

Auf die Gewissheit der Freiheit folgt sogleich der Schicksalsschlag: Seine Freundin ist schwanger, er nimmt den Job als Wissenschaftler an, sie verliert das Kind. So einfach kann Julian also nicht auf seine Ultima Thule gelangen.

Es fällt auf, dass der fernste Ort stets mit Gefahr und Tod in Verbindung gebracht wird. Wie die Lehrerin dem jungen Julian erklärt, sei früher angenommen worden, an unerforschten Orten befänden sich Drachen. Ultima Thule ist demnach kein Ort, der einfach noch nicht entdeckt worden ist, sondern es ist ein unheimlicher Ort, der viele Gefahren birgt. Auch die Reise nach

---

<sup>298</sup> Ebd., S. 30.

<sup>299</sup> Ebd., S. 69.

<sup>300</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 50.

<sup>301</sup> Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 59.

<sup>302</sup> Ebd., S. 60.

<sup>303</sup> Ebd.

Thule ist nicht unbeschwerlich. Diese Erfahrung muss Julian gleich mehrmals machen. Bei seinem ersten Fluchtversuch wird eine Frau von einem Zug überfahren und Julian sieht die zerstückelte Leiche. „Er beschloß, daß es ein Traum sein mußte, eine Einbildung oder Erfindung“<sup>304</sup>, und erst Jahre später, nach dem Schwimmunfall, offenbart ihm sein Bruder, oder sein Unterbewusstsein, wenn man so will, dass tatsächlich eine Frau vor den Zug gefallen ist. Seine zweite Fluchtmöglichkeit wird dadurch unterbunden, dass Clara ein Kind erwartet. Den Tod des Kindes bedauert Julian zwar nicht, dafür aber sehr wohl seine geopfert Freiheit.

Der dritte Fluchtversuch, jener nach dem Badeunfall, ist durch und durch gekennzeichnet von der Todesmotivik. Zuerst entgeht er selbst nur knapp dem Tod, taumelt benebelt durch Stationen seines Lebens und landet ohne Geld und Pass an einem fremden Ort. In der anderen Variante ertrinkt er tatsächlich, hier wird das Motiv der Ultima Thule noch deutlicher: Der fernste Ort steht für das Todesreich. Es ist den Menschen unbekannt, weil es unmöglich ist, von dort zurückzukehren. Julian befindet sich in diesem Sinne in einem Übergangszustand zwischen Leben und Tod. In seiner Agonie durchlebt er seine Erinnerungen und erfindet neue, er nimmt Abschied von seiner Familie und Bekannten. Sein Bruder Paul, sein verstorbener Vater und sein Vorgesetzter Wöllner haben ihren Platz in Julians Einbildung. Sogar Clara, die er vermutlich seit der Trennung nicht mehr gesehen hat, meldet sich sofort per Telefon.

Małgorzata Marciniak, die sich mit der Darstellung des Raumes bei Kehlmann beschäftigt, will als äußerste Form der Ortslosigkeit den Tod sehen, „der als der fernste aller Orte fungiert.“<sup>305</sup> Sie erkennt, dass Ultima Thule „mit den Drachen und Schlangen nicht bloß als ein Ort der Unkenntnis bzw. des Phantasierens, sondern vielmehr als ein Ort des Bösen zu dechiffrieren wäre“, und weist darauf hin, dass sich Julian am Ende an einer ortslosen Station einfindet, weil das Schild nicht lesbar ist.<sup>306</sup> Sie folgert, die Bahnstation erscheine als ein Transit- und Übergangsraum, was wiederum ein Hinweis für Julians Ertrinken ist.<sup>307</sup>

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 [...].<sup>308</sup>

Es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass diesen Übergangsräumen solch eine große Bedeutung zukommt. Dies ist auch erkennbar an den langen fiktiven Zitaten, die Vetterling zugeschrieben

---

<sup>304</sup> Ebd., S. 39.

<sup>305</sup> Marciniak: *Selbstgewählte Ortslosigkeit*, S. 213.

<sup>306</sup> Ebd., S. 214-216.

<sup>307</sup> Ebd., S. 216.

<sup>308</sup> Ebd., S. 214.

werden. Stolze 20 Bände, die behutsam über Julians Bett auf einem Bücherbord stehen, beinhaltet die Opera Completa Veterings, „mit ihren unangenehm kleinen Buchstaben, zu vielem Latein, all den mathematischen Symbolen, Unmengen von Briefen und entlegenen Abhandlungen, die er hätte kennen sollen und nicht kannte.“<sup>309</sup> Vetering hat nicht nur Arbeiten zur Mathematik und Statistik vorgelegt, sondern hat auch über den Tod philosophiert:

*Darf ich gestehen, daß ich mir den entscheidenden Augenblick manchmal als Entdeckung ausmale, daß die Welt, die einen Menschen fest zu umgeben scheint, bereits seit einer Weile die Emanation seines Bewußtseins ist [...]. Ein Wanderer, der langsam und ohne Ungeduld seinen Weg durch eine winterliche Landschaft sucht. [...] und plötzlich begreift er, und damit erst hat sein Weg sich geschlossen.*<sup>310</sup>

Vetering beschreibt hier genau das, worum es in der Novelle geht, den Übertritt aus dem Leben in den Tod. An der Schwelle wird der Sterbende zum Wanderer, wie es auch Julian wird. Sogar durch die winterliche Landschaft muss er hindurch, um zu seinem Ziel zu gelangen. Dort begreift er schließlich, ganz wie in Veterings Vorstellung. Jene Welt, die wir Leserinnen und Leser vorfinden, erweckt den Anschein, sie entspreche der unseren, während sie in Wahrheit eben nur ein Gebilde in Julians Bewusstsein ist. Nicht nur die Leserinnen und Leser werden getäuscht, auch Julian ist bis zum Schluss von der Echtheit seiner Fantasiewelt überzeugt. Da das Ende in typischer Kehlmann-Manier entsprechend vage ausfällt, bleibt die Unschlüssigkeit erhalten.

Treffender noch als Vetering beschreibt Julian selbst seine Auffassung von Veterings These über den Tod:

In dieser Zeit schrieb er seine lateinische Abhandlung *Per Spaeculum*, eine Schrift, deren Eleganz und scheinbare Klarheit auf das seltsamste dem offensichtlichen Wahnsinn ihres Verfassers widersprach, der etwa behauptete, daß ein Sterbender noch tagelang durch die allmählich unwirklicher werdende Welt seiner Einbildungen irren könne oder daß die fesselnde Kraft der Schwere keine Gewalt habe über den Geist eines freien Menschen.<sup>311</sup>

Obwohl Julian bei Weitem nicht so viel über Vetering weiß, wie er eigentlich sollte, ist es interessant, dass ihm eben jene Passagen über den Tod in Erinnerung bleiben. Erneut trifft Vetering den Kern der Erzählung, so ist Julians Gefühl der Schwerelosigkeit ein wiederkehrendes Motiv. Bevor ein letztes Zitat Veterings herangezogen wird, soll das Augenmerk auf die Wortwahl gelegt werden. Keineswegs willkürlich schreibt Vetering von einem freien Menschen anstatt eines sterbenden. Die Idee der Ultima Thule verbirgt auch das

---

<sup>309</sup> Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 69.

<sup>310</sup> Ebd., S. 76f.

<sup>311</sup> Ebd., S. 84.

Motiv der Freiheit, nach der sich Julian sehnt. Er fühlt sich wie in einem Gefängnis eingesperrt und will die Freiheit erlangen. Da seine Fluchtversuche scheitern, sieht er nur einen Ausweg – Ultima Thule. Er muss alles zurücklassen, um am fernsten Ort neu anfangen zu können. Julian findet somit erst im Tod seine Freiheit.

Unmittelbar vor dem Tod „erwählt die Seele sich aus dem Chaos ihrer Erinnerungen einen Gefährten, von welchem sie bis zur Schwelle – allerdings nicht darüber hinaus – begleitet zu werden vermeint.“<sup>312</sup> In diesem Sinne wird sein Bruder Paul Julians Gefährte, der ihn zwar bis zum Bahnhof, aber nicht darüber hinaus begleiten kann. Aufgrund dieses Verbots erwidert Paul, als Julian ihn fragt, ob er mitkommen möchte, schlicht: „Die Frage stellt sich nicht.“<sup>313</sup>

#### 4.3.6 Das Schloss am Meer

Da das Konzept der Ultima Thule eine besondere Rolle in *Der fernste Ort* einnimmt, soll in diesem Kapitel näher auf die Bedeutung und Ursprünge eingegangen werden.

Wie Julians Deutschlehrerin erläutert, ist Ultima Thule eine Bezeichnung für den abgelegensten Ort der Welt. Im Buch setzt die Lehrerin Thule mit Norwegen gleich, die „Insel am Rande der Welt“ gilt sogar als der Inbegriff von Nördlichkeit.<sup>314</sup> In der Novelle ist Thule durch Julians Idee, im „Nordosten“ ein neues Leben zu beginnen, vertreten.<sup>315</sup> Gasser beschreibt den Mythos um die Insel folgendermaßen:

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.<sup>316</sup>

Die Idee stammt tatsächlich aus dem antiken Griechenland, genau genommen von Pytheas von Massilia, der als erster Seefahrer eine Reise in die nördlichen Regionen unternommen haben soll. Der Mythos um die Insel Thule ist dadurch entstanden, dass es ein rätselhaftes Geheimnis geblieben ist, welche der vielen Inseln er gemeint haben könnte.<sup>317</sup> Bereits in der Antike entsteht somit ein „Bild vom Norden als einem Konzept von Nördlichkeit schlechthin: und zwar einem

---

<sup>312</sup> Ebd., S. 69.

<sup>313</sup> Ebd., S. 106.

<sup>314</sup> Lutz Käppel: *Bilder des Nordens im frühen antiken Griechenland*. In: Annelore Engel-Braunschmidt [u.a.] (Hg.): *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2001, S. 11.

<sup>315</sup> Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 106.

<sup>316</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 50.

<sup>317</sup> Käppel: *Bilder des Nordens*, S. 11.

Norden, der nicht bereist, erobert, erforscht und schriftlich dokumentiert ist, [...] und dementsprechend phantasievoll entworfen, konstruiert und imaginiert ist.“<sup>318</sup> Bei Homer wird der Norden einerseits hell, einladend und liebreizend dargestellt, andererseits auch mit dem Tod in Verbindung gebracht:

Der Name dieses Landes ist Telepylos, d.h. „Ferntor“ [...]. Das „ferne Tor“ ist das Tor am Ende der Welt, das Tor ins Jenseits, das Tor in den Tod.<sup>319</sup>

Ultima Thule ist also seit jeher ein Ausdruck für das Unbekannte sowie für das Jenseits. Im Mittelalter ist der Norden anders als in der Antike keineswegs als paradiesischer oder utopischer, sondern nur als abscheulicher und schrecklicher Ort imaginiert worden.<sup>320</sup>

Diese frühen Bilder des Nordens stimmen überraschenderweise genau mit der Rezeption in der Novelle überein. Auch Julian beschreibt diverse Lichtreflexe und steht an der Schwelle, am Tor zum Tod. Die Idee der Ultima Thule ist Julian nicht unbekannt. Sie veranlasst ihn zum Beispiel, eine alte Seekarte zu kaufen. In der Schule muss er einmal Johann Wolfgang von Goethes Gedicht *Es war ein König in Thule* auswendig lernen. Eine überarbeitete Version der Ballade findet sich im ersten Teil von *Faust*. In der Szene *Abend* singt Gretchen ein Lied, „indem sie sich auszieht“:

Es war ein König in Thule  
Gar treu bis an das Grab,  
Dem sterbend seine Buhle  
Einen goldnen Becher gab.<sup>321</sup>

Der Beginn des Gedichtes entspricht dem „Grundakkord eines Märchens“, das sich allerdings bereits am Ende des ersten Verses mit den Worten „in Thule“ ins Mythische bewegt.<sup>322</sup> Seine Geliebte schenkt dem König einen goldenen Becher, welcher „die einmalige Liebe wie die Identität von Liebe und Tod“ symbolisiert.<sup>323</sup> So voll Treue ist der König, dass er, dem Tode geweiht, den „heiligen Becher“, anstatt ihn seinen Söhnen zu vermachen, „hinunter in die Flut“ wirft.<sup>324</sup> Weber erklärt die mythische Aura von Thule mit der Idee der ewigen Treue:

---

<sup>318</sup> Ebd., S. 12.

<sup>319</sup> Ebd., S. 18.

<sup>320</sup> Francisco Molina Moreno: *Bilder des heiligen Nordens in Antike, Patristik und Mittelalter*. In: Annelore Engel-Braunschmidt [u.a.] (Hg.): *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2001, S. 48.

<sup>321</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Faust-Dichtungen*. Herausgegeben von Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam 1999, V. 2759-2762.

<sup>322</sup> Albrecht Weber: *Johann Wolfgang von Goethe: Der König in Thule*. In: Günter Lange (Hg.): *Lese-Erlebnisse und Literatur-Erfahrungen. Annäherungen an literarische Werke von Luther bis Enzensberger*. Festschrift für Kurt Franz zum 60. Geburtstag. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001, S. 117.

<sup>323</sup> Ebd., S. 119.

<sup>324</sup> Goethe: *Faust*, V. 2769-2777.

Dort in Thule [...] gab es noch Könige, die wahre Könige waren, denen Liebe und Treue über alles galten, Könige nicht „von“, sondern „in“ Thule, wie Goethe verbesserte [...]. Thule: Land der Treue, Treue – Kerngedanke der Ballade.<sup>325</sup>

Treu begleitet wird Julian von seinem Bruder, seinem „Gefährten“, wie es Vetterling ausdrückt. Interessanter als das Motiv der Treue ist im Zusammenhang mit *Der fernste Ort* der Becher:

Er sah ihn stürzen, trinken  
Und sinken tief in's Meer,  
Die Augen täten ihm sinken,  
Trank nie einen Tropfen mehr.<sup>326</sup>

Wie der König auf seinem „Schloß am Meer“<sup>327</sup> dem Becher nachsieht und anschließend selbst stirbt, so sieht auch Julian am Ende ein, dass er seinem eigenen Königreich im Meer nicht entkommen kann, sondern sinken und sterben wird.

Daniel Kehlmann, berüchtigt für seine unzähligen intertextuellen Referenzen, hat sich allerdings nicht nur bei Goethe bedient. Eines der größten Vorbilder Kehlmanns ist Vladimir Nabokov, wie Gasser mehrmals aufzeigt:

Kehlmann wollte lesend lange in Nabokovs Universum verschwinden [...] und bald hat sich Nabokov für Kehlmann zu einem Emblem für das Gefühl ausgewachsen, in der Literatur sei einfach [...] alles möglich und demnach erlaubt.<sup>328</sup>

In der Novelle hat sich Kehlmann nicht nur thematisch Nabokov angenähert, sondern hat ihn sogleich im Paratext zitiert: „Mark atmete nicht mehr, Mark war abgereist – wohin, in welche anderen Träume weiß niemand.“<sup>329</sup> Der Satz stammt aus Nabokovs Erzählung *Einzelheiten eines Sonnenuntergangs*, die Kehlmanns Novelle inhaltlich auffallend ähnlich ist. Wie Julian entgeht der Protagonist in der Erzählung nur knapp dem Unfalltod. Mark springt gedankenverloren von der fahrenden Straßenbahn und wird daraufhin beinahe vom Bus überfahren. Kurz sieht er noch „die eigene Gestalt“, ehe er sich selbst „mit einem einzigen leichten Schwung“ einholt.<sup>330</sup> Während er fröhlich seine Verlobte Klara aufsucht, hat Mark immer wieder Visionen von Schmerz, eindeutig Manifestationen des Unfalls in seinem Unterbewusstsein. Im Gegensatz zu Kehlmann macht nämlich Nabokov sehr deutlich, dass Mark in Wahrheit von dem Bus erfasst worden ist. Für einen Augenblick erlangt er im

---

<sup>325</sup> Weber: *Der König in Thule*, S. 118.

<sup>326</sup> Goethe: *Faust*, V. 2779-2782.

<sup>327</sup> Goethe: *Faust*, V. 2774.

<sup>328</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 50, 18.

<sup>329</sup> Vladimir Nabokov: *Einzelheiten eines Sonnenuntergangs*. In: Vladimir Nabokov: *Erzählungen I. 1921-1934*. Herausgegeben von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 195.

<sup>330</sup> Ebd., S. 191f.

Krankenhaus das Bewusstsein, „er war verstümmelt und bandagiert“, bevor er sich schließlich in anderen Träumen verliert.<sup>331</sup> Nabokovs Erzählung, obgleich sie durchaus Elemente erhält, die man als fantastisch deklarieren könnte, müsste nach Todorov aufgrund der aufgeklärten Unschlüssigkeit dem Unheimlichen zugeordnet werden. Indem Kehlmann auf jegliche Auflösung verzichtet und nur Anspielungen zulässt, verbleibt *Der fernste Ort* im Bereich des Fantastischen.

Kehlmann beruft sich in der Novelle neben Nabokovs *Einzelheiten eines Sonnenuntergangs* auch auf dessen Erzählung *Ultima Thule*, die als erstes Kapitel eines aufgegebenen Romans dienen sollte.<sup>332</sup> Bereits der Titel zeigt eine unverwechselbare Verbindung zu *Der fernste Ort*. Es geht um den Maler Gospodin Sineussow, der um seine geliebte Frau trauert. Er fantasiert sie herbei, um ihr nahe zu sein: „Kannst du mich hören? Das stammt aus einem banalen Fragebogen, den Geister nicht beantworten [...]“<sup>333</sup> Den Leidensweg Gospodins beschreibt Gasser als Suche nach dem Jenseits:

Oder ist die Welt statt fadenscheinigen Unsinn ein jenseitsgewirktes Gewebe von Sinn? Mit nichts lebt es sich schlecht – ist da drüben also doch irgendetwas? So tastet sich Gospodin von der Nichtigkeit des eigenen Seins zu einer Jenseitshoffnung hin und zurück.<sup>334</sup>

Gospodin sucht auch in Erinnerungen nach Trost, so berichtet er seiner Frau von einem fehlgeschlagenen Auftrag. Für das Versepos eines nordischen Schriftstellers sollte der Maler Illustrationen anfertigen. Über den Inhalt des Versromans, der den Titel *Ultima Thule* trägt und in einer anderen Sprache verfasst ist, können sich die beiden kaum verständigen:

Ich verstand nur eines, nämlich daß sein Held irgendein nordischer König war, unglücklich und ungesellig, daß sein Königreich mitten in den Nebelschwaden des Meers auf einer melancholischen und fernen Insel von irgendwelchen politischen Intrigen heimgesucht wurde, Meuchelmorden, Aufständen, und daß ein Schimmel, der seinen Reiter verloren hatte, über die neblige Heide dahinflog...<sup>335</sup>

Wie schon bei Goethe geht es um einen König aus dem Norden, dessen Königreich im Meer liegt. Die „ferne Insel“ entspricht natürlich Thule. Gospodin ist unglücklich, die gesamte Erzählung voll Melancholie. Der Tod und das Jenseits, aber auch die Verbindung derer beiden sind Leit motive, die ebenfalls in *Der fernste Ort* eingesetzt werden. Eine weitere Parallele ist

---

<sup>331</sup> Ebd., S. 195.

<sup>332</sup> Vgl. Gasser: *Königreich im Meer*, S. 133.

<sup>333</sup> Vladimir Nabokov: *Ultima Thule*. In: Vladimir Nabokov: Erzählungen II. 1935-1951. Herausgegeben von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 302.

<sup>334</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 8.

<sup>335</sup> Nabokov: *Ultima Thule*, S. 321.

der männliche Protagonist, der jedoch bei Nabokov nicht stirbt, ganz im Gegenteil, es scheint, er ist gerade als Lebender seiner Frau näher als im Tod:

Am schrecklichsten von allem ist der Gedanke, daß ich, da du fernerhin in mir glühst, mein Leben schützen muss. Meine vergängliche körperliche Hülle ist vielleicht die einzige Garantie deiner ideellen Existenz [...]. Leider bin ich dazu verdammt, mit der Habgier des Besitzlosen mit meiner physischen Natur umzugehen [...] und dann vertrauensvoll auf meine eigene Ellipse zu warten...<sup>336</sup>

Gospodin sucht in seiner Misere einen gewissen Adam Falter auf, der nach einem Blitzschlag behauptet, die absolute Wahrheit erlangt zu haben. Es wundert nicht, dass Gospodin aus dem Gespräch keinerlei Erkenntnis herausholen kann, da diese wie bei Julian allein in sich selbst zu suchen ist. Während Julian erkennt, dass er den Kampf gegen die Strömung verloren hat, sieht Gospodin ein, dass er ohne seine Frau weiterleben muss. Auch die Reaktion auf diese Erleuchtung ist jeweils gegensätzlich: Julian sitzt am Bahnsteig und lächelt in sich hinein, Gospodin ist sichtbar verzweifelt.

Nabokovs Erzählung zeigt, wie schwierig es ist, sein altes Leben hinter sich zu lassen und neu anzufangen. Für Gospodin ist es wohl noch ein langer Weg, doch Julians Reise verläuft sehr glatt, geradezu problemlos. Natürlich ist es nicht unmöglich, sich in ein Hotelzimmer zu schleichen, zweimal innerhalb weniger Stunden auf denselben Taxifahrer zu treffen und in der nächstbesten Bar einen gefälschten Pass zu kaufen. *Der fernste Ort* ist daher kennzeichnet durch ein Spiel mit Wahrscheinlichkeiten. Es ist eben möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich. In jener Welt, die wir kennen und deren Gesetze uns vertraut sind, sind derartige Zufälle nicht ausgeschlossen, weshalb eine realistische Lesart stets eine gültige Option bleibt.

Wenn man bedenkt, dass Kehlmanns Protagonist von einem zufälligen Taxifahrer in genau den Nachtclub gebracht wird, wo sein Vorgesetzter 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 [...].<sup>337</sup>

Marciniak spricht damit genau jenen Punkt an, den Kehlmann an seinen Rezensentinnen und Rezensenten kritisiert: Er hat seine Novelle nur als realistischen Text maskiert, welcher tatsächlich darüber hinausgeht. Kehlmanns Lektor, Thorsten Ahrend, bestätigt die Vermeidung „vergrößernder Festlegungen“ in Bezug auf das Verfassen des Klappentextes.<sup>338</sup> Aufgrund

---

<sup>336</sup> Ebd., S. 345.

<sup>337</sup> Marciniak: *Selbstgewählte Ortslosigkeit*, S. 215.

<sup>338</sup> Thorsten Ahrend: *No more dogs! Erfahrungen mit Daniel Kehlmann*. In: *Text + Kritik* 177/2008, S. 72.

dieser unangefochtenen Unschlüssigkeit auf Textebene ist die Nähe zum Fantastischen unübersehbar.

## 4.4 *Du hättest gehen sollen*

### 4.4.1 Eine Spukgeschichte?

„Sie planen eine Spukgeschichte?“ Mit dieser Frage hätte Kehlmann wohl rechnen müssen, als er im Jahre 2005, kurz nach der Veröffentlichung seines Bestsellers *Die Vermessung der Welt*, im Interview mit dem Spiegel bezüglich seines nächsten Projekts zu Protokoll gibt:

Wenn es so wird, wie ich es mir vorstelle, wird es keine Komödie sein, sondern eher eine dunkle Geschichte. Es werden einige Gespenster darin auftauchen. Und es wird diesmal in der Gegenwart spielen.<sup>339</sup>

Diese Beschreibung erinnert zunächst tatsächlich an eine Art Gruselgeschichte. Spätestens als Kehlmann auf die besagte Frage nur antwortet, er hätte lieber nicht darüber reden sollen, wird klar, dass diese Gespenster keineswegs in Form von verirrten Seelen auftreten werden. 2009 erscheint dann der Roman *Ruhm*, ein Roman, der sich in neun Geschichten gliedert. Friedhelm Marx erklärt, dass die mediale Rezeption wegen dieser missverstandenen Ankündigung beeinflusst wurde: In dem Buch soll es spuken.<sup>340</sup> In *Ruhm* ist tatsächlich der gebrochene Realismus sichtbar, da auf Konventionen der Welt, wie die Protagonistinnen und Protagonisten sie kennen, kein Verlass mehr ist. Dass es sich dabei keinesfalls um eine Gruselgeschichte im eigentlichen Sinn handelt, ist offensichtlich.

Wozu dieser Umweg über *Ruhm*? Weil Kehlmann einige Jahre später tatsächlich eine Erzählung publiziert, die „zweifellos eine Spukgeschichte“ ist.<sup>341</sup> Mit *Du hättest gehen sollen* werden die Leserinnen und Leser mit einer Gruselgeschichte konfrontiert, in der merkwürdige Dinge geschehen. So offenkundig wie nie zuvor spielt Kehlmann hier mit der Wirklichkeit. Viel deutlicher als in *Ruhm* fallen die Gespenster in dieser wahrlich dunklen Geschichte aus. Eine „raffinierte Spukgeschichte“<sup>342</sup> nennt Ursula März die Erzählung in der Zeit und Björn Hayer von der Berliner Zeitung bezeichnet sie sogar als einen „Psychothriller mit Nervenkitzel.“<sup>343</sup> In die Literaturwissenschaft hat *Du hättest gehen sollen* bisher kaum Eingang gefunden. Marx beschreibt die Erzählung als eine „Art Versuchsreihe, die das

---

<sup>339</sup> Matthias Matussek, Mathias Schreiber und Olaf Stampf: *Mein Thema ist das Chaos*. In: Der Spiegel 49/2005, S. 178.

<sup>340</sup> Marx: *Kehlmanns Gespenster*, S. 57.

<sup>341</sup> Ebd.

<sup>342</sup> Ursula März: *Ist dieser Text von Geisterhand geschrieben?* In: Die Zeit 44/2016. Zugriff unter <http://www.zeit.de/2016/44/daniel-kehlmann-du-haettest-gehen-sollen> am 08.02.2018.

<sup>343</sup> Björn Hayer: *Neues Buch von Daniel Kehlmann. Nichts für schwache Nerven*. In: Berliner Zeitung 29.10.2016. Zugriff unter <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/literatur/neues-buch-von-daniel-kehlmann-nichts-fuer-schwache-nerven-24994792> am 08.02.2018.

Zusammentreffen von Erklärbarem und Unerklärlichem, von scheinbar Wirklichem und zweifellos Gespenstischem in immer neuen Konstellationen erprobt [...].<sup>344</sup>

Das Motiv des Gespenstes ist in Kehlmanns Werk keineswegs neu. Bereits im Jahre 2004 erscheint die größtenteils unbekannte Erzählung *Gespenster*, in der ein Paar einen Urlaub auf einer schottischen Insel verbringt und die Frau von seltsamen Sinneseindrücken geplagt wird. Der poetologischen Linie Kehlmanns entsprechend glaubt sie gar nicht mehr daran, „daß sie je von hier wegkommen würde.“<sup>345</sup> Als ihr Freund auf der Heimfahrt nichts von dem Streit am Vortag wissen will, kommt ihr der Gedanke, dass es sich nur in ihrem Kopf abgespielt haben könnte: „Vielleicht, dachte sie, war wirklich nichts gesagt worden, vielleicht war es am besten so, wer konnte das wissen. Die ganze Woche kam ihr schon unwirklich vor.“<sup>346</sup>

Später schreibt Kehlmann *Geister in Princeton*, ein 2011 uraufgeführtes Theaterstück über den Mathematiker Kurt Gödel, und betitelt seine Frankfurter Poetikvorlesungen aus dem Jahre 2014 mit *Kommt, Geister*, eine Anspielung auf Shakespeares Macbeth, dessen Frau sich „den Kräften der Dunkelheit“ mit den Worten „Kommt, Geister, die ihr lauscht“ öffnet.<sup>347</sup> In seinen Poetikvorlesungen beschäftigt sich Kehlmann nicht nur mit Geistern in anderen, sondern auch mit den Gespenstern in seinen eigenen Werken. Über *Die Vermessung der Welt* sagt er zum Beispiel, Humboldt sei umgeben von Gespenstern und Monstern.<sup>348</sup> Aus diesem Grund wird der Roman dem magischen oder gebrochenen Realismus zugeordnet (dazu mehr in Kapitel 4.5). Im Folgenden wird sich zeigen, inwiefern *Gespenster* in *Du hättest gehen sollen* auftauchen und aus welchen Gründen die Behauptung, die Erzählung sei eine Gruselgeschichte, durchaus ihre Berechtigung hat.

#### 4.4.2 Geh weg, bevor es zu spät ist

Ein junges Ehepaar mit Tochter nimmt sich eine Auszeit und verbringt einige vorweihnachtliche Tage in einem abgelegenen Ferienhaus in den Bergen. „Neue Umgebung, neue Ideen, ein neuer Anfang“ werden sich erhofft.<sup>349</sup> Anstatt der ersehnten Erholung kommt

---

<sup>344</sup> Marx: *Kehlmanns Gespenster*, S. 57f.

<sup>345</sup> Daniel Kehlmann: *Gespenster*. In: Valerie Besl und Michael Forcher (Hg.): *VonSinnen*. Ein österreichisches Lesebuch. Wien: Hauptverband des Österreichischen Buchhandels 2004, S. 51.

<sup>346</sup> Ebd., S. 53.

<sup>347</sup> Kehlmann: *Kommt, Geister*, S. 68.

<sup>348</sup> Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 147.

<sup>349</sup> Daniel Kehlmann: *Du hättest gehen sollen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2016, S. 7.

es wiederholt zu Spannungen, sowohl privater als auch beruflicher Natur. Darüber hinaus wird langsam klar, dass mit dem Haus etwas nicht stimmt.

Der namenlose Ich-Erzähler ist ein Drehbuchautor, der unter Druck steht, den zweiten Teil für seine erfolgreiche Komödie „Allerbeste Freundin“ vorzulegen. Der Erzähler sammelt Ideen für die Fortsetzung über die Freundinnen Jana und Ella und schreibt sie akribisch in sein Notizbuch. Neben ersten Szenen fließt auch seine Sicht der Ereignisse im Urlaub in die Notizen ein. Seine Frau Susanna ist Schauspielerin und Mutter der gemeinsamen Tochter Esther. Die Stimmung ist von Anfang an gereizt, bereits während der Autofahrt kommt es zum ersten Streit zwischen den Eheleuten, weil Susanna „verheerend“ fährt.<sup>350</sup> Auch die winterliche Atmosphäre wird vom Erzähler als düster und ausladend beschrieben: „Das kalte Blauweiß der zwei Gletscher, darunter schroffer Granit, dann die Wälder, die der Dunst in eine glatte dunkelgrüne Fläche verwandelt.“<sup>351</sup> Im Gegensatz dazu wird das Ferienhaus zumindest anfangs als positiv wahrgenommen, da es „in Wirklichkeit noch besser aussieht als auf den Fotos im Netz. Kein modriges Alpenhüttchen, sondern zweistöckig, neu und minimalistisch, [...] eindeutig ein Architektenhaus.“<sup>352</sup> Trotz der Streitereien genießt die Familie einige glückliche Momente: Mutter und Tochter spielen im Garten, auf Streit folgt Versöhnung und der Erzähler kann in Ruhe einige Szenen verfassen. Nach und nach bröckelt jedoch die Fassade. Der Streit spitzt sich zu, der Regisseur droht mit einem Ghostwriter und in dem Haus geschehen merkwürdige Dinge.

Beim Lesen fallen die etlichen Ellipsen auf, die zum einen auf den geistigen Prozess des Erzählers beim Schreiben zurückzuführen sind, wie zum Beispiel kurz nach der Ankunft:

Aufblende, Jana geht mit Einkaufstasche die Straße  
Gerade als ich weiterschreiben wollte, sind sie reingekommen. Und wenn sie im Raum  
sind, kann ich mich nicht konzentrieren.<sup>353</sup>

An anderen Stellen kommt es aufgrund der Hektik des Erzählers zu Ellipsen, wie hier, als er zum ersten Mal sein Abbild im Spiegel nicht sehen kann:

Es muss eine optische Täuschung  
Aber sie dauert an. [...] Schreib es auf. Muss es fotografieren, aber ich weiß nicht wo mein  
Telefon  
Also: Ich sitze am langen Tisch [...].<sup>354</sup>

---

<sup>350</sup> Ebd., S. 8.

<sup>351</sup> Ebd., S. 7.

<sup>352</sup> Ebd., S. 8.

<sup>353</sup> Ebd., S. 9.

<sup>354</sup> Ebd., S. 34.

Auch beim heimlichen und daher schnellen Abschreiben von Nachrichten auf Susannas Handy entstehen im Schreibfluss einige unvollständige Sätze.<sup>355</sup> Die Ellipsen geben also eine Einsicht in die Gedanken des Erzählers. Einerseits berichtet dieser sehr sachlich von seinen Tätigkeiten, andererseits wechselt er manchmal in einen inneren Monolog, der eben gekennzeichnet ist durch Brüche, Einschübe und Ellipsen.

Des Weiteren finden sich Einschübe, die die Leserinnen und Leser stutzig machen, da sie zunächst in keinerlei Kontext stehen:

Unsere Vorräte gehen zur Neige, einer muss ins Dorf hinunter, und ich habe mich angeboten. Geh weg. Susanna hat danke gesagt und meine Hand gehalten, und ich habe ihr in die Augen gesehen.<sup>356</sup>

Wie kommt dieses unscheinbare „geh weg“ in die Notizen des Erzählers? In Varianten taucht es immer wieder auf, sowohl in seinen Entwürfen für das Drehbuch als auch in seinem Urlaubsbericht, und es wird mit der Zeit aufdringlicher:

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  
Jana in ihrer neuen Wohnung auf der Couch, Ella stürmt herein.<sup>357</sup>

Vom Erzähler zwar lange unbemerkt, scheint er die Worte doch unbewusst wahrzunehmen und wiederholt sie im Traum: „So sehr wollte ich weg, dass ich vor mich hin sprach: Geh weg, geh weg, geh weg.“<sup>358</sup> Tatsächlich deutet schon der Titel *Du hättest gehen sollen* darauf hin, dass offenbar irgendjemand den Erzähler davor warnen will, nicht in dem Haus zu verbleiben. Was harmlos mit einer scheinbaren Sinnestäuschung des Erzählers beginnt, wird allmählich zum Albtraum für die ganze Familie. Als nicht nur der Erzähler, sondern auch Susanna zugibt, dass sie sich nicht wohlfühle und mit dem Haus etwas nicht in Ordnung sei, beschließen sie, früher abzureisen.<sup>359</sup> Die Erzählung wäre nicht umsonst als Spukgeschichte bezeichnet worden, denn so einfach gestaltet sich das Verlassen des Hauses nicht.

Der Erzähler erkennt, dass es in dem Haus spukt, zumal er in seinen Notizen die vielen „geh weg“ findet und überzeugt ist, dass er das nicht geschrieben habe.<sup>360</sup> Vom Wahnsinn ergriffen versucht der Erzähler, sich selbst – genauer gesagt seinem früheren Selbst – mittels Notizbuch

---

<sup>355</sup> Ebd., S. 50.

<sup>356</sup> Ebd., S. 24.

<sup>357</sup> Ebd., S. 42.

<sup>358</sup> Ebd., S. 43.

<sup>359</sup> Ebd., S. 47f.

<sup>360</sup> Ebd., S. 59.

eine Botschaft zu senden. Ausgerechnet mit den Worten „Geh weg, bevor es zu spät ist“ will er zu ihm „durch die wellenschlagende Zeit“ durchdringen. Der Versuch misslingt, „also ist er nicht weggegangen, als er noch konnte, also bin ich geblieben.“<sup>361</sup> Einen tieferen Sinn hinter dieser Wendung sieht Marx:

Als Störungen des linearen Erzählberichtes geben diese unheimlichen Einträge dem Notizbuch allerdings eine zusätzliche, sich jeder Kontrolle entziehende Tiefendimension. Die andere, gespenstische Seite des Ichs schreibt mit.<sup>362</sup>

Gemeint ist damit nicht nur die Tatsache, dass sich im Notizbuch Einträge befinden, die der Erzähler nicht geschrieben haben will, sondern auch, dass jener Geist an einer Stelle wirklich zu ihm durchzudringen scheint: „Ich [...] dachte mit einer Klarheit, als spräche ein anderer zu mir: *Du hättest gehen sollen. Jetzt ist es zu spät.*“<sup>363</sup>

Mit der Subjektivität des Erzählers, den Ellipsen und rätselhaften Einschüben bleiben viele Fragen offen: Wer hat „geh weg“ in das Notizbuch geschrieben? Wovor genau wird der Erzähler gewarnt? Die Erzählung endet abrupt mit folgender letzten Ellipse: „Und dabei bin ich erst ganz am“ lauten die letzten Zeilen, gefolgt von drei weiteren leeren Seiten. Marx erklärt sich dieses Ende folgendermaßen:

Die Schreckensvision des Erzählers, für alle Zeit selbst zum Gespenst zu werden [...], suggeriert [...] einen kurz bevorstehenden Tod. [...] Der gespenstische Ort wird scheinbar zu einer „Falle“ [...] aus der es für den Erzähler kein Entkommen gibt.<sup>364</sup>

Aus der Perspektive des Erzählers handelt es sich keineswegs um den Tod, sondern um ein Leben unter den Gespenstern, den „anderen, die auch für immer hier sind.“<sup>365</sup> In diesem Sinne „läuft der letzte, unabgeschlossene Satz [...] nicht mehr eindeutig auf den Tod, sondern zugleich auf das (ungeschriebene) Wort ‚Anfang‘ zu.“<sup>366</sup> Wie in *Der fernste Ort* wird auch hier nicht explizit erklärt, wie es mit dem Erzähler weitergeht. Ob er stirbt, im Haus als Geist weiterlebt oder sich im Wahnsinn alles eingebildet hat, bleibt offen.

#### 4.4.3 Das Geisterhaus

Das offene Ende und die von Geisterhand verfassten Warnungen sind nicht die einzigen Indizien, dass es sich um eine fantastische Erzählung handelt. Bereits der Klappentext

---

<sup>361</sup> Ebd., S. 87.

<sup>362</sup> Marx: *Kehlmanns Gespenster*, S. 71.

<sup>363</sup> Kehlmann: *Du hättest gehen sollen*, S. 61.

<sup>364</sup> Marx: *Kehlmanns Gespenster*, S. 70.

<sup>365</sup> Kehlmann: *Du hättest gehen sollen*, S. 87.

<sup>366</sup> Marx: *Kehlmanns Gespenster*, S. 71.

suggestiert eine Nähe dieser „im doppelten Wortsinn unheimlichen“ Erzählung zum Fantastischen. Vage ist dort zu lesen, dass die Konturen allmählich verschwimmen und der Boden zu wanken beginne. Sehr deutlich wiederum wird betont, dass mit dem Haus etwas nicht stimme.<sup>367</sup> Nun soll aber aus gegebenem Anlass (siehe Kapitel 4.3.1) dem Klappentext nicht allzu viel Bedeutung zukommen, schließlich werden die Ereignisse aus der Sicht des autodiegetischen Erzählers geschildert. Damit handelt es sich um subjektive Eindrücke, die sich in seinem Bewusstsein manifestieren und sich daher als Trugbilder herausstellen können. Um den Bezug zur Fantastik herstellen und genauer beschreiben zu können, wird sich dieses Kapitel näher mit den unerklärlichen Erscheinungen befassen, die sich in dem Ferienhaus abspielen und vom Erzähler dokumentiert werden.

Das Haus selbst fällt, wie schon gesagt, keineswegs negativ auf. Es sei zwar „viel zu groß“ für die kleine Familie, besticht aber durch Modernität und Ruhe.<sup>368</sup> „Das Wohnzimmer sieht aus wie die meisten Wohnzimmer“<sup>369</sup>, hier ist also noch nichts ungewöhnlich zu entdecken. Aufgrund der Größe verirrt sich der Erzähler allerdings zweimal, zuerst mit seiner Frau auf dem Weg in eines der insgesamt vier Schlafzimmer. Damals meint der Erzähler, sie seien in einem Waschraum gelandet, weil sie „das Haus noch nicht kannten“.<sup>370</sup> Beim zweiten Mal verirrt er sich auf dem Weg ins Wohnzimmer zu seiner Frau, diesmal leicht angetrunken. Deshalb ist es zu diesem Zeitpunkt wenig verwunderlich, dass ihm der Korridor „mit einem Mal“ länger vorkommt.<sup>371</sup>

Nach diesen wenig außergewöhnlichen Verirrungen scheint es dennoch, als ob das Haus mit der Zeit ein Eigenleben entwickelt: Beim Griff nach dem Wasserhahn weicht dieser zurück, ein Bild verschwindet aus dem Waschraum, um in einem anderen Zimmer wieder aufzutauchen, verschlossene Türen öffnen sich...<sup>372</sup> Außerdem scheinen die Winkel in dem Haus nicht zu stimmen. Als der Erzähler nichts ahnend ins Dorf einkaufen fährt, schenkt ihm der Gemischtwarenhändler mit den Worten „Probier den rechten Winkel“ ein Geodreieck.<sup>373</sup> Gedankenverloren zeichnet der Erzähler einige Linien in sein Notizbuch, wobei das Ergebnis „eigenartig“ aussah.<sup>374</sup> Wie er es auch dreht und wendet, die Winkel im Rechteck stimmen nicht überein, ergeben nicht die 90 Grad des rechten Winkels:

---

<sup>367</sup> Kehlmann: *Du hättest gehen sollen*, Klappentext.

<sup>368</sup> Ebd., S. 20.

<sup>369</sup> Ebd., S. 15.

<sup>370</sup> Ebd., S. 13.

<sup>371</sup> Ebd., S. 20.

<sup>372</sup> Ebd., S. 39, 37, 62.

<sup>373</sup> Ebd., S. 31.

<sup>374</sup> Ebd., S. 53.

Zwei Winkel im Rechteck waren nun perfekt halbiert. Aber etwas stimmte nicht. Sie waren nicht direkt schief, eher undeutlich, meine Augen vermochten sie nicht ganz scharfzustellen. [...] Dann habe ich noch einmal nachgemessen. Bei dem einen Winkel ist das Ergebnis das gleiche geblieben, bei dem anderen hat es sich verändert [...].<sup>375</sup>

Bei einem panischen Anruf beim Händler meint dieser gleichgültig, als wäre das völlig normal: „Die passen nie, die Winkel, da oben.“<sup>376</sup> Wie kann es sein, dass klar definierte Winkel nicht stimmen? Dieses Phänomen wird unmittelbar mit dem Haus in Verbindung gebracht und scheint zu beweisen, dass hier etwas Übernatürliches vorgeht, da die Gesetze der Geometrie außer Kraft gesetzt werden. Die einfache Erklärung eines Tricklineals wirkt für diese unheimliche Situation zu unwahrscheinlich.

Zudem offenbart der Händler die düstere Vorgeschichte des Hauses. Einmal sei jemand verschwunden, vermutlich in den Bergen abgestürzt, und nicht mehr gefunden worden.<sup>377</sup> Nicht nur dieses tragische Ereignis, sondern auch eine alte Legende steht in Verbindung mit dem Haus, an dessen Stelle einst ein Turm gestanden haben soll: „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.“<sup>378</sup> In einem Haus, das derart mysteriöse Geheimnisse innehält, kann es demnach nur spuken. Der Erzähler kommt zu dem Schluss, es sei nicht das Haus, sondern der Ort selbst.<sup>379</sup>

Die hämische Frage des Händlers, ob „schon was passiert“ sei, ist eine geradezu offensichtliche Vorausdeutung, dass in dem Haus etwas passieren *wird*.<sup>380</sup> „Im Grunde ist ja kaum etwas passiert“, versucht sich der Erzähler einzureden. „Einbildungen, schlechte Träume, ein paar wunderliche Reflexionen“ reichen dennoch dafür aus, dass die Familie bald den Wunsch verspürt, abzureisen.<sup>381</sup> Tatsächlich sollen noch viel unheimlichere Dinge geschehen, die weit über optische Täuschungen hinausgehen. Schließlich können die bisher geschilderten Ereignisse durchaus nur Trugbilder und der Winkelmesser manipuliert sein. Diese Lesart bleibt bis zum Ende bestehen, obwohl sie in diesem Fall eher unwahrscheinlich ist. Ganz im Sinne einer fantastischen Geschichte bleiben die Geschehnisse also sowohl für den Protagonisten als auch die Leserinnen und Leser unaufgeklärt.

---

<sup>375</sup> Ebd., S. 54, 62.

<sup>376</sup> Ebd., S. 71.

<sup>377</sup> Ebd., S. 72.

<sup>378</sup> Ebd., S. 73.

<sup>379</sup> Ebd., S. 85.

<sup>380</sup> Ebd., S. 28.

<sup>381</sup> Ebd., S. 49.

#### 4.4.4 Spiegelungen, Gespenster und Träume

In diesem Kapitel soll noch einmal auf eine zentrale Aussage des Erzählers zurückgegriffen werden, nämlich seine anfängliche Erklärung für die mysteriösen Ereignisse: „Einbildungen, schlechte Träume, ein paar wunderliche Reflexionen.“<sup>382</sup> Wie in den anderen Werken Kehlmanns nehmen Spiegel und Spiegelbilder eine wichtige Rolle ein, ebenso wie Träume und Albträume. Der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* wundert sich über die eigenartigen Träume und wird Zeuge von immer gruseligere Reflexionen.

Es beginnt sehr harmlos damit, dass er sein Spiegelbild in der großen Glasscheibe im Wohnzimmer für einen Augenblick nicht sehen kann. Diese erste fehlende Reflexion wird sofort als Einbildung empfunden. Als es erneut passiert, hält es länger an:

Ich sitze am langen Tisch, draußen wird es dunkel, das Spiegelbild des Zimmers ist sehr deutlich zu sehen [...].

Aber ich sehe mich nicht. In dem Zimmer im Spiegelbild ist keiner. [...]

Das Zimmer, das sich in der Scheibe spiegelt, ist menschenleer. Wie vorgestern.<sup>383</sup>

Dieses Mal kann der Erzähler nicht einfach an eine Sinnestäuschung glauben, zweifelt allerdings schon nach kurzer Zeit: „[...] 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.“<sup>384</sup> Nach diesem Ereignis wagt er es kaum, sein Spiegelbild anzusehen, „aus Sorge, es könnte wieder verschwinden.“<sup>385</sup> Außerhalb des Hauses zeigen Spiegel keine mysteriösen Abweichungen, so kann er seine Reflexion im Dorf zum Beispiel in der dunklen Brille einer Frau sehen.

Das Haus beeinflusst auch den Schlaf der Familie. Sowohl Esther als auch Susanne geben zu, von Albträumen geplagt zu sein. Seine eigenen Träume schreibt der Erzähler natürlich in sein Notizbuch. In der zweiten Nacht träumt er von einem Raum mit einer Glühbirne und einem Stuhl, der nur drei Beine hat, sowie von einer Frau mit schmalen Augen und schlechten Zähnen. Die Frau kennt er von dem Bild in der Wäschekammer, „aber davon Albträume zu bekommen, das ist wirklich übertrieben.“<sup>386</sup> Seltsamerweise ist das Bild, als der Erzähler im Waschraum nachsieht, verschwunden. Da fällt ihm auf, dass im ganzen Haus kein einziges Bild hängt. Als

---

<sup>382</sup> Ebd.

<sup>383</sup> Ebd., S. 35.

<sup>384</sup> Ebd.

<sup>385</sup> Ebd., S. 49.

<sup>386</sup> Ebd., S. 25.

er aber am nächsten Tag im Wohnzimmer ein weiteres Bild, diesmal von einem bärtigen Mann mit Hut, entdeckt, zweifelt er erneut an seinem Verstand:

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?<sup>387</sup>

Außerdem findet der Erzähler später hinter einer Tür, bei der er „das Gefühl hatte, dass sie vorher nicht da gewesen war“, das Zimmer aus seinem Traum.<sup>388</sup>

Zu diesen merkwürdigen Dingen kommt hinzu, dass der Erzähler zufällig von der Untreue seiner Frau erfährt. Nach einem neuerlichen Streit fährt Susanne mit dem Auto davon und lässt Esther und ihren Mann im Haus zurück. In der folgenden Nacht überschlagen sich die Ereignisse, die entweder dem Wahnsinn des Erzählers oder den Geistern im Haus zuzuschreiben sind. Als aus dem Babymonitor eine schrille Singstimme zu hören ist, gerät der Erzähler in Panik. Im Kinderzimmer angekommen, schläft Esther aber tief. Der Erzähler schildert die nächsten Augenblicke folgendermaßen:

[...] als ich den Flur entlang zum Wohnzimmer ging, hörte ich die Stimme wieder [...], und als ich das Zimmer erreichte und auf dem Bildschirm eine große Gestalt sah, die sich über Esthers Bett beugte, war mir, als bliebe mein Herz stehen.

Dann erst sah ich, dass ich das war. [...] Offenbar eine Verzögerung der Übertragung; es war das Bild von vor einer Minute, [...] und während ich das begriff und aufatmete, sah ich, wie meine Tochter sich mit einem Ruck aufsetzte, [...] und zu schreien begann.<sup>389</sup>

Natürlich findet er auch diesmal seine Tochter schlafend vor. Allmählich begreift er, dass etwas mit dem Haus nicht stimmt, und nimmt Esther mit ins Wohnzimmer. Wenige Momente später widerfährt ihm erneut eine Täuschung des Spiegelbildes, in dem die von ihm abgeschlossene Zimmertür weit offen steht. Am nächsten Morgen versucht der Erzähler seine Tochter, die ihre Mutter vermisst, mit Fernsehen abzulenken. Hier taucht erneut ein Gespenst auf – im Fernseher erscheint die Frau aus dem Traum. Der Erzähler fragt sich nun ernsthaft, ob er verrückt geworden sei.<sup>390</sup>

Als auch noch die Telefonleitung abbricht, besteht nicht einmal mehr Kontakt zur Außenwelt. In diesem Moment beschließt der Erzähler zu fliehen, was das Haus aber nicht zulässt, da der Weg nach draußen entgegen jeder Logik wieder zurück ins Wohnzimmer führt.<sup>391</sup> Es ist

---

<sup>387</sup> Ebd., S. 63.

<sup>388</sup> Ebd., S. 78.

<sup>389</sup> Ebd., S. 60f.

<sup>390</sup> Ebd., S. 70.

<sup>391</sup> Ebd., S. 74.

offensichtlich, dass das Haus nicht verlassen werden soll. Rückwärts gehend gelangen sie zwar für eine kurze Zeit hinaus, landen aber nach einem Fußmarsch paradoxerweise erneut beim Haus. Von außen erkennen sie Gestalten im Haus, das eigentlich leer sein sollte. Nun ist es der Erzähler, der von Gespenstern spricht.<sup>392</sup> Eine weitere Person sieht er, zurück im Wohnzimmer, an der Decke stehen. Neben diesen Eindrücken scheint sich auch das rätselhafte Zimmer mit dem dreibeinigen Stuhl zu spiegeln, der Erzähler will zwei weitere solche Räume im Vorbeigehen gesehen haben.

Sein letzter Appell an sein früheres Ich mittels Notizbuch scheitert. Es gibt scheinbar kein Entkommen aus dieser „Falle“<sup>393</sup> und der Erzähler scheint sich dessen auch bewusst zu werden, ebenso wie der Tatsache, dass die anderen Gestalten ebenfalls hier gefangen sind. Somit bringt er Esther schließlich zu Susanne, als diese unerwartet mit dem Auto zurückkommt, und verabschiedet sich von den beiden, anstatt mit ihnen das Ferienhaus zu verlassen. Von der Gewissheit besessen, dass es für ihn keinen Ausweg gibt, ist er nicht einmal mehr sicher, ob er zurückkehren hätte wollen.<sup>394</sup> Der Abschied selbst wirkt bereits unwirklich, der Erzähler fühlt sich „wie in zwei Wesen gespalten“ und „als täte es ein anderer.“<sup>395</sup> Ein letzter Traum zeigt dem Erzähler, wie stark die Anziehungskraft des Hauses ist, was er mit einem „Weltenberg“ vergleicht:

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.<sup>396</sup>

Alles deutet daraufhin, dass der Erzähler nun wie die anderen Gestalten in dem Haus gefangen ist. Dass er am Schluss erneut sein Spiegelbild verliert, kann auf verschiedene Arten verstanden werden. Das ambivalente Ende ist jedenfalls charakteristisch für fantastische Erzählungen, ebenso wie die unerklärlichen Phänomene und der Zweifel des Protagonisten.

#### 4.4.5 Gescheitert

Auf den ersten Blick handelt *Du hättest gehen sollen* von einem scheiternden Mann, der mit dem Ausflug in die Berge einen Neuanfang versuchen will: „Neue Umgebung, neue Ideen, ein

---

<sup>392</sup> Ebd., S. 80.

<sup>393</sup> Ebd., S. 86.

<sup>394</sup> Ebd., S. 91.

<sup>395</sup> Ebd.

<sup>396</sup> Ebd., S. 63f.

neuer Anfang.“<sup>397</sup> Als Drehbuchautor wird er vom Produzenten dazu gedrängt, den zweiten Teil von „Allerbeste Freundin“ abzuliefern. Dass er bisher keine Ideen hat, wird deutlich, da er ein neues Notizbuch anfängt. Im Laufe der Tage schreibt er zwar immer wieder kurze Szenen, die aber dem Produzenten offensichtlich nicht gefallen. Der Erzähler klagt, dass er sich seine Karriere anders vorgestellt hat:

Alle erwarteten, dass ich bald den Schritt vom Schreiben zu meiner ersten Regie tun würde.

So verläuft ja meist der Karriereweg eines erfolgreichen Drehbuchautors.

Tja, meiner ist dann eben nicht so verlaufen.<sup>398</sup>

Auch Susanne verhöhnt ihren Mann bezüglich seiner beruflichen Tätigkeit: „Ein Drehbuch ist ein Werk, aber kein *Werk*. Nicht so, wie du es aussprichst. Und *Allerbeste Freundin II*, nun ja.“<sup>399</sup> Wieder einmal verliert sich das Paar in einem Streit. Als der Erzähler schließlich in Susannas Handy Nachrichten entdeckt, die ihre Untreue beweisen, lässt Susanna Mann, Kind und Haus vorerst zurück. Der Erzähler ist geplagt von Gedanken über seine gescheiterte Ehe, bis ihn die Gespenster im Haus ablenken. Das Motiv des Scheiterns wird in einer dritten Variante aufgegriffen, wenn man bedenkt, dass die Flucht aus dem Haus nicht gelingt. Ein kleiner Trost ist es aber, dass Esther und Susanne gerettet werden.

Schließlich stellt sich erneut die Frage, wie viel wahr ist und was sich nur im Geiste des Erzählers abspielt. Fremde Stimmen, unheimliche Gestalten, gespiegelte Räume – es scheint, als hätte man es hier mit übernatürlichen Wesen, mit Gespenstern, wie Marx sie nennt, zu tun. Dies wiederum wäre nur erklärbar, wenn die Naturgesetze ihre Gültigkeit verlieren. Der Erzähler kommt zu dem Schluss, dass es unendlich viele Universen gebe, die voneinander strikt getrennt seien.<sup>400</sup> Aber nur normalerweise:

Und dann und wann Stellen, wo die Substanz dünn wird.

Worte. Sie treffen nicht, wie es wirklich ist. [...]

Wenn ich sage, dass man sich zu den drei Dimensionen noch drei von der anderen Seite, oder eigentlich *von innen*, dazudenken muss ...<sup>401</sup>

Mit diesen inneren Dimensionen könnte auch das Bewusstsein des Erzählers gemeint sein, der in einer realistischen Lesart wegen seiner privaten und beruflichen Probleme den Verstand verloren hat. Dieser Stress sowie der von den schlechten Träumen ausgelöste Schlafmangel bewirken eine Bewusstseinstrübung, weshalb sich die übernatürlichen Ereignisse nur in seinem

---

<sup>397</sup> Ebd., S. 7.

<sup>398</sup> Ebd., S. 22.

<sup>399</sup> Ebd., S. 10.

<sup>400</sup> Ebd., S. 77.

<sup>401</sup> Ebd., S. 86f.

Kopf abspielen. Wie einst der einsame Wanderer könnte auch er sich, allerdings im übertragenen Sinne, in den Bergen verloren haben.

#### 4.4.6 This Thing of Darkness

Zuletzt soll noch die Frage geklärt werden, inwiefern es sich bei *Du hättest gehen sollen* um eine Gespenster- und Gruselgeschichte handelt, als die sie oft bezeichnet wird. Dazu wird es notwendig sein, sich die Definition der Spukgeschichte anzusehen.

Eine Gespenstergeschichte enthält überirdische und überzeitliche Figuren und bindet diese in als real geschilderte Handlungen ein, wodurch sich ein Effekt des Unheimlichen einstellt.<sup>402</sup> Neben den namensgebenden Gespenstern können auch andere Figuren für das Genre typisch sein: Teufel, Hexen, Naturgeister oder Vampire sind nur wenige Beispiele. In der Horrorliteratur dagegen wird versucht, „den Leser zu ängstigen und/oder abzustoßen.“<sup>403</sup> Es geht also nicht nur darum, ein unheimliches Gefühl, sondern vielmehr Schrecken, Grauen und Ekel zu evozieren. Das Übernatürliche ist dabei nur eine von mehreren Möglichkeiten. Brittnacher zeigt, wie die Horrorliteratur aus der Schauerliteratur hervorgegangen ist.<sup>404</sup> Schon in frühen Formen geht es um den „Schrecken, wenn in der vertrauten Umgebung das Unmögliche einbricht.“<sup>405</sup> Anders ausgedrückt kann man sagen: „Die Zeit ist aus den Fugen, die Ordnung ist entzwei.“<sup>406</sup> Typisch für den Schauerroman sind Schlösser, Klöster, Friedhöfe und Kellergewölbe; wiederkehrende Motive in der Horrorliteratur sind Geistererscheinungen, Spukhaus, Teufelspakt, Doppelgänger, Träume, Monster, Vampire und andere Kreaturen.<sup>407</sup> Die verschiedenen Schauplätze, Figuren und Themen der Grusel- und Horrorliteratur haben, so unterschiedlich sie auch scheinen, allesamt ein Ziel: bei den Leserinnen und Lesern ein unheimliches Gefühl auszulösen oder sie sogar in Angst zu versetzen.

Neben den offensichtlichen Gespenstern, die im Ferienhaus spuken, gibt es in *Du hättest gehen sollen* weitere Anzeichen auf übernatürliche Phänomene. Kehlmann spielt mit Zeit und Raum, aber auch mit dem Bewusstsein seines Protagonisten. Viele der Motive in der Horrorliteratur

---

<sup>402</sup> Urs Meyer: *Gespensstergeschichte*. In: Dieter Burdorg, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 287.

<sup>403</sup> Hans Richard Brittnacher: *Horrorliteratur*. In: Dieter Burdorg, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 327.

<sup>404</sup> Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Vorwort*. In: Hans Richard Brittnacher (Hg.): Kindler Kompakt Horrorliteratur. Stuttgart: Metzler 2007, S. 9-28.

<sup>405</sup> Ebd., S. 10.

<sup>406</sup> Ebd., S. 15.

<sup>407</sup> Ebd., S. 11, 19-22.

werden ebenfalls aufgegriffen, beispielsweise Spukhaus, Traum und Teufel. Während das Gefühl des Unheimlichen durchaus eintreten soll, ist aus Lesersicht trotz einer gewissen Spannung wohl kaum von Angst oder gar Ekel zu sprechen.

Die Erzählung wird in Rezensionen und den wenigen vorhandenen literaturwissenschaftlichen Arbeiten mit Stephen Kings *Shining*<sup>408</sup> verglichen. Die Analogien sind überdeutlich: Eine kleine Familie zieht sich im Winter an einen abgelegenen Ort zurück, Geister tauchen auf und stören das Bewusstsein des Vaters. Kehlmann schildert in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen seine Auffassung der Geister bei King:

[Jack] hört Stimmen, und bald sieht er Leute, die eigentlich nicht hier sein sollten. Sie wollen etwas von ihm. Sie wollen, dass er einer von ihnen wird [...], und vor allem wollen sie seinen Sohn. [...] 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.<sup>409</sup>

Nun ist es in Kehlmanns Erzählung nicht das Kind, sondern der Vater selbst, der von den Gespenstern eingenommen wird. Zwar sind Mutter und Tochter auch empfänglich für die Geister, jedoch weitaus weniger als der Erzähler. Eine weitere Parallele erschließt sich am Ende, da der Vater allein zurückbleibt. Beide Orte, Ferienhaus und Hotel, bezeugen zudem eine weitreichende Geschichte von unheimlichen Ereignissen und weisen Perioden von Zerstörung auf. Allerdings fehlt in *Du hättest gehen sollen* der Gewaltaspekt, den Kehlmann mit Träumen und Ambiguitäten ersetzt. Insofern zeigt sich Kings Stärke, wie Kehlmann es ausdrückt, im Realismus, während er selbst einen gebrochenen Realismus kreiert.<sup>410</sup> Neben *Shining* will Ina Ulrike Paul auch E. L. Doctorows *Andrew's Brain* als Inspiration für Kehlmanns Erzählung erkennen<sup>411</sup>, ein Buch, das er selbst als „das psychologische Porträt eines sehr verstörten Erzählers“ bezeichnet.<sup>412</sup>

Wie man sieht, finden sich in *Du hättest gehen sollen* sowohl Grusel- als auch Horrorelemente, die Kehlmann ganz bewusst einsetzt. Er beschreibt das für ihn „wichtigste Betriebsgeheimnis der Horrorliteratur“:

---

<sup>408</sup> Stephen King: *Shining*. Aus dem Englischen von Harro Christensen. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2010.

<sup>409</sup> Kehlmann: *Kommt, Geister*, S. 62f.

<sup>410</sup> Ebd., S. 63.

<sup>411</sup> Paul: *Autorfunktion, Autorfiktion*, S. 88f.

<sup>412</sup> Maja Ellmenreich: „E.L. Doctorow hat meinen Stil stärker geprägt als die meisten anderen.“ *Daniel Kehlmann im Gespräch mit Maja Ellmenreich*. In: Deutschlandfunk 22.07.2015. Zugriff unter [http://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-e-l-doctorow-hat-meinen-stil-staerker.691.de.html?dram:article\\_id=326211](http://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-e-l-doctorow-hat-meinen-stil-staerker.691.de.html?dram:article_id=326211) am 16.02.2018.

Jedes Leben hat seine nicht bewältigten Schrecken, die wir mit uns tragen und verdrängen und doch nicht vergessen können. [...] 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.<sup>413</sup>

In diesem Zusammenhang zieht Marx die Verbindung zur Erzählung Kehlmanns:

Das scheinbar gesicherte Ich des Protagonisten erodiert und bringt seine berufliche wie familiäre Existenz im Verlauf der Erzählung zum Einsturz. [...] Auch [...] ist es offenbar die eigene dunkle Vorgeschichte, die die innere Dissoziation des Erzählers in Gang setzt und die Gespenster vorantreibt.<sup>414</sup>

Es geht also bei Kehlmann im Grunde nicht um fantastische Wesen, die den Protagonisten heimsuchen, sondern die eigenen Gespenster, die eigene dunkle Seite, oder eben: *this thing of darkness*. Auf diese Weise lässt sich die Erzählung auch als „Psychogramm eines Menschen lesen, der in den Wahnsinn abrutscht.“<sup>415</sup> In diesem Sinne können wohl auch die erwähnten Gespenster in *Ruhm* verstanden werden.

Es zeigt sich deutlich, dass *Du hättest gehen sollen* über eine Spuk- oder Horrorgeschichte im klassischen Sinn hinausgeht, und zwar in Richtung fantastische Erzählung. Die Erzählperspektive gewährt nur den Einblick in die Gedanken des Erzählers, welche rein subjektiv sind und daher manipuliert sein können. Manipuliert im Sinne von bewussten Täuschungen (Tricklineal), Trugbildern oder Sinnestäuschungen. Aufgrund des privaten und beruflichen Stresses könnte der Erzähler psychische Probleme entwickeln und sich sämtliche übernatürliche Ereignisse nur einbilden. Kehlmann operiert auch hier mit der Unschlüssigkeit und lässt die Leserinnen und Leser im Unklaren darüber, ob es sich nicht doch um eine Erzählung im Bereich des Wunderbaren, wie es der Klappentext suggeriert, handelt. Im Sinne Todorovs bleibt *Du hättest gehen sollen* wegen der aufrecht erhaltenen Ambiguität eine fantastische Erzählung.

---

<sup>413</sup> Kehlmann: *Kommt, Geister*, S. 94.

<sup>414</sup> Marx: *Kehlmanns Gespenster*, S. 69f.

<sup>415</sup> Ebd., S. 70.

## 4.5 Das Fantastische in anderen Werken

Dieses abschließende Kapitel beschäftigt sich mit bisher ausgesparten Werken Kehlmanns, um zu zeigen, dass das Fantastische nicht nur in den ausgewählten Texten zu finden ist, sondern vielmehr als Manifestation in der gesamten Poetologie Kehlmanns betrachtet werden kann.

Am ausführlichsten untersucht, auch in Bezug auf die Fantastik, ist Kehlmanns Bestseller *Die Vermessung der Welt*. Die Doppelbiografie von Gauß und Humboldt geht sehr eigenwillig mit historischen Fakten um und erhebt keinerlei Ansprüche auf Korrektheit (siehe Kapitel 3.1). So trifft Humboldt auf seinen Reisen unter anderem auf ein Seeungeheuer, ein UFO und sogar den Geist seiner verstorbenen Mutter.<sup>416</sup> Diese Eindrücke werden zwar als Sinnestäuschungen abgewehrt, bleiben jedoch im Kontext des gebrochenen Realismus als fantastische Elemente zurück. Wie bereits erwähnt, bekennt Kehlmann selbst, sich von seinen Vorbildern des magischen Realismus beeinflusst haben zu lassen. Gasser bezeichnet den Roman sogar als Buch der Wunder und Geister.<sup>417</sup>

Vor *Die Vermessung der Welt* ist ein Roman erschienen, der an die Tradition des Debütromans *Beerholms Vorstellung* anknüpft und die Täuschung zum zentralen Thema macht, wenngleich in einem völlig anderen Kontext: *Ich und Kaminski*. Hier wird erneut eine Künstlerfigur geschaffen: Manuel Kaminski, ein in Vergessenheit geratener Maler, fristet nun ein bescheidenes Dasein und wird vom Kunstkritiker Sebastian Zöllner zur gemeinsamen Arbeit an seiner Biografie genötigt.

Während Zöllner als Erzählfigur im Ich-Modus ein Beispiel für unzuverlässiges Erzählen abgibt, wird die Figur Kaminski allein aus der Perspektive Zöllners geschildert und ist – gemäß der Informationspolitik des Romans – nur entsprechend gefiltert, verzerrt oder fokussiert wahrnehmbar.<sup>418</sup>

Das Moment der Unschlüssigkeit entsteht hier ebenfalls durch unzuverlässiges Erzählen, wie sich im Spiel mit der Blindheit Kaminskis zeigt. Die Legende des blinden Malers hat ihn vor langer Zeit berühmt werden lassen, jedoch ist es fraglich, ob Kaminski tatsächlich erblindet ist oder es je gewesen ist.

Der Roman in neun Geschichten, *Ruhm*, bricht die Realität mithilfe von Metafiktion. Motive wie Identitäts- und Realitätsverlust werden hier erneut aufgegriffen und mit Themen der

---

<sup>416</sup> Vgl. Herrmann: *Andere Welten – fragliche Welten*, S. 60f.

<sup>417</sup> Gasser: *Königreich im Meer*, S. 84.

<sup>418</sup> Dieter Wrobel: *Variationen von Blindheit. Daniel Kehlmanns Roman Ich und Kaminski*. In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 214.

modernen Technologiegesellschaft verknüpft. Abgesehen von der Problematik der Metalepse in *Rosalie geht sterben*, in der die zuvor eingeführte Autorfigur Leo Richter aktiv in die Handlung seiner eigenen Protagonistin eingreift, erweist sich eine weitere Figur als potentiell fantastisch: Karl Ludwig, bereits bekannt aus *Ich und Kaminski*, findet gleich zwei weitere Auftritte. Er fungiert einerseits als Störfaktor innerhalb der literarischen Konstruktion, da er die Erzählebenen des Romans durchbricht, und andererseits als Verunsicherungsfaktor im medial-modernen Zeitalter.<sup>419</sup> Durch seine zufällige Erscheinung sowie rätselhaften Aussagen und Taten scheint er ein fantastisches Element zu sein, das die Unschlüssigkeit des Textes verstärkt. An dieser Stelle sei nochmals auf Joachim Rickes verwiesen, dessen Studie *Die Metamorphosen des „Teufels“ bei Daniel Kehlmann: „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“* sich ausführlich mit der Ludwig-Figur auseinandersetzt.

Im Roman *F*, erschienen im Jahre 2013, werden altbekannte Themen Kehlmanns wieder aufgegriffen: Täuschung, Schicksal versus Zufall, Identitätsverlust sowie Aufstieg und Scheitern. Verpackt als Familiengeschichte erinnert der Roman bereits zu Beginn an *Beerholms Vorstellung*, als Arthur Friedland mit seinen drei Söhnen eine Vorführung des Hypnotiseurs Lindemann besucht. Wie das Verwenden des gleichen Vornamens erahnen lässt, geschieht etwas Magisches mit Arthur: Er befolgt die Anweisungen Lindemanns, von nun an ehrgeiziger zu sein und verlässt trotz der Überzeugung, diese Zaubertricks könnten bei ihm nicht funktionieren, unerwartet seine Familie. Dieser Ausbruch aus einer scheinbar heilen Welt ist auch bekannt aus *Der fernste Ort*. Dieses und weitere Geschehnisse kreisen, ganz im Sinne der Poetologie Kehlmanns, um das Rätsel der Existenz, um die Wirkung und das Erfüllen zufälliger und schicksalhafter Wendungen, um die Ränder des Daseins.<sup>420</sup>

An das Milieu des historischen Romans wagt sich Kehlmann erneut mit seinem kürzlich publizierten Roman *Tyll*, der zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges angesiedelt ist und die bekannte Figur des Till Eulenspiegels zum Protagonisten macht. Der Roman knüpft unweigerlich an *Die Vermessung der Welt* an: Es wird eine Welt zwischen Tradition und Fortschritt geschildert, in der Zauberformeln ebenso ihre Gültigkeit haben wie selbsternannte Drachenexperten. Kehlmann spielt auch hier mit Fakten und Fiktion, mit Wirklichkeit und Traum.

---

<sup>419</sup> Navratil: *Fantastisch modern*, S. 55.

<sup>420</sup> Burkhard Wetekam: *Der Tanz mit dem Schicksal. Daniel Kehlmanns Roman F*. In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 318.

Es wird deutlich, dass sich Kehlmann in Variationen stets ähnlichen Motiven und Themen widmet, welche gleichzeitig seinen gebrochenen Realismus begründen. Das Spiel mit der Wirklichkeit alleine ist natürlich nicht ausreichend für eine Deutung als fantastische Literatur, dennoch finden sich bei genauer Lektüre magische Elemente, die bei den Leserinnen und Lesern Verunsicherung hervorrufen.

## 5 Diskussion und Erkenntnisgewinn

Dieses Kapitel soll die bisherigen Erkenntnisse zu den behandelten Werken Daniel Kehlmanns zusammentragen und mit der Theorie Tzvetan Todorovs vereinen, um abschließend das Fantastische mit Kehlmanns Poetologie in Zusammenhang zu bringen.

### 5.1 Todorovs Unschlüssigkeit

Die Quintessenz des Fantastischen nach Todorov ist die Ungewissheit. Bleibt sie bis zum Schluss erhalten, so ist der Text dem unvermischten Fantastischen zuzuordnen. Dieses Kriterium scheint bei Kehlmann in allen vier behandelten Werken zuzutreffen. Arthur Beerholm könnte davonfliegen, David Mahler könnte die weltverändernde Formel gefunden haben, Julian könnte überlebt haben und der namenlose Erzähler in *Du hättest gehen sollen* könnte sich die Gespenster eingebildet haben. Kehlmann spielt mit der Wirklichkeit seiner Helden und lässt die Leserinnen und Leser im Unklaren. In sämtlichen Texten gibt es Andeutungen, mal subtiler, mal aufdringlicher, die Unstimmigkeiten aufwerfen.

*Mahlers Zeit* ist am ehesten als realistischer Roman zu bezeichnen, da die Anspielungen sehr beiläufig sind. Davids Verfolgungswahn könnte auf der Tatsache beruhen, dass sein Herz schwach ist und schon bald, wie er spürt, nicht mehr schlagen wird. Es kann sich damit um ein Gefühl vom Inneren seines Körpers handeln, das er als äußere Mächte empfindet. Abgesehen von kleineren Ungereimtheiten, wie beispielsweise das Auftreten der mysteriösen Haushälterin, und subtilen Andeutungen, wie Marcells Traum am Schluss, gibt es keinerlei Hinweise, dass die Wächter real sind. Dies reicht allerdings bereits aus, um bei den Leserinnen und Lesern Zweifel hervorzurufen.

Weitaus deutlicher sind die Hinweise in *Der fernste Ort*. Die vielen Anspielungen auf den See lassen den Verdacht aufkommen, dass er eigentlich ertrunken ist. Hinzu kommen eine zu einfache Flucht sowie unüberwindbare Widersprüche wie der Besuch beim längst verstorbenen Vater. Kehlmann hat die Leserinnen und Leser bei der Publikation sogar bewusst einer Täuschung unterzogen, indem er die ambivalente Lesart verschleiert hat. Damit zeigt er, dass er sich selbst jeglicher Interpretation verweigert und der Zweifel ein gewollter Teil seines Werkes ist.

Bereits in Kehlmanns Debütroman *Beerholms Vorstellung* ist die Unschlüssigkeit ein wesentlicher Aspekt, der anscheinend auch übersehen wurde. Was sich auf den ersten Blick als

Biografie eines lebensmüden Zauberkünstlers maskiert, entpuppt sich als fantastischer Text, in welchem die Ebenen des Traumes und der Wirklichkeit fließend ineinander übergehen. Der Titel ist Programm: Kehlmann nutzt die Doppeldeutigkeit des Begriffs *Vorstellung*, so kann Beerholm am Ende selbst nicht mehr zwischen Realität und Fantasie unterscheiden. Dieser Effekt wird durch die metafiktionale Dimension verstärkt. Beerholm schreibt seine Memoiren, jedoch nicht wahrheitsgemäß, sondern fügt Effekte, Verschleierungen und Überspitzungen ein. Der Bericht wird damit zu seiner letzten Vorstellung.

Der Protagonist Beerholm sollte nicht die einzige Schriftstellerfigur in Kehlmanns Werken bleiben. So ist auch der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* ein Drehbuchautor, der sämtliche Ereignisse aufschreibt. Anders als in *Beerholms Vorstellung* geht es hier nicht um eine ganze Lebensgeschichte, sondern um wenige Tage im Dezember. Die Erzählung zeigt klare Parallelen zur Spuk- und Horrorliteratur, ohne sich dezidiert als solche zu bekennen. Aus diesem Grund können die Leserinnen und Leser nicht mit Sicherheit sagen, ob es sich um übernatürliche Kräfte oder um Einbildung des Erzählers handelt. Eine weitere Möglichkeit, die aufgrund der Textlage jedoch unwahrscheinlich ist, wäre, dass der Erzähler, ähnlich wie Beerholm, den Bericht manipuliert. Es drängt sich jene Lesart auf, in der die Erzählung im Bereich des Wunderbaren situiert ist und die rätselhaften Ereignisse tatsächlich auf übernatürliches Werken zurückzuführen sind.

Es zeigt sich, dass die Ungewissheiten mal mehr, mal weniger deutlich auftreten. Wegen der oftmals subtilen Andeutungen bleiben allerdings etliche Zweifel zurück. Kehlmann lässt sämtliche Deutungsoptionen offen, indem weder die Protagonisten noch die Leserinnen und Leser aufgeklärt werden. Auch die Erzählperspektiven sind so gewählt, dass nur die Sicht der Helden zugelassen wird. Eine gewisse Unschlüssigkeit kann daher in allen Texten gefunden werden und damit auch die Nähe zur Fantastik Todorovs, der den Zweifel zum Hauptkennzeichen der fantastischen Literatur erklärt hat. Seiner Auffassung nach muss die Unsicherheit auch im Text selbst behandelt werden, was nur teilweise zutrifft: Aus seinem Gewirr aus Täuschung und Fantasie kommt Beerholm nicht mehr heraus, was ihn in den Selbstmord treibt. Davids Scheitern, die Formeln an die Öffentlichkeit zu bringen, geht damit einher, dass niemand außer ihm selbst an Wächter glaubt. Am Ende übernimmt sein Freund Marcel jedoch die Theorie und beginnt an seinem Umfeld zu zweifeln. Julians Unterbewusstsein erinnert ihn zwar stetig an den See, er selbst ist aber überzeugt, ein neues Leben anfangen zu können. Sowohl in *Mahlers Zeit* als auch in *Der fernste Ort* zweifelt also nicht der Held, sondern nur die Leserinnen und Leser. Ähnlich wie Beerholm scheint der

Erzähler in *Du hättest gehen sollen* den Verstand zu verlieren, andererseits scheint er aber zur endgültigen Einsicht zu gelangen, dass er in dem Haus gefangen ist. Die Vorstellung und damit Unsicherheit Beerholms dagegen endet nicht.

## 5.2 Das Übernatürliche

Todorov beschreibt die Fantastik als Verschmelzung zweier Welten: jener, deren Naturgesetze uns vertraut sind, und einer anderen, die auf übernatürliche Weise der allgemeingültigen Ordnung widerstrebt. In allen Werken findet sich der Protagonist in einer Welt wieder, die man als realistisch bezeichnen kann. Sie wird zunächst so dargestellt, wie wir sie kennen. Keiner der Texte lässt am Anfang vermuten, dass das Übernatürliche einen Platz hätte. Demnach werden Lösungen für die unerklärlichen Ereignisse gesucht, die zwar unheimlich, jedoch nicht unmöglich sind. Als Schöpfungen der Fantasie können sowohl die Engel und Gespenster als auch Wassereindrücke und Zauberkräfte gesehen werden.

Auf der anderen Seite bleibt die Möglichkeit offen, dass tatsächlich eine zweite Welt, die das Übernatürliche zulässt, geschildert wird. Beerholm könnte einen Weg gefunden haben, den menschlichen Willen und die Natur zu beherrschen. Es ist nicht auszuschließen, dass er Nimue mit der Kraft seiner Gedanken geschaffen hat, diese Macht jedoch ablehnt und damit das Tor zur übernatürlichen Welt wieder schließt. Während Beerholm dies willentlich macht, gibt es in *Mahlers Zeit* eigens dafür Diener Gottes, deren Aufgabe es ist, die Separation der zwei Welten aufrechtzuerhalten. Die Aufhebung der Grenzen hat weitreichende Konsequenzen, wie *Du hättest gehen sollen* zeigt. Sollte es also eine übernatürliche Ebene geben, so scheint Kehlmann fest entschlossen, sie im Verborgenen zu lassen. *Der fernste Ort* versucht jene Welt zu skizzieren, die uns Menschen am rätselhaftesten ist: das Jenseits. Genau genommen geht es um den Moment der Schweben, einen Ort zwischen dem Diesseits und dem Jenseits. Damit ist der Text weniger dem Übernatürlichen verpflichtet als vielmehr dem Mythischen.

Kehlmann operiert nicht einfach mit unterschiedlichen Welten, sondern mit der Möglichkeit derselbigen. Auf diese Weise kreierte er ein realistisches Setting, wie üblich in der Fantastik, und versieht es mit feinen Rissen, die zwar Vermutungen, aber keine verlässlichen Aussagen über eine uns fremde, unbekannte Welt zulassen.

### 5.3 Funktionen und Themen

Fantastische Texte erfüllen nach Todorov mehrere Funktionen. Zum einen rufen sie einen bestimmten Effekt bei den Leserinnen und Lesern hervor. Dieser ist sehr häufig, aber nicht zwingend ein Gefühl von Angst. Über Leseimpressionen soll hier nicht spekuliert werden, doch es ist anzunehmen, dass Kehlmann in seinen Leserinnen und Lesern wohl kaum Angst evozieren möchte. Bei seinem gebrochenen Realismus geht es vielmehr um Verwirrung oder Unsicherheit. Es ist allerdings zu bemerken, dass Angst sehr wohl eine Rolle spielt, und zwar im Leben der Protagonisten. Beerholm fürchtet sich sowohl davor zu scheitern als auch vor dem langersehnten Erfolg. Bei David und Julian zeigt sich eine Angst zu sterben, beide können dem bevorstehenden Tod nicht entkommen. Am stärksten äußert sich das Motiv der Angst in *Du hättest gehen sollen*, da der Erzähler nicht nur um sein eigenes Leben, sondern auch um das seiner Tochter kämpft. Da die Erzählung als Gruselgeschichte bezeichnet werden kann, kann in diesem Fall davon ausgegangen werden, dass die Angst auch die Leserinnen und Leser erreichen soll.

Abgesehen davon schaffen es die anderen Bücher trotz mancher Bemühungen nicht, die Leserinnen und Leser tatsächlich zu erschrecken.<sup>421</sup> Dennoch wird eine gewisse Spannung aufgebaut, die eine weitere Funktion bei Todorov darstellt. Sowohl *Mahlers Zeit* als auch *Der fernste Ort* können als Wettlauf gesehen werden, einmal gegen die Zeit selbst und einmal gegen die Vergangenheit, die Julian einholen könnte. Sowohl David als auch Julian bestreiten eine unglaubliche Odyssee, eine Reise, die entweder in Freiheit oder im Tod endet. In beiden Fällen wird die eigentliche Handlung von Rückblenden unterbrochen, weshalb sich die Spannung zuerst langsam, dann schneller Richtung Höhepunkt bewegt. Ähnlich verhält es sich auch in *Beerholms Vorstellung*, dort sind die Erzählungen von Kindheit und Jugend jedoch sehr ausgedehnt. Erst als das Erzähltempo abnimmt, wird die Möglichkeit gegeben, Spannung aufzubauen. Im Gegensatz dazu tauchen erste Unstimmigkeiten in *Du hättest gehen sollen* schon sehr früh in der Handlung auf. Die geringe Länge der Erzählung lässt keinerlei Ausschweifungen oder lange Analepsen zu. Die Leserinnen und Leser merken schnell, dass dies keine heitere, sondern eine düstere Geschichte ist.

Als dritte Funktion nennt Todorov die Beschreibung eines fantastischen Universums, welches durch bestimmte Themen charakterisiert ist. Er teilt sie in ich- und du-Themen mit abstrakten Kategorien. Die ich-Themen umfassen sämtliche übernatürliche Wesen, womit die Wächter,

---

<sup>421</sup> Vgl. Baßler: *Genie erzählen*, S. 45-48.

Gespenster und sogar Nimue eingeschlossen wären. Metamorphosen finden sich im Spukhaus von *Du hättest gehen sollen*: Hier verschwinden Bilder, um an anderen Stellen wieder aufzutauchen, und erscheinen Räume, die zuerst gar nicht da gewesen sind. Ebenfalls als Metamorphose anzuerkennen ist die Tatsache, dass der Erzähler am Ende selbst zu einem Gespenst im Haus wird. Außerdem wird im fantastischen Text die Grenze zwischen Geist und Materie durchlässig, wie sich in *Beerholms Vorstellung* zeigt. Beerholm überschreitet diese Grenze und erlebt die wahre Magie. Eine weitere Kategorie betrifft Raum und Zeit, welche in der fantastischen Literatur modifiziert werden. Kehlmann schafft erzähltechnisch Dehnungen sowie Kürzungen der Zeit, er kreiert Orte aus Träumen und macht die Zeit selbst zum Thema. Auch die Wahrnehmung spielt im Fantastischen eine wichtige Rolle. Die Macht des Blickes, verwandt mit jener des Spiegelbildes, wird auch bei Kehlmann aufgegriffen. Reflexionen begleiten sämtliche Helden, am stärksten aber Julian und den Erzähler in *Du hättest gehen sollen*, die sich beide im Spiegel verlieren. Ersterer glaubt, sein Spiegelbild hätte mit ihm Platz getauscht, Letzterer ist in der Reflexion nicht mehr sichtbar. Das verschwundene Spiegelbild ist ein Zeichen für Realitätsverlust. Beide Texte laufen somit auf ein Spiel aus Sehen und Gesehenwerden hinaus. Julian darf nicht von den Hotelgästen auf seiner Flucht entdeckt werden, er selbst muss aber viele Menschen treffen, um von ihnen Abschied zu nehmen. Der Erzähler in *Du hättest gehen sollen* glaubt nicht, was er sieht. Als er erkennt, dass ihm seine Augen doch keinen Streich spielen, ist es zu spät für ihn. Im Gegensatz dazu verliert Beerholm sein Spiegelbild nicht, sondern wird ständig mit seinem Abbild konfrontiert, das ihn von den allgegenwärtigen Plakaten aus ansieht. Anders verhält es sich mit Pater Fassbinder, der ihn und seine Vorstellung als einziger scheinbar nicht sehen kann, aber dennoch eine gewisse Macht über ihn hat. Die Fähigkeit zu sehen wird damit ad absurdum geführt: Pater Fassbinder ist seit der Geburt blind, verstellt sich jedoch und gaukelt Beerholm vor, er könne sehen. Diese Täuschung wird übrigens in *Ich und Kaminski* wieder aufgegriffen, allerdings umgekehrt: Der Maler Kaminski gibt sich blind, scheint aber dennoch sehen zu können. Auch David kann sich der Macht des Blickes nicht entziehen, ist er sich doch sicher, im Zentrum einer Verschwörung zu stehen und verfolgt zu werden.

Im zweiten Themenkomplex geht es um die Beziehung der Figuren zur Außenwelt. Hierbei wird im Gegensatz zu den ich-Themen keine passive, sondern eine dynamische Beziehung impliziert, welche durch das starke Einwirken der Figuren auf die Umwelt gekennzeichnet

ist.<sup>422</sup> Todorovs du-Themen sind zudem geprägt von Sexualität, Körperlichkeit und Gewalt. Prinzipiell sind diese Themen bei Kehlmann selten anzutreffen. Rohe Gewalt wird in keinem der behandelten Texte explizit dargestellt. Julian muss zwar einen schmerzvollen Toteskampf erleiden, der jedoch ohne äußerliche Gewalteinflüsse auskommt. Allerdings sieht der junge Julian bei seinem ersten Fluchtversuch die zerstückelte Leiche einer Frau, die sich das Leben genommen hat. Später wird er von den schwarzen Männern niedergeschlagen. Der Tod des Erzählers in *Du hättest gehen sollen* wird nur indirekt impliziert, nicht aber erzählt. Der geplante Mord an einem Klosterbruder bleibt eine gedankliche Vorstellung des verwirrten Beerholms. *Mahlers Zeit* kommt wie *Der fernste Ort* ohne äußerliche Gewalteinflüsse aus: Davids Schwester erleidet zwar einen grauenvollen Tod, ist allerdings ebenfalls kein Opfer eines Verbrechens.

Abgesehen vom Ehepaar in *Du hättest gehen sollen*, und selbst dieses ist kaum als leidenschaftlich zu bezeichnen, ist keiner der Protagonisten in einer Liebesbeziehung. David, dem seine Forschung wichtiger ist als zwischenmenschliche Kontakte, hält Katja auf Abstand, da sie eine Ablenkung darstelle. Julian ist in einem gestörten Elternhaus aufgewachsen und findet sich in einer zweckmäßigen Beziehung wieder, als seine Freundin schwanger wird. Aus dieser befreit, ist ihm dennoch keine Partnerin vergönnt. Beerholm lebt zwar in einer Beziehung mit seiner aus der Imagination geholten Nimue, seine Begierde nach ihr kann jedoch eher als Streben nach dem perfekten Kunstwerk verstanden werden und weniger als ein sexuelles Verlangen. Die Versuchung ist nach Todorov oftmals an übernatürliche Wesen gebunden, wie den Teufel.<sup>423</sup> Obwohl Nimue scheinbar eine übernatürliche Figur ist, kann sie kaum in Verbindung mit dem Teufel gebracht werden, da Beerholm sie erschafft und sie keinerlei Einfluss auf ihn hat, sondern eine außenstehende Beobachterin bleibt.

Die Körperlichkeit wird bei Kehlmann eher im Sinne der ich-Themen behandelt, da es nicht um die Außen-, sondern um die Innensicht geht. Das Gefühl, sich vom eigenen Körper getrennt zu haben, kennen die Protagonisten sehr gut. In ihrer Interaktion mit der Umwelt sind die Helden mit Ausnahme von Beerholm allesamt als passiv einzuschätzen. Die Umwelt wirkt trotz mancher Bemühungen stärker auf sie ein als umgekehrt. Durch unerwartete Zufälle verpasst David stets den Professor. Julian glaubt zwar, seine Flucht unterliege seinen Entscheidungen, tatsächlich aber macht er sich von seinem Bruder, vom Taxifahrer und vom Besitzer der Nachbar abhängig. Sie steuern seinen Weg mehr, als ihm bewusst ist. Der Erzähler in *Du*

---

<sup>422</sup> Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S 170.

<sup>423</sup> Ebd., S. 157.

*hättest gehen sollen* verdrängt zunächst die rätselhaften Ereignisse. Als sein Fluchtversuch scheitert, bleibt er resigniert im Haus zurück. Nur Beerholm strebt danach, auf seine Umwelt einwirken zu können. Seine Vorgehensweise besteht in der Meisterung der wahren Magie, die zur ultimativen Macht führt – zur Unsterblichkeit. In seiner Hoffnung, die Naturgesetze würden sich von ihm beeinflussen lassen, möchte er dem Tode entrinnen.

## 5.4 Das Fantastische in Kehlmanns Poetologie

Kehlmanns Texte haben Menschen als Protagonisten, welche auf ihre eigene Art und Weise nach Ruhm und Anerkennung streben und dabei scheitern. Jeder der Helden hat seine Agenda und Maximen, nach denen er handelt. Die Beweggründe sind dabei sehr unterschiedlich: die Suche nach Antworten auf die Fragen der Mathematik, wissenschaftlicher Ethos, ein Leben in Einsamkeit oder die Hoffnung auf beruflichen und privaten Erfolg. Allesamt ringen sie mit dem Tod, erkennen ihn als unausweichlich. Nur Beerholm möchte sich dies nicht eingestehen und fantasiert über die Option, den Tod auszutricksen, indem er im entscheidenden Moment die Naturgesetze bezwingen will. Der namenlose Erzähler und Beerholm hinterlassen ihre Werke, während David dies nicht gelingt und Julian in seinem Leben nichts von Bedeutung geschaffen hat. Während bei Beerholm und David der Genieverdacht aufkommt, ist dies bei Julian und dem Erzähler keineswegs der Fall.

Das Scheitern folgt in allen Fällen auf eine mehr oder weniger lange Reise, die zumeist von Rückblicken unterbrochen wird. Die starke Fokalisierung auf die Protagonisten erlaubt keine objektive Sichtweise. Dieser Effekt wird durch den Einsatz von autodiegetischen Erzählern in *Du hättest gehen sollen* gesteigert und in *Beerholms Vorstellung* sogar thematisiert. Die Helden zweifeln an der Wirklichkeit und verlieren den Boden unter den Füßen, im wörtlichen wie übertragenen Sinn. Diese Doppelbödigkeit wird in den Texten auf unterschiedliche Weisen dargestellt. Das Gefühl für Zeit und Raum verschwindet ebenso wie die Grenze zwischen Realität und Fantasie. Dabei spielen auch Träume eine wichtige Rolle. Sie zeigen die Ängste der Protagonisten und sorgen für schlaflose Nächte. Kehlmann nutzt den Traum aber nicht nur als Spannungsmoment, sondern auch für die Erzeugung von Unschlüssigkeiten.

Das Motiv des Blickes, das bei Todorov nicht unbedeutend ist, befindet sich ebenfalls in Kehlmanns Repertoire. Spiegelbilder geben Sicherheit, solange sie vorhanden sind, und sind ein Zeichen für Realitätsverlust, falls sie fehlen. Kehlmanns Protagonisten kämpfen mit ihrem Weltbild, suchen nach Erlösung und schaffen es doch nicht. Michael Navratil fasst die Themen bei Kehlmann wie folgt zusammen:

Das Fantastische im Bereich der Psyche, das Fantastische als Erkenntnisdimension der Mathematik, das Fantastische mit Bezug auf Theologie und, eng damit verwandt, Narratologie: Es sind Grundthemen von Kehlmanns Werk, die bereits in seinem ersten Roman eingeführt werden und das weitere Werk durchziehen.<sup>424</sup>

---

<sup>424</sup> Navratil: *Fantastisch modern*, S. 47.

Ole Petras entwirft ebenfalls ein Schema, das mehr oder weniger auf sämtliche Werke zutrifft: In jedem Text wird zuerst das Bild eines Protagonisten gezeichnet, der durch eine gewisse Eigenschaft ein Alleinstellungsmerkmal erhält. Dann wird versucht, die Isolation zu durchbrechen oder diese für sich zu nutzen. Es folgt der „Einbruch des Phantastischen“, das Unerwartete stört die geordnete Welt. Dadurch kommt es zum Verlust der bisher stabilisierenden Maßstäbe, welcher zum katastrophalen Ende hinausläuft: das Eingeständnis des eigenen Scheiterns bis hin zum Tod des Helden.<sup>425</sup>

Viele der angesprochenen Themen finden sich in Beschreibungen zur fantastischen Literatur wieder, etwa Motive des Fremden, der Reise sowie Raum und Zeit.<sup>426</sup> Auch der Traum ist eng verbunden mit der Fantastik, zählt Todorov doch den Traum als Erklärungsmuster für das real-imaginäre Unheimliche. In diesem Sinne dient der Traum dem Konstituieren einer Unschlüssigkeit. So verhält es sich auch in Kehlmanns Werken, wo Träume einerseits subtile Andeutungen zulassen und andererseits die Leserinnen und Leser bewusst irritieren. Momente der Ungewissheit gibt es etliche. Kehlmann lässt sie bewusst unaufgeklärt und beschreibt diese Verfahrensweise als gebrochenen Realismus. Seiner Auffassung nach existiere gute Literatur aus der Vieldeutigkeit.<sup>427</sup>

Obwohl er wohl kaum der Tradition Poes oder Hoffmanns folgt, kann die offensichtliche Unschlüssigkeit als Nähe zur Fantastik verstanden werden. Kehlmann schreibt keine Literatur, die den Leserinnen und Lesern Angst bereitet, sie jedoch stutzig macht. Während die Protagonisten nur teilweise zweifeln, wird bei den Leserinnen und Lesern narratologisch, zum Beispiel durch gezielte Anspielungen, ein Gefühl der Unschlüssigkeit erzeugt. Das Übernatürliche situiert sich in einer realistischen Welt und äußert sich in den behandelten Werken jeweils unterschiedlich: als magische Kräfte, als göttliches Eingreifen, als Reich des Jenseits und als verfluchtes Haus.

Es stellt sich nun die Frage, welchen Zweck die fantastischen Elemente in Kehlmanns Werken erfüllen. Herrmann beschreibt das fantastische Erzählen Kehlmanns als die Ausschöpfung der Möglichkeit, auf die ganze Wahrheit des Seins zu blicken.<sup>428</sup> Diese selbstreflexive

---

<sup>425</sup> Ole Petras: *Tragischer Realismus. Über Daniel Kehlmanns konservative Ästhetik*. In: Maike Schmidt (Hg.): *Gegenwart des Konservativismus in Literatur, Literaturwissenschaft und Literaturkritik*. Kiel: Ludwig 2013, S. 70f.

<sup>426</sup> Vgl. Ulf Abraham: *Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule*. Berlin: Schmidt 2012, S. 147-149.

<sup>427</sup> Jan Standke: *Eine ständige Präsenz von Echos. Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über das Lesen und Schreiben von Literatur*. In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 12.

<sup>428</sup> Herrmann: *Andere Welten – fragile Welten*, S. 62.

Transzendentalpoetik erlaubt es, „mit literarischen Techniken die Bedingung der Möglichkeit auszuloten für die Darstellung eines verborgenen ‚Ganzen‘, das sich den übrigen – insbesondere logisch-rationalen – Anschauungsformen des Menschen entzieht.“<sup>429</sup> Das Offerieren verschiedener Deutungsmöglichkeiten dient dem Präsentieren unterschiedlicher Facetten der Figuren sowie verborgener Wünsche und Ängste. Insbesondere zeigt sich dieser Ansatz in *Der fernste Ort*, da Julians Unterbewusstsein Erinnerungen umformt und einen Ausweg aus einem tristen Leben suggeriert.

In Kehlmanns Texten geht es nicht nur um die Darstellung von Verborgenen, sondern auch um die Suche danach. Indem die Protagonisten, vor allem aber Beerholm, mit rationalem Denken keine Antworten auf die Frage nach der Wahrheit des Seins erhalten, begeben sie sich auf eine transzendente Reise. Dabei werden die Helden mit mehr oder weniger übernatürlichen Kräften und Wesen konfrontiert. Das Fantastische entspricht in diesem Sinne einem Platzhalter, da Kehlmann „das Inkommensurable letztlich nur adjektivreich behaupten“ kann.<sup>430</sup> Das Wunderbare selbst wird bei Kehlmann nur impliziert, ohne jemals bestätigt zu werden. Auf diese Weise gelingt es ihm, sich und seine Protagonisten von der Wirklichkeit zu distanzieren. Die Realitätsferne wird also auf mehrere Arten geschildert, zum einen mittels Träume und zum anderen mittels verlorener Spiegelbilder und anderer fantastischer Elemente. Die Protagonisten verlieren sich in einer Fantasie und glauben, sich in einer „dem Verstehen verweigernden Welt“ zu befinden.<sup>431</sup>

Jene Welt, die die Protagonisten vorfinden, sei es nun Einbildung oder Wirklichkeit, ist befremdlich und lässt nur ein Scheitern zu. Die Protagonisten erhalten aber unerwartet Unterstützung, sei es durch rätselhafte Fremde oder Vertraute. Es handelt sich dabei um mehr oder weniger wahrscheinliche Zufälle. Tetzlaff bezeichnet den Zufall sogar als Kardinalthema bei Kehlmann und erläutert: „Den Zufall erkennen, ihn meistern und abschaffen heißt, Phantasma und Realität gegeneinander durchlässig zu machen [...]“<sup>432</sup> Als wesentliche Unterscheidung vom Fantastischen erkennt er das scheinbar Übernatürliche nur als metaphorischen Rest an. Während Todorov das Allegorische ausschließt, ist Tetzlaff der Auffassung, dass sich Kehlmanns Poetologie genau daraus konstituiert:

Die Unterscheidung [...] besteht darin, dass dieser metaphorische Rest eben nicht aus einer kommentarlosen Vagheit heraus wirkt. Keiner der Texte Kehlmanns lässt die Frage zurück,

---

<sup>429</sup> Ebd., S. 64.

<sup>430</sup> Baßler: *Genie erzählen*, S. 46.

<sup>431</sup> Thomas Roberg: *Licht und Lüge im Schein der Kunst. Daniel Kehlmanns Romanpoetik*. In: *Text + Kritik* 10/2016. Sonderband: Poetik des Gegenwartsromans, S. 170.

<sup>432</sup> Tetzlaff: *Zufall*, S. 6.

ob das Übernatürliche tatsächlich geschehen sei. Bei Kehlmann ist die Frage, ob das, was geschehen ist, übernatürlich sei.<sup>433</sup>

Der Ansatz Tetzlaffs kann aus mehreren Gründen als überholt bezeichnet werden. Zum einen wirken Texte wie *Mahlers Zeit* und *Der fernste Ort* sehr wohl durch ihre Vagheit und subtilen Andeutungen. Ebenso *Du hättest gehen sollen*, weil hier nur Eindrücke eines autodiegetischen Erzählers geschildert werden. Aufgrund der doppelten Verschleierung durch Traum und narrative Strategie ist es in *Beerholms Vorstellung* am unwahrscheinlichsten, dass das Übernatürliche tatsächlich eintritt, dennoch ist diese Möglichkeit nicht vollkommen ausgeschlossen. In der Fantastik geht es schließlich nicht nur um die Frage, ob die Geschehnisse übernatürlich sind oder nicht, Todorovs selbst schlägt real-imaginäre und real-illusorische Deutungen vor. Das Fantastische kann sich somit zwischen dem Wunderbaren und dem Unheimlichen bewegen.

Kehlmann beteuert, dass seine Werke über den Realismus hinausgehen, zeichnet sich aber durch realistische Erzählverfahren aus, da die Verunsicherung nur gelingen kann, indem zuerst ein realistisches Setting aufgebaut wird, welches im zweiten Schritt gebrochen wird. Realistisches und fantastisches Schreiben schließen sich also keineswegs aus, im Gegenteil:

Gerade fantastische Texte [...] müssen realistisch erzählen, um ihre diegetischen Phänomene als intradiegetisch reale zu beglaubigen. [...] Das Gegenteil des realistischen Textes ist demnach nicht der fantastische, sondern der emphatisch moderne Grenztext, der mit unseren kulturellen Frames und Skripten bricht, sie verunsichert [...].<sup>434</sup>

Baßler sieht diese Verunsicherung allerdings nicht als Bruch der Wirklichkeit, wie Kehlmann behaupten will. Auch Herrmann kommt zu dem Schluss, dass Kehlmann gar nicht die Regeln unserer Realität breche, sondern deren Gebrochensein eine Möglichkeit zulasse, das fiktive Geschehen zu deuten.<sup>435</sup> Im Gegensatz zum magischen Realismus seien Kehlmanns Texte nicht als mimetische Verweise auf entsprechende Phänomene in der außerliterarischen Welt lesbar.<sup>436</sup>

---

<sup>433</sup> Ebd., S. 9.

<sup>434</sup> Moritz Baßler: *Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart*. In: Carsten Rohde und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 28.

<sup>435</sup> Leonhard Herrmann: *Vom Zählen und Erzählen, vom Finden und Erfinden. Vom Verhältnis von Mathematik und Literatur in Daniel Kehlmanns frühen Romanen*. In: Franziska Bomski und Stefan Suhr (Hg.): *Fiktum versus Faktum? Nicht-mathematische Dialoge mit der Mathematik*. Berlin: Schmidt 2012, S. 180.

<sup>436</sup> Ebd.

Die Inszenierung von ambivalenten, mehrdimensionalen und pluralen Wirklichkeiten sieht Silke Horstkotte neben transzendentalen Themen als Charakteristikum einer neuen fantastischen Literatur, zu der sie auch Kehlmanns Werke zählt:

Obwohl viele [...] Texte mit Todorov als unvermischt-fantastische lesbar sind, ist das eine Option, die ganz unaufdringlich aufscheint [...]. Zudem wird die [...] Ambiguität des Fantastischen vielfältig kombiniert mit anderen Verfahren der Ambiguitätserzeugung wie z.B. polyphonem, unzuverlässigem oder unnatürlichem Erzählen, mit postmodernen, experimentellen Erzähltechniken und mit Techniken und Motiven des magischen Realismus und der literarischen Dystopie.<sup>437</sup>

Viele dieser Verfahren sind auch in Kehlmanns Werken, die sich beliebig als fantastisch, wunderbar oder unheimlich lesen lassen, zu finden. Der Einfluss der magischen Realisten auf Kehlmann ist vielfach diskutiert und bestätigt worden. Ein weiteres Kennzeichen, das seine Werke auszeichnet, ist die Tendenz zu einem unzuverlässigen Erzählstil. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Kehlmanns Poetologie durchaus vom Zufall durchdringt ist, dieser aber nicht das Kernstück, sondern lediglich einer jener Bausteine ist, die die Ambiguität begründen.

In einen ähnlichen Kontext stellt Navratil die fantastischen Elemente bei Kehlmann und kommt zu dem Schluss, dass deren Funktion trotz vielfältiger Ausprägungen stets der Bruch einer vermeintlich geordneten Welt sei:

Das Fantastische ist für Daniel Kehlmann ein Instrument der Verunsicherung, durch das die vorgeblich lückenlose Rationalität des aufgeklärt-wissenschaftlichen Weltbildes in Zweifel gezogen wird. [...] Das Fantastische erscheint [...] auf dem Hintergrund einer insgesamt realistischen Erzählweise und wirkt eben darum in hohem Maße irritierend.<sup>438</sup>

Kehlmann knüpfe damit an den Erzählstil einer internationalen und experimentellen literarischen Moderne, zu deren Repräsentanten Vladimir Nabokov, Thomas Mann und Franz Kafka gezählt werden, und insbesondere des magischen Realismus an.<sup>439</sup> Dennoch werden Kehlmanns Werke häufig der Postmoderne zugeschrieben.<sup>440</sup> J. Alexander Bareis zeigt Tendenzen sowohl der Moderne als auch der Postmoderne auf und plädiert für den Begriff der Metamoderne:

---

<sup>437</sup> Silke Horstkotte: *Heilige Wirklichkeit! Religiöse Dimensionen einer neuen Fantastik*. In: Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann (Hg.): *Poetiken der Gegenwart*. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin, Boston: de Gruyter 2013, S. 70.

<sup>438</sup> Navratil: *Fantastisch modern*, S. 56.

<sup>439</sup> Vgl. ebd., S. 41f.

<sup>440</sup> Vgl. J. Alexander Bareis: *Moderne, Postmoderne, Metamoderne? Poetologische Positionen im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Carsten Rohde und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 321-323.

Die Metamoderne pendelt [...] zwischen den Polen der Moderne und Postmoderne hin und her. Sie oszilliert zwischen modernem Verlangen nach epistemischer Gewissheit und postmodernem Zweifel, zwischen Ernst und Ironie [...], ohne dabei allerdings fest für eine der beiden Seiten Stellung zu beziehen.<sup>441</sup>

Mit den vorangegangenen Überlegungen zum Zweifel scheint diese These sehr plausibel. Kehlmann spielt geschickt mit der Unmöglichkeit, seine Werke einer vorgegebenen Kategorie zuzuordnen.

Es lässt sich also abschließend sagen, dass Kehlmanns gebrochener Realismus von einer experimentellen Moderne sowie von postmodernen und vor allem südamerikanischen Einflüssen geprägt ist. Kehlmann greift die Idee magischer Phänomene auf, mit dem Zweck, die Figuren in einer scheinbar geordneten Welt zu verunsichern. Obwohl die Kontexte in den jeweiligen Texten sehr unterschiedlich ausfallen, werden die Grundthemen wiederholt. Die Protagonisten scheitern an der Erweiterung ihres Weltbildes und verbleiben in einer Ungewissheit, die insbesondere auch auf die Leserinnen und Leser übertragen wird. Es ist demnach der Zweifel, der für die Texte Daniel Kehlmanns konstituierend wirkt.

---

<sup>441</sup> Ebd., S. 342.

## 6 Zusammenfassung

Daniel Kehlmann ist ein vieldiskutierter Gegenwartsautor, dessen poetologische Positionen umstritten sind. Seine selbstreflexiven Aussagen sind bewusst vage gehalten, weshalb schließlich nur eine Auseinandersetzung mit seinen Werken sinnstiftend sein kann. Kehlmanns Texte sind immer wieder mit der Fantastik, insbesondere der Theorie nach Todorov, in Verbindung gebracht worden, umfassende Untersuchungen sind bisher jedoch ausgestanden. Hier knüpft diese Arbeit an, indem sie sich ausführlich mit dem Fantastischen in vier Werken Kehlmanns beschäftigt und damit einen Beitrag zum poetologischen Verständnis leistet.

Fantastische Literatur wirkt aus ihrer Vagheit heraus, das Moment der Unbestimmtheit ist konstituierend. Tzvetan Todorov bezeichnet dies als Unschlüssigkeit und meint damit die Verunsicherung der Protagonistinnen und Protagonisten sowie der Leserinnen und Leser in Bezug auf scheinbar übernatürliche Phänomene. Fantastische Texte lassen offen, ob es sich dabei um Träume, Einbildung, Betrug oder Übersinnliches handelt. Ebenso ist die Angst ein charakteristisches Merkmal, das häufig auftritt. Während sich Todorov vor allem auf Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts bezieht, ist es unbestreitbar, dass die Fantastik bis heute eine Wirkungsmacht zeigt. Aus diesem Grund ist es nicht ausgeschlossen, dass sich Kehlmann fantastischer Elemente bedient. Es hat sich gezeigt, dass in der Literaturforschung zu Kehlmann oft ein fantastischer Ansatz gewählt wird. Dies rührt daher, dass seine Werke voll Wunder und Zauber sind, von Täuschung und Illusion handeln sowie Gespenster und andere Fantasiewesen enthalten. Kehlmann stellt mit seinem gebrochenen Realismus die Wirklichkeit der dargestellten Welt in Frage, indem er diese Welt brüchig werden und mit einer anderen, fantastischen Welt verschmelzen lässt.

In *Beerholms Vorstellung* ist dies am deutlichsten. Den Protagonisten beschäftigt seit seiner Kindheit die Bedeutung von Schicksal und Zufall. Könnte der Zufall beseitigt und damit die Naturgesetze beeinflusst werden, müsste auch der Tod berechenbar und damit nicht mehr unausweichlich sein. Am Ende lässt Kehlmann seinen Helden tatsächlich zaubern, verschleiert aber, ob es ein Traum, Fantasie oder vielleicht doch wahre Magie ist. *Mahlers Zeit* thematisiert ebenfalls den Tod, hier jedoch stärker aus einer naturwissenschaftlichen Perspektive. Mit dem Schlüssel der Zeit, den David gefunden haben will, ließe sich die Zeit umkehren und die Vergänglichkeit jeden Lebens aufheben. Kehlmann erschafft übernatürliche Wesen, im Roman Wächter oder Engel genannt, die die Offenbarung der Fehler Gottes verhindern sollen. In *Der fernste Ort* scheinen zunächst keine übernatürlichen Wesen oder Kräfte eine Rolle zu spielen,

doch bei aufmerksamer Lektüre ist offensichtlich, dass Kehlmann die Gedankenwelt eines Sterbenden entwirft. Auch hier treffen demnach die Welten real und imaginär aufeinander. Auf den Spuren von Stephen King kreierte Kehlmann in *Du hättest gehen sollen* ein Spukhaus, in dem der namenlose Erzähler sich selbst, seine Familie und den Anschluss zur Realität verliert. Alle vier Werke handeln vom Scheitern in einer fremden Welt. Der Tod, so die endgültige Einsicht, bleibt unausweichlich. Kehlmann erschafft zunächst eine realistische Welt und fügt eine Figur ein, die sich der Normalität widersetzt und sich auf die Suche nach dem Sinn des Lebens begibt. Dabei stößt sie auf ihre Grenzen und öffnet damit das Tor einer übernatürlichen Welt. Auch diese lässt aber nur ein Scheitern zu. Kehlmann operiert mit klassischen Themen der fantastischen Literatur, wie Raum und Zeit, die Macht des Blickes, Träume und Reisen. Am Ende bleibt nur der Zweifel: Wie viel des Erzählten ist wahr? Hat sich der Protagonist alles nur eingebildet? Oder hat er geträumt? Es ist auch nicht auszuschließen, dass Kehlmann tatsächlich eine übernatürliche Welt entwirft. All diese Zweifel sind als Todorovs Unschlüssigkeit aufzufassen. Die Verunsicherung gelingt zum einen mittels mehr oder weniger subtiler Hinweise und zum anderen mittels unzuverlässigen Erzählens. Kehlmann bedient sich gerne autodiegetischer Erzähler, wodurch narratologische Täuschungen ermöglicht werden.

Im Gegensatz zur von Todorov plädierten Funktion fantastischen Erzählens, Spannung aufzubauen und Angst zu erzeugen, geht es bei Kehlmann vielmehr darum, Risse in eine scheinbar geordnete Welt zu zeichnen. In dieser modernen, aufgeklärten und vermessenen Welt fühlen sich die Protagonisten fremd und müssen sich auf die Suche nach der Wahrheit des Seins begeben. Je weiter sich die Helden von ihrer bekannten Welt entfernen, desto eher treffen sie auf das Übernatürliche. Der Realitätsverlust führt schließlich zum unweigerlich tragischen Ende der Protagonisten, die einsehen müssen, dass man letztendlich den Zufall nicht abschaffen, die Naturgesetze nicht außer Kraft setzen und den Tod nicht überwinden kann.

Daniel Kehlmanns Werke sind gekennzeichnet von unzähligen Einflüssen, er selbst lässt sich jedoch keiner Kategorie eindeutig zuweisen. Auch das Fantastische ist nur eines der vielen Elemente in seinen Werken. Es ist jedoch von zentraler Bedeutung, da die Unschlüssigkeit darin begründet wird. Schlussendlich ist es der Zweifel, der Kehlmanns Poetologie ebenso durchzieht wie die vermeintlichen Risse der Wirklichkeit.

## 7 Literaturverzeichnis

### 7.1 Primärliteratur

Kehlmann, Daniel: *Beerholms Vorstellung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>2</sup>2009.

Kehlmann, Daniel: *Der fernste Ort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Kehlmann, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen I*. In: Daniel Kehlmann: Lob. Über Literatur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 125-149.

Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>10</sup>2009.

Kehlmann, Daniel: *Du hättest gehen sollen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2016.

Kehlmann, Daniel: *F*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013.

Kehlmann, Daniel: *Gespenster*. In: Valerie Besl und Michael Forcher (Hg.): VonSinnen. Ein österreichisches Lesebuch. Wien: Hauptverband des Österreichischen Buchhandels 2004, S. 48-53.

Kehlmann, Daniel: *Ich und Kaminski*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Kehlmann, Daniel: *Kommt, Geister. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015.

Kehlmann, Daniel und Adam Soboczynski: *Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

Kehlmann, Daniel: *Mahlers Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>10</sup>2013.

Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>5</sup>2012.

Kehlmann, Daniel: *Tyll*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2017.

Kehlmann, Daniel: *Unter der Sonne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt<sup>3</sup>2011.

Kehlmann, Daniel: *Wo ist Carlos Montúfar?* In: Daniel Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005, S. 9-28.

## 7.2 Sekundärliteratur

Abraham, Ulf: Der fernste Ort. *Daniel Kehlmanns Erzählung vom Verschwinden als Spiel mit Genreerwartungen und Dekonstruktion realistischen Erzählens im Unterricht*. In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 183-208.

Abraham, Ulf: *Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule*. Berlin: Schmidt 2012. (Grundlagen der Germanistik 50)

Ahrend, Thorsten: *No more dogs! Erfahrungen mit Daniel Kehlmann*. In: *Text + Kritik* 177/2008, S. 68-72.

Antonsen, Jan Erik: *Phantastische Literatur*. In: Dieter Burdorg, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 581-582.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Daniel Kehlmann*. München: Edition Text + Kritik 177/2008.

Bareis, J. Alexander: „Beschädigte Prosa“ und „autobiographischer Narzißmus“ – *metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns Ruhm*. In: J. Alexander Bareis (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kadmos 2010, S. 243-268. (Kaleidogramme 57)

Bareis, J. Alexander: *Moderne, Postmoderne, Metamoderne? Poetologische Positionen im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Carsten Rohde und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 321-344.

Bartsch, Christoph: *Das Unheimliche in Daniel Kehlmanns Mahlers Zeit – ein Gefühl der Figur oder des Lesers? Narratologische Betrachtungen einer nicht-narratologischen Kategorie*. In: Florian Lehmann (Hg.): *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 201-218.

Baßler, Moritz: *Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart*. In: Carsten Rohde und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 27-45.

Baßler, Moritz: *Genie erzählen: Zu Daniel Kehlmanns Populärem Realismus*. In: Paul Michael Lützeler und Thomas W. Kniesche (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Daniel Kehlmann*. Tübingen: Stauffenburg 2017, S. 37-55.

Berthelot, Anne: *Merlin and the Ladies of the Lake*. In: Peter H. Goodrich und Raymond H. Thompson (Hg.): *Merlin. A Casebook*. New York, London: Routledge 2003, S. 162-185. (Arthurian characters and themes 7)

Born, Stefan: *Allgemeinliterarische Adoleszenzromane. Untersuchungen zu Herrndorf, Regener, Strunk, Kehlmann und anderen*. Heidelberg: Winter 2015. (Studien zur historischen Poetik 17)

Brittnacher, Hans Richard und Markus May: *Einführung*. In: Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 1-2.

Brittnacher, Hans Richard: *Horrorliteratur*. In: Dieter Burdorg, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 327-328.

Brittnacher, Hans Richard: *Vorwort*. In: Hans Richard Brittnacher (Hg.): *Kindler Kompakt Horrorliteratur*. Stuttgart: Metzler 2007, S. 9-28.

Caillois, Roger: *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 44-83.

Costazza, Alessandro: *Brüchige Apoteosen. Neue Genies im deutschen postmodernen Roman*. In: Alessandro Costazza, Gérard Laudin und Albert Meier (Hg.): *Diversifizierung des Konzepts um 2000*. Berlin, Boston: de Gruyter 2014, S. 111-141. (Kunstreligion 3)

Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin: Lit 2010. (Literatur 9)

Ellmenreich, Maja: „*E.L. Doctorow hat meinen Stil stärker geprägt als die meisten anderen*.“ *Daniel Kehlmann im Gespräch mit Maja Ellmenreich*. In: Deutschlandfunk 22.07.2015. Zugriff unter [http://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-e-l-doctorow-hat-meinen-stil-staerker.691.de.html?dram:article\\_id=326211](http://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-e-l-doctorow-hat-meinen-stil-staerker.691.de.html?dram:article_id=326211) am 16.02.2018.

Eming, Jutta: *Mittelalter*. In: Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 10-18.

Fischer, Jens Malte: *Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit. Studien zur Phantastik*. Wetzlar: Förderkreis Phantastik 1998. (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar 25)

Gasser, Markus: *Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst*. In: *Text + Kritik* 177/2008, S. 12-29.

Gasser, Markus: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen: Wallstein 2010.

Gerstenbräun, Martin: *A fiction is a fiction is fiction? Metafikionalität im Werk von Daniel Kehlmann*. Marburg: Tectum 2012. (Studien zu Literatur und Film der Gegenwart 4)

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Eine Tragödie*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Faust-Dichtungen*. Herausgegeben von Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam 1999, S. 7-490. (Band 1, Texte)

Goodrich, Peter H.: *Introduction*. In: Peter H. Goodrich und Raymond H. Thompson (Hg.): *Merlin. A Casebook*. New York, London: Routledge 2003, S. 1-90. (Arthurian characters and themes 7)

Grein, Birgit: *Phantastik*. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler <sup>5</sup>2013, S. 598-599.

Grube, Christoph und Markus May: *Schnee*. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: Metzler <sup>2</sup>2012, S. 380.

Hayer, Björn: *Neues Buch von Daniel Kehlmann. Nichts für schwache Nerven*. In: Berliner Zeitung 29.10.2016. Zugriff unter <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/literatur/neues-buch-von-daniel-kehlmann-nichts-fuer-schwache-nerven-24994792> am 08.02.2018.

Herrmann, Leonhard: *Andere Welten – fragliche Welten. Fantastisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur*. In: Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin, Boston: de Gruyter 2013, S. 47-65. (spectrum Literaturwissenschaft 37)

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

Horstkotte, Silke: *Heilige Wirklichkeit! Religiöse Dimensionen einer neuen Fantastik*. In: Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin, Boston: de Gruyter 2013, S. 67-82. (spectrum Literaturwissenschaft 37)

Jacquemin, Georges: *Über das Phantastische in der Literatur*. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaëcon II. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Insel 1975, S. 33-53.

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: Jan Standke (Hg.): Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 163-182.

Käppel, Lutz: *Bilder des Nordens im frühen antiken Griechenland*. In: Annelore Engel-Braunschmidt [u.a.] (Hg.): Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2001, S. 11-27. (Imaginatio borealis 1)

King, Stephen: *Shining*. Aus dem Englischen von Harro Christensen. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2010.

Kloepfer, Rolf: *Tzvetan Todorov*. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler <sup>5</sup>2013, S. 753-755.

Krah, Hans: *Phantastisch*. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 68-71. (Band III, P-Z)

Krausser, Helmut: *Ich und Kehlmann. Und „Mahlers Zeit“*. In: Text + Kritik 177/2008, S. 54-57.

Lem, Stanisław: *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 92-122.

Lundt, Bea: *Melusine und Merlin im Mittelalter. Entwürfe und Modelle weiblicher Existenz im Beziehungs-Diskurs der Geschlechter. Ein Beitrag zur Historischen Erzählforschung*. München: Fink 1991.

Lützeler, Paul Michael und Thomas W. Kniesche (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Daniel Kehlmann*. Tübingen: Stauffenburg 2017.

Malory, Thomas: *Die Geschichten von König Artus und den Rittern seiner Tafelrunde. Erster Band*. Aus dem Englischen von Helmut Findeisen. Frankfurt am Main: Insel 1977.

Marciniak, Małgorzata: *Selbstgewählte Ortslosigkeit. Zum literaturästhetischen Konzept des Raumes im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Anna Gajdis und Monika Mańczyk-Krygiel (Hg.): Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2016, S. 209-223. (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte 124)

Marx, Friedhelm: *Dunkle Geschichten: Daniel Kehlmanns Gespenster*. In: Paul Michael Lützeler und Thomas W. Kniesche (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Daniel Kehlmann*. Tübingen: Stauffenburg 2017, S. 57-76.

März, Ursula: *Ist dieser Text von Geisterhand geschrieben?* In: Die Zeit 44/2016. Zugriff unter <http://www.zeit.de/2016/44/daniel-kehlmann-du-haetttest-gehen-sollen> am 08.02.2018.

Matussek, Matthias, Mathias Schreiber und Olaf Stampf: *Mein Thema ist das Chaos*. In: Der Spiegel 49/2005, S. 174-178.

McConeghy, Patrick M.: *An Uncanny Utopia in Daniel Kehlmann's Mahlers Zeit*. In: Seminar 48/2012, S. 91-106.

Meyer, Urs: *Gespensstergeschichte*. In: Dieter Burdorg, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 287-288.

Moreno, Francisco Molina: *Bilder des heiligen Nordens in Antike, Patristik und Mittelalter*. In: Annelore Engel-Braunschmidt [u.a.] (Hg.): Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2001, S. 47-65. (Imaginatio borealis 1)

Nabokov, Vladimir: *Einzelheiten eines Sonnenuntergangs*. In: Vladimir Nabokov: Erzählungen I. 1921-1934. Herausgegeben von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 184-195. (Gesammelte Werke 13)

Nabokov, Vladimir: *Ultima Thule*. In: Vladimir Nabokov: Erzählungen II. 1935-1951. Herausgegeben von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 300-345. (Gesammelte Werke 14)

Navratil, Michael: *Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns*. In: literatur für leser 1/2014, S. 39-57.

Paul, Ina Ulrike: *Autorfunktion, Autorfiktion: Schriftstellerfiguren bei Daniel Kehlmann*. In: Paul Michael Lützel und Thomas W. Kniesche (Hg.): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Daniel Kehlmann. Tübingen: Stauffenburg 2017, S. 77-99.

Petras, Ole: *Tragischer Realismus. Über Daniel Kehlmanns konservative Ästhetik*. In: Maike Schmidt (Hg.): Gegenwart des Konservativismus in Literatur, Literaturwissenschaft und Literaturkritik. Kiel: Ludwig 2013, S. 61-78.

Rainer, Karin Angela: *Neue Ansätze, Analysen und Lesarten der phantastischen Literatur. Typische und atypische Repräsentationen – Frauen und phantastische Literatur – Einblicke in die phantastische Stadtliteratur Wiens*. Frankfurt am Main: PL Academic Research 2014. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft 138)

Renger, Almut-Barbara: *Klassische Griechische und Römische Antike*. In: Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 5-7.

Rickes, Joachim: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

Rickes, Joachim: *Die Metamorphosen des „Teufels“ bei Daniel Kehlmann: „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Roberg, Thomas: *Licht und Lüge im Schein der Kunst. Daniel Kehlmanns Romanpoetik*. In: *Text + Kritik* 10/2016. Sonderband: Poetik des Gegenwartsromans, S. 163-172.

Schmeink Lars, Astrid Böger und Hans-Harald Müller: *Vorwort*. In: Lars Schmeink und Hans-Harald Müller (Hg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston: de Gruyter 2012, S. 1-3.

Schurig-Geick, Dorothea: *Studien zum modernen „conte fantastique“ Maupassants und ausgewählter Autoren des 20. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 1970. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 3, 11)

Spiegel, Simon: *Review of: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. In: *Quarber Merkur* 115/2015, S. 236-240. Zugriff unter <https://doi.org/10.5167/uzh-113772> am 16.01.2018.

Spiegel, Simon: *Wovon wir sprechen, wenn wir von Phantastik sprechen*. In: *Zeitschrift für Fantastikforschung* 5.1, 9/2015, S. 3-25. Zugriff unter <https://doi.org/10.5167/uzh-113692> am 16.01.2018.

Standke, Jan: *Die Vermessung des Ruhms. Zu Werk und Wirkung Daniel Kehlmanns in der Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft*. In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 19-73.

Standke, Jan: *Eine ständige Präsenz von Echos. Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über das Lesen und Schreiben von Literatur*. In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 9-17.

Standke, Jan: *Kehlmanns Zauberlehrling. Beerholms Vorstellung im Literaturunterricht*. In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 105-141.

Stobbe, Martin: *Postsäkulares Erzählen in Daniel Kehlmanns Beerholms Vorstellung. Religiosität und Spiritualität nach der Säkularisierungsthese*. In: *Kritische Ausgabe* 28/29/2015, S. 23-26.

Tegtmeyer, Henning: *Phantasie*. In: Dieter Burdorg, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 580-581.

Tetzlaff, Stefan: *Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns*. In: *Textpraxis* 4, 1/2012, S. 1-10. Zugriff unter <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/stefan-tetzlaff-grundgedanken-der-poetik-daniel-kehlmanns> am 16.01.2018.

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Berlin: Wagenbach 2013.

Vax, Louis: *Die Phantastik*. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaëcon I. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 11-43.

Weber, Albrecht: *Johann Wolfgang von Goethe: Der König in Thule*. In: Günter Lange (Hg.): *Lese-Erlebnisse und Literatur-Erfahrungen. Annäherungen an literarische Werke von Luther bis Enzensberger. Festschrift für Kurt Franz zum 60. Geburtstag*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001, S. 117-127.

Wetekam, Burkhard: *Der Tanz mit dem Schicksal. Daniel Kehlmanns Roman F.* In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht.* Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 305-324.

Wittstock, Uwe: *Die Realität und ihre Risse: Daniel Kehlmann.* In: Uwe Wittstock (Hg.): *Nach der Moderne. Essays zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren.* Göttingen: Wallstein 2009, S. 156-171.

Wrobel, Dieter: *Variationen von Blindheit. Daniel Kehlmanns Roman Ich und Kaminski.* In: Jan Standke (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht.* Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 209-245.

Wünsch, Marianne: *Phantastische Literatur.* In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 71-74. (Band III, P-Z)

Zeyringer, Klaus: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns „Gebrochenem Realismus“.* In: *Text + Kritik* 177/2008, S. 36-44.

Zondergeld, Rein A.: *Vorwort.* In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phäicon I. Almanach der phantastischen Literatur.* Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 9-10.

## Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Poetologie des Autors Daniel Kehlmann. Die Literaturwissenschaft zeigt seit dem Erfolg des Romans *Die Vermessung der Welt* großes Interesse daran, Kehlmanns Werke poetologisch aufzuschlüsseln. Vor allem seine Frühwerke werden häufig mit dem magischen Realismus und der fantastischen Literatur in Verbindung gebracht. An diese Überlegungen knüpft diese Arbeit an, indem sie sich mit dem Fantastischen bei Kehlmann auseinandersetzt. Dabei wird insbesondere auf die Theorie Tzvetan Todorovs eingegangen, der als Hauptcharakteristikum fantastischer Texte den Zweifel, die sogenannte Unschlüssigkeit, sieht. Jene Unsicherheiten sind auch für Kehlmanns Texte kennzeichnend und werden in diesem Zusammenhang als gebrochener Realismus bezeichnet. Diese Arbeit analysiert vier ausgewählte Werke Kehlmanns vor dem Hintergrund der fantastischen Literatur. Zunächst wird der Fokus auf das Forschungsgebiet der Fantastik und die Theorie Todorovs gelegt, bevor allgemeine Überlegungen zu Kehlmanns poetologischem Programm angestellt werden. Den Hauptteil der Arbeit bilden Analysen der folgenden Werke: *Beerholms Vorstellung*, *Mahlers Zeit*, *Der fernste Ort* und *Du hättest gehen sollen*. Es zeigt sich, dass in sämtlichen Werken fantastische Elemente zu finden sind und diese, wie in der Fantastik üblich, dem Zweck dienen, Unsicherheiten zu erzeugen. Daniel Kehlmanns Poetologie kann keineswegs auf das Fantastische reduziert werden, es ist jedoch ein bedeutender Bestandteil davon. Der gebrochene Realismus Kehlmanns konstituiert sich schließlich aus dem Zweifel, der entsteht, wenn die scheinbar geordnete Welt der Protagonisten von Rissen durchzogen wird.