



"Sie sitzen daheim und denken sich Geschichten aus". The Representation of Authorship in Daniel Kehlmann's Literary Works

Authors: Leah Biebert
Submitted: 19. August 2020
Published: 31. August 2020
Volume: 7
Issue: 4
Languages: German
Keywords: Literature, Daniel Kehlmann, Authorship, Gegenwartsliteratur
Categories: Humanities, Social Sciences and Law
DOI: 10.17160/josha.7.4.707

Abstract:

Daniel Kehlmann is considered one of the major writers not only of the German-language book market. His best seller *Measuring the World* has been translated into over forty languages, the novel *Tyll* is soon to be a Netflix series. Based on the assumption that writer figures can contribute to the reflection about literature and the relation between author, narrator and characters, this thesis examines the representation of authorship in Kehlmann's literary works. Tracing the most common concepts of authorship, the text explores Kehlmann's ways of portraying literary production and compares them with his own poetological statements. In this context, it also gives insights into Kehlmann's handling of metafiction and intertextuality and demonstrates in which ways the dualism of reality and fiction affects the genesis of authorship.

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

JOSHA is a service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content

„Sie sitzen daheim und denken sich Geschichten aus“
Zur Inszenierung von Autorschaft im Werk Daniel Kehlmanns

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts (M.A.)
der Philologischen und der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Leah Biebert
aus Köln

Sommersemester 2019

Neuere deutsche Literatur, Kultur und Medien

Erstgutachterin: Prof. Dr. Weertje Willms

Inhalt

1. Einleitung.....	3
2. Theoretische Grundlagen.....	6
2.1 Dichtermodele von der Antike bis zur Gegenwart.....	6
2.2 Theorien der Autorschaft im 20. Jahrhundert. Der Tod des Autors und seine Auferstehung.....	10
3. Die Wirklichkeit brechen. Zu Kehlmanns Poetologie	13
3.1 Kehlmanns schriftstellerisches Selbstverständnis.....	13
3.2 Verortung Kehlmanns in der literarischen Tradition	16
3.3 Kehlmanns Einstellung zum Literaturbetrieb	18
4. Textanalyse: Schriftstellerfiguren	20
4.1 <i>Ingenium, ars</i> oder <i>doctrina</i> ? Zum Ursprung künstlerischer Werke	21
4.2 Über Originalität	29
4.3 Der Autor als <i>alter deus</i>	31
4.3.1 Göttliche Erhabenheit. Zur Raumsemantik der Schreibsituationen.....	40
4.3.2 Der Teufel als Gegenspieler des Autors	42
4.4 Metafiktionalität und Intertextualität in der postmodernen Literatur	44
4.4.1 Realität oder Fiktion? Literatur als Mittel zur Selbstreferenz, Selbstinszenierung und Selbstreflexion.....	48
4.4.2 Das Verhältnis von Autor, Erzähler und Figuren	53
4.5 „Wichtigkeit ist nicht wichtig“. Kritik am Kultur- und Literaturbetrieb	57
5. Zusammenfassung und Ausblick.....	60
Literaturverzeichnis	65

1. Einleitung

Ein „junger Meister unter Österreichs Literaten“ (KOSPACH 2003), „die größte Begabung der jüngeren deutschen Literatur“ (MANGOLD 2005), „already a figure of European stature“ (JOHNSON 2007) – Daniel Kehlmann sei ein Phänomen, so der Literaturwissenschaftler Markus Gasser (vgl. 2010: 12). Im Alter von 44 Jahren hat der österreichische Schriftsteller bereits zehn Romane, dazu zahlreiche Erzählungen, Theaterstücke, Essaybände veröffentlicht. Er ist Literaturkritiker, Gastdozent an mehreren Universitäten und vielfacher Preisträger. Seinen ersten Roman, *Beerholms Vorstellung*, schrieb Kehlmann mit zweiundzwanzig Jahren, 2003 feierte *Ich und Kaminski* einen internationalen Erfolg. *Die Vermessung der Welt* aus dem Jahr 2005 wurde in über vierzig Sprachen übersetzt, zu einem der größten Erfolge der deutschen Nachkriegsliteratur und Pflichtlektüre in der Schule. „Es ist ein seltsamer Beruf“, äußerte sich Daniel Kehlmann (2007: 6) einst zu seiner schriftstellerischen Tätigkeit. „Ein wenig lächerlich für einen erwachsenen Menschen. Sie sitzen daheim und denken sich Geschichten aus, die nie passiert sind“. Er selbst steht als Autor im Mittelpunkt der literarischen und medialen Öffentlichkeit, äußert sich in Interviews, Vorträgen und Artikeln über eigene und fremde Bücher. Auch in seinen Romanen treten zahlreiche Schriftstellerfiguren auf. Diese Arbeit widmet sich der Inszenierung von Autorschaft im Werk Daniel Kehlmanns: Sie untersucht, auf welche Weise er Autorschaft in seinen Romanen darstellt und wie sich diese Darstellung zu seinen eigenen poetologischen Aussagen verhält.

Auf der Suche nach den Gründen für Kehlmanns Erfolg hat sich die Forschung bisher vor allem mit seiner Poetik auseinandergesetzt. Seit dem Erscheinen der *Vermessung der Welt* steht auch sein Geschichtsverständnis im Zentrum der literaturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Während Joachim Rickes und Judith Tranacher in ihren Monografien *Die Metamorphose des „Teufels“ bei Daniel Kehlmann* (2010) und *Geniekonzepte bei Daniel Kehlmann* (2018) zwar tiefgehende Analysen unterschiedlicher Romanfiguren vornahmen, wurde die Frage nach der Autorfunktion bisher nur ansatzweise in Aufsätzen in Sammelbänden und Zeitschriften verhandelt. Kehlmanns Schriftstellerfiguren widmete Ina Ulrike Paul den etwa zwanzigseitigen Aufsatz *Autorfunktion, Autorfiktion* (erschien 2017 in dem von Paul Lützeler und Thomas Kniesche herausgegebenen germanistischen Jahrbuch zur Gegenwartsliteratur), eine umfassendere Untersuchung, die auch den Kontext von Postmoderne und Literaturbetrieb berücksichtigt, liegt aber noch nicht vor.

Mit schöpferischer Tätigkeit wende man sich an die Öffentlichkeit, definiere seine

Beziehung zu Lesern und Kritikern durch Imitation oder Ablehnung, inszeniere sich selbst und werde gleichzeitig fremdinszeniert, stellte Klaus Bichler (2012: 19) in seiner Diplomarbeit fest, in der er sich anschickte, Daniel Kehlmann anhand seiner medialen Inszenierung im Bourdieu'schen Feld zu verorten. Die vorliegende Arbeit setzt einen anderen Schwerpunkt: Der Fokus soll auf den Schriftstellerfiguren in Daniel Kehlmanns Erzählungen liegen. Dabei wird von der Grundannahme ausgegangen, dass Schriftstellerfiguren den Ursprung von Kreativität transparent machen können, zur Reflexion über Literatur beitragen und das Verhältnis von Autor, Erzähler und Figuren hinterfragen. Zum Zweck einer solchen Untersuchung wird die Darstellung von Kehlmanns Figuren in einen Zusammenhang mit tradierten Dichtermodellen und Autorschaftskonzepten gebracht und mit Kehlmanns eigenem poetologischen Verständnis verglichen.

Wenn ein Autor sich in ein bestimmtes Licht rückt, sich auf eine bestimmte Weise inszeniert, so geschieht dies über zahlreiche textuelle und paratextuelle Wege. Nicht alle können in dieser Arbeit berücksichtigt werden. Sujetwahl, Formgebung und Titel von Kehlmanns Romanen werden in dieser Arbeit nur implizit, mediale und paratextuelle Inszenierungspraktiken wie Interviews und Lesungen lediglich dann eine Rolle spielen, wenn sie in gedruckter Form publiziert wurden und Kehlmann ausdrücklich als ihr Verfasser genannt ist – dies ist der Fall bei den Frankfurter Poetikvorlesungen *Diese sehr ernsten Scherze* (2007), dem Gesprächsband *Requiem für einen Hund* (2008) sowie den Essaybänden *Wo ist Carlos Montúfar?* (2005), *Lob. Über Literatur* (2010) und *Kommt, Geister* (2015). Da vor allem am literarischen Text gearbeitet wird – für die vorliegende Arbeit gilt die Textproduktion als das wichtigste Mittel zur schriftstellerischen Inszenierung – werden Kleidung, Stimme und Verhalten sowie weitere Aspekte, die unter den Begriff der „Performance“ fallen würden, ebenso wie visuelle Medien keine Rolle spielen. Genauso müssen Selbstaussagen in journalistischen Medien wie Wochen- oder Tageszeitungen weitestgehend unberücksichtigt bleiben, da die Fülle des Materials angesichts von Kehlmanns hoher medialer Präsenz den Rahmen dieser Arbeit sprengen und die Übersichtlichkeit gefährden würde. Wird im Weiteren auf journalistische Texte verwiesen, dann lediglich zu illustrierenden Zwecken.

Das Phänomen „Autorschaft“ wird in Fiktions- und Erzähl-, in hermeneutischen und poststrukturalistischen Theorien vielfältig und ausführlich behandelt, ein einheitliches Verständnis des Begriffs besteht jedoch nicht. Als theoretisches Konstrukt wird er hinsichtlich der Interpretation von Texten diskutiert, dient zur Differenzierung von Autor und Text sowie von Autor und Erzähler, impliziert aber auch den oben bereits

angesprochenen performativen Aspekt schriftstellerischer Inszenierungspraktiken. Um die für die Textanalyse nötigen Vorkenntnisse zu vermitteln, soll es im ersten Teil der Arbeit darum gehen, eine theoretische Grundlage zu schaffen und anhand von Primärtexten einen historischen Überblick über die Entwicklung von Dichter- und Autorschaftsmodellen zu geben. Beginnend mit den Poetiken der antiken Gelehrten schlägt dieser Überblick den Bogen zu den im 20. Jahrhundert aufgestellten Theorien der Autorschaft, welche Thesen der Hermeneutik, des New Criticism sowie des (Post-)Strukturalismus beinhalten. In seinem Aufsatz *Poetik der Funktion Autorschaft* weist Matthias Schaffrick (2018: 397) darauf hin, dass eine ausführliche Literaturgeschichte der Funktion Autorschaft noch zu schreiben ist. Der hier skizzierte Überblick stellt daher auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll lediglich eine Idee von der Vielfalt an Autorschaftsmodellen vermitteln und als Grundlage für das Verständnis der prominentesten theoretischen Konzepte dienen. Die Auswahl orientiert sich an dem unter anderem von Fotis Jannidis und Gerhart Lauer herausgegebenen Band *Texte zur Theorie der Autorschaft* (2017), der Aufsätze aus der zeitgenössischen internationalen Forschungsdebatte versammelt. Dank geht außerdem an Silvio Vietta, der mich auf die von der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft publizierten, aber nicht groß beworbenen Anthologie *Texte zur Poetik* (2012) aufmerksam machte. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit Daniel Kehlmanns schriftstellerischem Selbstverständnis und seiner Poetologie, die in erster Linie aus Selbstkommentaren gewonnen wird. Ein Verständnis von Kehlmanns Positionierung im literarischen Feld, seiner Verortung im Kanon sowie seiner Einstellung zum Literaturbetrieb ergänzt die theoretische Grundlage und ist Voraussetzung für die nachfolgende Textanalyse, die den Kern dieser Arbeit ausmachen wird.

Sie widmet sich den Schriftstellerfiguren in Daniel Kehlmanns Werk: Unter allen anderen Figuren kommt ihnen eine herausgehobene Rolle zu. Den drei am stärksten akzentuierten Schriftstellerfiguren – Arthur Beerholm, Protagonist in *Beerholms Vorstellung* (1997), sowie Leo Richter und Miguel Auristos Blancos aus *Ruhm* (2009) – werden fünf weitere Autor- und Schriftstellerfiguren unter anderem aus den Romanen *Ich und Kaminski* (2003), *Die Vermessung der Welt* (2005) und *F* (2013) zur Seite gestellt. Ausgehend von tradierten Dichtermodellen soll an ihnen aufgezeigt werden, wie Kehlmann den schöpferischen Akt darstellt, der der Literaturproduktion vorausgeht. In einem gesonderten Kapitel geht es anschließend um die Darstellung des Autors als *alter deus*, als zweiter Gott, wobei sowohl Motive der Genietradition als auch die Semantik des Raumes eine Rolle spielen. Schließlich bildet eine Untersuchung der Teufelsfigur, die in mehreren von

Kehlmanns Romanen auftaucht, den Übergang zum darauffolgenden Kapitel. Joachim Rickes hat sich in seiner oben genannten Arbeit ausführlich der Teufelsfigur gewidmet; diese Arbeit wird jedoch nur die Aspekte der Figur herausgreifen, die in Bezug auf die Darstellung des Autors von Relevanz sind. Im vierten Teil der Analyse soll es um Daniel Kehlmanns Spiel mit Metafiktionalität und Intertextualität gehen, literarische Techniken wie sie vor allem in der Literatur der Postmoderne zu finden sind.¹ Auf welche Weise sich der Dualismus von Realität und Fiktion auf die Genese von Autorschaft auswirkt und was dies für das Verhältnis von Autor, Erzähler und Figuren bedeutet, wird anschließend geprüft werden. Anhand der Künstlerfiguren soll im letzten Kapitel außerdem aufgezeigt werden, inwiefern sich Daniel Kehlmanns Einstellung zum Literaturbetrieb in seinen Romanen widerspiegelt.

2. Theoretische Grundlagen

Im alltäglichen Umgang mit Literatur wird das Prinzip des Autors nur selten angezweifelt. In der Wissenschaft jedoch ist die Frage nach unterschiedlichen Modellen von Autorschaft nicht unumstritten. Ihr gingen schon die antiken Gelehrten nach – und gaben mit ihren Schriften Anstoß zu einer Kontroverse, die durch die Jahrhunderte fortgeführt werden sollte.

2.1 Dichtermodelle von der Antike bis zur Gegenwart

Als die frühesten grundlegenden Erörterungen der literarischen Autorschaft gelten Platons *Ion* (ca. 390 v. Chr.), die *Poetik* des Aristoteles (335 v. Chr.) sowie Horaz' *Ars poetica* (zwischen 23 und 8 v. Chr.). Auf der platonischen Lehre beruht das Modell des *poeta vates*, des inspirierten Dichters, der als ein unbewusstes Medium göttlicher Macht erscheint und, durch Musenanruf inspiriert, einen Text im materiellen Sinn hervorbringt (vgl. PLATON 2017: 14). Wie im Traum entzieht sich der Schaffensprozess der bewussten Einsicht des Dichters, jede Art eines geregelten Verfahrens wird verworfen. Ursprung und Geltungsanspruch des Textes liegen vollständig in einer göttlichen Instanz, von der der

¹ Eine Problematisierung des „Postmoderne“-Begriffs kann hier nicht eigens vorgenommen werden. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass ihre Vertreter keinesfalls Abschied von der Moderne nahmen, um eine neue Epoche einzuläuten, sondern vor dem Hintergrund historischer Einsichten für Sinnpluralität einstanden. In diesem Sinne ist die Postmoderne nicht als neuartige intellektuelle und zeitlich begrenzbar Literaturströmung anzusehen, sondern als „Geisteshaltung“ (ECO 1984a: 77) zu verstehen.

enthusiastische Dichter besessen ist. Platons enthusiastischer Inspirationslehre steht das Prinzip der lehr- und lernbaren poetischen Technik des Aristoteles gegenüber, welcher literarische Produktion als handwerkliches Tun versteht. Dabei geht Aristoteles (2014: 5) von einer wissenschaftssystematischen Dreiteilung von *theoria*, *praxis* und *poiesis* aus. Zur Herstellung eines Textes bedürfe es bestimmter Erkenntnisse und Erfahrungen, die sich in Form technischer Regeln äußern und die ein Produktionswissen, eine *techné* beziehungsweise *ars*, implizieren. Die künstlerische *poiesis* zielt demnach auf eine nachahmende Darstellung ab, auf eine *mimesis* von Handlung, die Aristoteles wiederum als *praxis* bezeichnet. Ähnlich definiert Horaz (2008: 7) den Dichter als einen *poeta doctus*, einen gebildeten Schriftsteller, der souverän über alle notwendigen poetischen und rhetorischen Mittel zur Herstellung eines Textes verfügt und dieses technische Fachwissen kompetent anwenden kann. Bei allen drei antiken Autorschaftsmodellen stellt der Dichter zwar die Voraussetzung für die Entstehung literarischer Texte dar, sei es als quasitechnische Instanz oder als enthusiasmiertes Medium, er fungiert jedoch nicht als Verstehensnorm. Aus den antiken Poetiken entstand die Kontroverse, ob Traum oder kontrollierte Rationalität als Ursprung der Dichtung anzusehen sei.

Das Mittelalter ist zunächst noch geprägt vom Dichtungsbegriff der Antike. Dichter höfischer Epen verarbeiteten in erster Linie alte Sagenstoffe oder antikes mythologisches Material. Mittelalterliche Kunst ist daher als Variationskunst zu verstehen, bei der das Konzept des Wiedererzählens im Mittelpunkt steht und Quellenberufung eine große Rolle spielt. Innovation wird nur durch Veränderung formaler Merkmale realisiert (vgl. CRAMER 2001: 11). Die Dichtkunst war Programmpunkt der *septem artes liberales*, ein in der Antike entstandener Kanon von sieben Studienfächern, und galt damit als lehr- und lernbare Fähigkeit. Es gab aber auch Dichter, die ihr Schaffen nicht auf erlernter Gelehrsamkeit, sondern auf die Unmittelbarkeit ihrer Gotteserfahrungen gründeten (vgl. HAUG 2001: 31). Außerdem war mittelalterliche Literatur primär Auftragsliteratur adliger Mäzene, wodurch Fürstenhöfe zu wichtigen literarischen Zentren wurden.

Zu Beginn der Neuzeit kam es zu einer ‚Renaissance‘ der antiken Kultur im Westen Europas, gleichzeitig erfuhr in Frankreich die Nationalsprache eine Aufwertung. Dichter richteten sich gegen eine humanistische Auffassung, die im Lateinischen und Griechischen das zeitlose Modell der hohen Literatur- und Bildungssprache ansahen (vgl. VIETTA 2012: 80). In Deutschland fand eine solche Bewegung erst im Barock statt. Die barocke Poetik orientierte sich am dreischrittigen rhetorischen Schema der *inventio* (Erfindung), *distributio* (Gliederung) und *elocutio* (sprachliche Ausarbeitung) und war in erster Linie eine

handwerkliche. Dennoch wurde die Autonomie des dichterischen Ichs zurückgewiesen, dem *mimesis*-Gedanken folgend, dass Poesie primär Nachahmung der (von Gott geschaffenen) Natur sei. Martin Opitz (2013: 14) bezeichnete sie in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) daher auch als „verborgene Theologie“.

Die Aufklärung ließ solch theologische Konzepte komplett hinter sich und setzte mit rationalen Poetiken neu an. Johann Christoph Gottsched (1973: 152) schloss sich in seinem literaturtheoretischen Hauptwerk, der *Critischen Dichtkunst* (1729), der Poetik des Aristoteles an und bestimmte das *ingenium* als „Gemütskraft, welche die Ähnlichkeiten der Dinge leicht wahrnehmen kann“. Das Moment der göttlichen Inspiration wurde dementsprechend rational abgedämpft und durch Begriffe wie „Witz“ oder „Einbildungskraft“ ersetzt (vgl. SELBMANN 1994: 247). Johann Jacob Bodmer (1741: 10) wiederum plädierte für die Fantasie als Hauptquelle der Literatur und für ihre Rechte gegenüber dem Vernunftanspruch der Epoche.

Von einer solchen Aufwertung der Einbildungskraft profitierte Ende des 18. Jahrhunderts die Romantik. Ihre Poetik entstand vor dem Hintergrund einer fundierten Kenntnis der Literatur ihrer Zeit, die Dichter wollten die Einbildungskraft und das Denken des Lesers anregen (vgl. VIETTA 2012: 152). Poetik und Ästhetik konnten sich zu dieser Zeit erstmals von der Vernunftphilosophie emanzipieren und autonom werden. Mit der Entwicklung des literarischen Marktes wurde die Vorstellung möglich, dass sich der Schriftsteller exemplarisch selbst verwirklichen konnte: Das Kunstwerk begann, sich vom Dienst religiöser oder zweckmäßiger Aufgaben abzulösen (vgl. SCHAFFRICK 2018: 394). Die Idee der Naturnachahmung wurde zunehmend verworfen und durch eine produktive Literaturauffassung ersetzt. An die Stelle der göttlichen Inspiration trat die reale Existenz des freischaffenden Dichters. Erst der bürgerliche Autor, der für ein anonymes Publikum schrieb, konnte den Dichterberuf als Selbstzweck empfinden, da er niemandem untergeordnet war. Allerdings ging es den Romantikern auch um eine neue religiöse Fundierung von Literatur: An die Etymologie des griechischen Wortes *poeta* anknüpfend, rückte der göttliche Schöpfervergleich des Künstlers in den Vordergrund (vgl. NEUMANN 1986: 24). Im Auftrag Gottes schickte sich der Dichter an, seinem Innersten Ausdruck zu geben, die nachahmende Dichtkunst stieg zu einer schaffenden auf. Das zunehmende Interesse an der Individualität des Autors fiel zusammen mit dem Paradigmenwechsel von einer Regel- zur Genieästhetik, in deren Mittelpunkt die poetische Tätigkeit über der reflektierenden Auseinandersetzung stand. Das Schöpferische präsentierte sich als etwas, das der Kunst die Regel vorgab: Der Dichter zeichnete sich durch Originalität, Besonderheit

und Individualität aus. Durch Erforschung der eigenen Persönlichkeit und durch einen charakteristischen Ausdruck wurde der Schriftsteller zum originalen Genie (vgl. ebd.: 38). Mit seinem Anspruch auf Autonomie stand er allerdings noch entgegen der sozialen und ökonomischen Wirklichkeit sowie zwischen mäzenatischer Abhängigkeit und einem gerade erst im Entstehen begriffenen bürgerlichen Lesepublikum. Aus dem Versuch, ein absoluter Dichter und dennoch erfolgreich in der wirklichen Welt tätig zu sein, erwuchs das Bewusstsein für ein Defizit: Die romantischen Dichter erlebten die personale Ausgegrenztheit als ein Leiden, aus dem sich neue Formen des dichterischen Selbstverständnisses und der Literatursprache entwickeln konnten (vgl. SELBMANN 1994: 248).

Anfang des 20. Jahrhunderts führte der Surrealismus die romantische Idee von der Befreiung der Fantasie und die Tradition des visionär-traumhaften Gedichts fort (vgl. VIETTA 2012: 165). Unter Einfluss von Sigmund Freud wurde der Ursprung von Kreativität im Vor- und Unbewussten gesucht und in Schlaf- und Traumzuständen erreicht. Auch wurde der Schriftsteller nicht mehr in die Dichotomie zwischen freischaffendem Dichterberuf und bürgerlicher Tätigkeit gestellt. Es entwickelte sich ein doppelter Literaturbegriff, der Literatur einerseits als Erkenntnisinstrument verstand, andererseits vom Verzicht auf poetologische Reflexion ausging. Idealerweise verfasste der Schriftsteller konsumierbare Texte, die auf die Bedürfnisse der Leser ausgerichtet waren. In Auseinandersetzung mit der Autonomieästhetik des 18. Jahrhunderts galt das Verschwinden des Dichters nun erneut als Notwendigkeit zur poetischen Erkenntnis (vgl. SELBMANN 1994: 252). In der Literatur des 20. Jahrhunderts wurde die Position des autonomen Autorindividuums zunehmend abgeschwächt, philosophiegeschichtlich löste der Begriff der „Kreativität“ den des „Genies“ ab. Dadurch kam es zu einer inhaltlichen Korrektur des *ingenium*-Begriffs, der nun nicht mehr eine angeborene Gemütslage exklusiver Individuen beschrieb, sondern sachlich die Urheberschaft kreativer Produkte bezeichnete (vgl. RUDLOFF 1991: 261f.). Das Interesse am Entstehungsprozess von Literatur, das auf die Erkenntnis von Gesetzmäßigkeiten des gesamtliterarischen Prozesses abzielt, rückte in den Vordergrund (vgl. BOHNENKAMP 2002: 70). Im Fokus stand dabei allerdings nicht mehr die schöpferische Persönlichkeit des empirischen Autors, sondern das in der Werkstruktur enthaltene abstrakte Subjekt.

2.2 Theorien der Autorschaft im 20. Jahrhundert. Der Tod des Autors und seine Auferstehung

Rückte im Laufe der Literaturgeschichte mit zunehmender Entwicklung des Literaturmarktes das Interesse an der Ausdrucksweise sowie der Ausdrucksabsicht der Autorpersönlichkeit immer weiter in den Vordergrund, verschwand der Autor im 20. Jahrhundert wieder als relevante Größe aus der Analyse des literarischen Textes. Biografismus und hermeneutische Positionen traten in den Hintergrund und wurden von Theorieansätzen des New Criticism und der Textimmanenz, vor allem aber von denen des (Post-)Strukturalismus verdrängt. Diese Entwicklung kulminierte in Roland Barthes' berühmter Forderung nach dem Tod des Autors.

Anfang des 20. Jahrhunderts ging Sigmund Freud noch von einem egozentrischen Aspekt dichterischen Schaffens aus: Er suchte den Ursprung kreativer Arbeit im Spiel des Kindes. In seinem Vortrag *Der Dichter und das Phantasieren*, den er im Jahr 1907 hielt, beschreibt er Tagtraum und Fantasietätigkeit als Fortsetzung und Ersatz für das frühere Spiel. Demnach seien unbefriedigte Wünsche „die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung“ (FREUD 1970: 174). Ein aktuelles Erlebnis wecke im Dichter die Erinnerung an ein früheres, von welchem ein Wunsch ausgehe, der sich in der Dichtung Erfüllung schaffe. In dieser aus der Psychoanalyse hervorgehenden Theorie wird von dem Unbewussten als Ursprung der Dichtung ausgegangen.

Zur literaturkritischen Richtung des New Criticism, die sich in den 1920er Jahren vor allem in den USA entwickelte, gehört der Theoretiker William K. Wimsatt, der gemeinsam mit Monroe C. Beardsley die Meinung vertrat, dass der literarische Text nicht als subjektiver Ausdruck des Autors anzusehen sei. Sie verstanden ihn vielmehr als ein autonomes Gebilde mit einer eigenen Existenzweise. In ihrem Text *The Intentional Fallacy* stellten sie 1946 „die Behauptung auf, dass die Absicht oder die Intention des Autors weder eindeutig erkennbar noch ein wünschenswerter Maßstab ist, um den Erfolg eines literarischen Werkes zu beurteilen“ (WIMSATT/BEARDSLEY 2017: 84). Die beiden Autoren gestanden dem Autor zwar einen Plan beziehungsweise eine Intention beim Verfassen seiner Texte zu; diese aber gingen, sobald sie veröffentlicht würden, in den Besitztum der Öffentlichkeit über. Daher dürften die den Autor betreffenden und die von ihm stammenden Informationen keinen privilegierten Status in der Interpretation haben, vielmehr müssten „die im Gedicht zum Ausdruck gebrachten Gedanken und Handlungen unmittelbar dem dramatischen *Sprecher*“ zugeschrieben werden, „und wenn je dem Autor selbst, dann nur, wenn Rückschlüsse auf

die Biographie zulässig sind“ (ebd.: 86). Sich gegen einen unreflektierten Biografismus wendend, wurde der Text auch in Deutschland breitenwirksam, wo er sich mit den theoretischen Ansätzen der Strukturalisten und der Empirischen Literaturwissenschaft traf.

Einer der wichtigsten Vertreter der werkimmanenten Interpretation ist der Literaturwissenschaftler Wolfgang Kayser. Das Verfahren selbst entstand Ende der 1930er Jahre und war in der deutschen Literaturwissenschaft von der Nachkriegszeit bis in die siebziger Jahre maßgeblicher Ansatz der Textinterpretation (vgl. JANNIDIS/LAUER 2017: 124). In seinem Vortrag *Wer erzählt den Roman?* von 1957 problematisiert Kayser (1958: 98) die Fasslichkeit einer spezifischen Erzählinstanz im literarischen Text, plädiert aber gegen eine Verbannung des Erzählers aus dem Roman, sei er doch dessen „bedeutsamster Wesenszug“. Dabei unterscheidet er die Kategorie des Autors von der des Erzählers; dieser sei „niemals der bekannte oder noch unbekannte Autor [...], sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt“ (ebd.: 91). Der Erzähler könne dabei auch eine Figur im Roman selbst sein oder zwischen Erzählstandpunkt und Erzähltem wechseln. Er sei im Gegensatz zum Autor allwissend, auch wenn er sich auf eine Figurenperspektive beschränke, gleiche damit einem allgegenwärtigen Gott und stehe hierarchisch über dem Autor.

Der Begriff des *implied author*, des impliziten Autors, wurde vom US-Amerikaner Wayne C. Booth geprägt. In seinem Werk *The Rhetoric of Fiction* (1961) bezeichnete er damit eine Instanz, die zwischen dem fiktiven Erzähler und dem realen Autor steht. Wenn er schreibe, erschaffe der Autor „nicht einfach einen idealen, unpersönlichen ‚Menschen schlechthin‘, sondern eine implizierte Version ‚seiner selbst‘, die sich von den in anderen Werken implizierten Autoren unterscheidet“ (BOOTH 1974: 77). Auktoriale Erzählerfiguren sollen vermieden werden, unpersönliche oder figurenperspektivische Darstellung dafür in den Vordergrund rücken. Damit knüpft Booth an Wolfgang Kayser an. Der implizite Autor sei ferner das Bild des realen Autors, eine „ideale, literarische, gestaltete Version des wirklichen Menschen; er ist die Summe seiner Entscheidungen“ (ebd.: 81). Booth geht also davon aus, dass der reale Autor eine Wirkungsabsicht hat.

Für eine objektive Interpretation, so auch der Titel seines hermeneutischen Aufsatzes von 1960, plädierte der Literaturtheoretiker Eric D. Hirsch. Unter Rückbezug auf Gottlob Freges Unterscheidung zwischen Sinn und Bedeutung eines Textes zielt er darauf ab „zu beweisen, dass der vom Autor intendierte, vom Text wiedergegebene Sinn unwandelbar und reproduzierbar ist“ (HIRSCH 1972: 271). Den Sinn eines literarischen Textes zu erschließen, sei Aufgabe der Interpretation, er könne je nach Kontext variieren, was für Hirsch zu der Feststellung führt, „der Sinn des Textes sei der gleiche geblieben, während sich die

Bedeutung jenes Sinnes verändert habe“ (ebd.: 268). Mit dem Begriff der „Intention“ bezieht sich Hirsch auf den Phänomenologen Edmund Husserl, der „den Begriff in seinem traditionellen philosophischen Sinn verwendet, der wesentlich weiter ist als der von ‚Absicht‘ und in etwa ‚sich einer Sache bewusst sein‘ entspricht“ (ebd.: 272). Hierin unterscheidet sich Hirschs Konzept von dem von Wimsatt und Beardsley.

Als wirkungsmächtigste Kritik am Autor als maßgeblichen Bezugspunkt der Interpretation hat sich Roland Barthes' Text *Der Tod des Autors* von 1968 erwiesen. Der Autor als Hervorbringer literarischer Texte wird bei ihm vom „modernen Schreiber“ (BARTHES 2006: 60) abgelöst, das Buch wird zu einem „Geflecht aus Zeichen, verlorene endlos aufgeschobene Imitation“ (ebd.: 61). Als Schreiber vorgegebenen Sprachmaterials verliere der Autor jegliche künstlerische Autonomie. Die intertextuelle Bestimmung des Autors als Repetitor fremder Rede hat Auswirkungen auf die Rezeption des Textes, sei dieser vom Leser nur „zu *entwirren*, aber nicht zu *entziffern*“ (ebd.: 62).

Auch Michel Foucault plädierte mit seinem textanalytischen Verfahren der Diskursanalyse gegen eine auf die Absicht des Autors oder anderen Bedeutungsinstanzen abzielenden Analyse. In dem 1969 erschienenen Text *Was ist ein Autor?* greift er Roland Barthes' Forderung nach dem Tod des Autors auf, behält aber den Autorbegriff bei und definiert diesen als ein Funktionsprinzip, mit dem man „eine gewisse Anzahl von Texten zusammenfassen, sie abgrenzen und anderen gegenüberstellen“ (FOUCAULT 2003: 244) kann. Diese diskursive Autorfunktion weise aber keinen direkten Bezug zum Text auf und sei auch nicht mit dem individuellen, realen Autorsubjekt identisch. Nach Foucault (ebd.: 252) können Autoren selbst zu Diskursivitätsbegründern werden, wenn sie noch mehr geschaffen haben als ihre eigenen Texte: „Die Möglichkeit und Formationsregeln anderer Texte“.

Mit den Positionen der Poststrukturalisten setzte sich Umberto Eco in seiner Schrift *Zwischen Autor und Text* (1990) auseinander, in der er die *intentio lectoris*, die Deutung des Textes durch den Leser, und die Intention des Autors der Textintention, der *intentio operis*, gegenüberstellt. Der Leser spekuliere „über die Textintention oder die Absichten jenes exemplarischen Autors, den [er] aus der Textstrategie ableiten kann“ (ECO 1994: 77). Eco schreibt also dem Text eine große Rolle für die Konstruktion einer Interpretation zu. Zwar sei der empirische Autor der Urheber des Textes, dieser aber werde durch seine Vollendung zu einem autonomen Gebilde.

Mit der Entwicklung der Germanistik zur Text- und Diskurswissenschaft versuchte man zu Beginn des 21. Jahrhunderts, den Autor als Stimme in den Diskurs zurückzuholen (vgl. SCHÖLL 2011: 279).

3. Die Wirklichkeit brechen. Zu Kehlmanns Poetologie

Als „Phänomen Kehlmann“ bezeichnete Markus Gasser (2010: 12) huldigend Daniel Kehlmanns Art des Erzählens, Elke Heidenreich (2009) warf ihm vor, „Kritiker- und Germanistenprosa“ zu schreiben. Der Schriftsteller äußerte sich vielfach selbst zu seiner Poetologie, sei es in Zeitschrifteninterviews, literaturtheoretischen Essays oder Poetikvorlesungen, und trug damit maßgeblich – und nicht immer ohne Ironie – zur Konstruktion seiner öffentlichen Person bei. Anhand dieser Selbstaussagen soll im Folgenden ein Einblick in Kehlmanns schriftstellerisches Selbstverständnis gegeben werden, der zum besseren Verstehen seiner Erzählungen beitragen und die anschließende Analyse nachvollziehbar machen soll. Dabei handelt es sich in erster Linie um Äußerungen aus den Veröffentlichungen *Erzählen ist im Idealfall ich-los* (2005), *Wo ist Carlos Montúfar?* (2005), *Diese sehr ernsten Scherze* (2007), *Requiem für einen Hund* (2008), *Lob. Über Literatur* (2010) sowie *Kommt, Geister* (2015).

3.1 Kehlmanns schriftstellerisches Selbstverständnis

Nach der Postmoderne wurde eine Wiederentdeckung der *littérature engagée* angedeutet (vgl. HERRMANN 2013: 46), die sowohl inhaltlich als auch formal Werte vermittelt und moralische Vorstellungen transportiert. Für seine eigene Literatur lehnt Daniel Kehlmann gesellschaftliche Einmischung ab. Er lege Wert auf eine logische Konstruktion seiner Romane, nicht aber auf eine Botschaft (vgl. KEHLMANN 2005b: 29) und sehe das Schreiben nicht als Instrument, „um die Welt ein bisschen besser zu machen, um zu kämpfen, damit die Menschen es irgendwann verstehen, so wenig es auch ist“ (KEHLMANN 2007: 7), sondern als das „Ergründen der Widersprüchlichkeit des Menschen, also seines entfremdeten Daseins“ (KEHLMANN 2008: 10). Moralismus und die Behandlung sozialer Probleme finden genauso wenig Einzug in Kehlmanns Werk wie Biografismus und Sprachkritik. Öffentlich bekennt er sich zu einer Literatur jenseits des Experiments, sieht in Lautpoesie und sozialem Engagement „die zwei bedrückenden Eckpfeiler des radikalen Realismus“ (2007: 14) und

verweist stattdessen auf das „Element existenzieller Wahrheit“ (ebd.: 12), das als Basiselement seiner Literatur dient. Aufgrund seiner Abwendung von der Avantgarde wurde ihm ein tendenziell konservatives Literaturverständnis nachgesagt, von dem er sich aber ausdrücklich distanziert: Die gegenwärtige Tendenz zu einer Rückbesinnung auf das Erzählen bedeute keine Rückkehr zur Tradition, so Kehlmann (2005b: 36). Er sei „gegen die Vorentscheidung, Erzählen mit der Abwendung von der Moderne“ und mit Traditionalismus gleichzustellen. Diesbezüglich kritisiert Kehlmann (2008: 95) auch das aktuelle Regietheater. Es bringe Stücke nur noch in aktualisierten Fassungen auf die Bühne, alles andere würde mit Konservatismus gleichgesetzt. Er selbst sieht in „Traditionalismus“ und Aktualisierung eher zwei gleichberechtigte ästhetische Positionen.

In der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit geht es Daniel Kehlmann (2005b: 38) nicht um Zerstörung oder radikalen Bruch, sondern um ironische Betrachtung² und Neureflexion. Da neue Schriftsteller im literarischen Feld kaum über feldspezifisches symbolisches Kapital verfügen, neigen sie zu Innovation (vgl. BOURDIEU 1999: 379), sie können sich eher durch Differenz als durch Konformität einen Namen machen. Daniel Kehlmanns Alternative zu der von ihm kritisierten, oben beschriebenen literarischen Entwicklung deutschsprachiger Literatur sind magisch-realistische Geschichten. Sein Erzählen sei kein traditionelles, neu daran sei die „Vermischung von Traum und Wirklichkeit“ (KEHLMANN 2005b: 37). Von einer solchen Verortung im Literaturbetrieb zeugen auch diverse Anleihen von kanonischer E-Literatur, die sich in Kehlmanns Werken sowie in seinen poetologischen Aussagen finden lassen, etwa von Vladimir Nabokov oder Leo Perutz. Kehlmann richtet sich damit sowohl gegen Fremdzuschreibungen als auch gegen die oben genannte Einordnung in das Lager eines rückwärtsgewandten Konservatismus (vgl. PAUL 2017: 95). Seine Faszination für Literatur, die „nicht die Regeln der Syntax [...], sondern die der Wirklichkeit“ bricht, stellt ihn nichtsdestotrotz ins Abseits des literarischen Mainstreams. Er selbst zeigt sich ebenfalls überrascht davon, „wie stark die inneren Widerstände vieler deutscher Kunstverständiger dagegen sind“ (KEHLMANN 2007: 15). Indem er literarische Vorbilder nennt, betont er außerdem seinen eigenen geistig-literarischen Werdegang.

Durch die Akzentuierung seiner hohen Bildung gibt sich Daniel Kehlmann das Image eines Intellektuellen. Der Journalist und Schriftsteller Adam Soboczynski nennt ihn in seinem Porträt einen „Nerd inmitten von Stars, traurig hoch gebildet, enorm belesen,

² Umberto Eco (1984b: 78) fasst die Ironie als postmoderne Antwort auf die Moderne auf. Sie bestehe in der Einsicht, dass die Vergangenheit nicht zerstört, aber neu reflektiert werden könne.

ausgestattet mit einem Literatur- und Philosophiestudium, einer abgebrochenen Promotion über Kant und drei Büchern, die keine Leser fanden“ (LR 55) und stellt ihn so als eine Art *poeta doctus* dar, als gebildeten Autor, der die Berechtigung zum Schriftstellertum aus seiner rhetorisch-literarischen Qualifikation ableitet. Kehlmann versieht seine Texte selbst immer wieder mit literarisch-kulturellen Bedeutsamkeitsmarkern (vgl. BASSLER 2017:49), verweist auf deutsche Klassiker, nimmt Bezug auf das Magische wie das Metaphysische und verwendet intertextuelle Verweise sowie Mehrfachcodierungen. Das Spiel mit der Intertextualität, in Verbindung mit dem Lesevergnügen der Geschichte an sich, bietet dem Leser eine doppelte Unterhaltung. Den Anspielungen auf kanonische E-Kultur stellt Kehlmann immer wieder Bemerkungen zu anerkannter Popkultur anbei, erweist sich als Kenner der US-amerikanischen Fernsehserie *Die Simpsons* oder verfasst Essays zu den Romanen Stephen Kings. Dadurch bewirkt er eine Mehrfachadressierung seiner Romane, von denen unterschiedliche Leserschichten angesprochen werden. Umberto Eco (1984a: 68) bezeichnete diese simultane Nachfrage nach Unterhaltung und Bedeutung, die sich an den horazischen Normen des *prodesse* und *delectare* orientiert, als „midcult“.³ Die Abwechslung populärer Elemente mit anspruchsvollen Aspekten ist für Kehlmann (2008: 112) insofern wichtig, als dass er dadurch der Gefahr entgeht, dass seine Romane zu „Unterhaltungsmaschinen“ werden.

Mit seinen Romanen zielt Kehlmann auf eine aktive und produktive Leserschaft. Indem er Imaginationsräumen und Fantasiefeldern öffnet, die bis an die Grenzen der Vorstellbarkeit und des Erklärbaren reichen (vgl. VOLLMER 2017: 112), markiert er die Grenzen des Erzählens und fordert so den Leser auf, die Geschichten imaginativ fortzuführen. Auf diese Weise wird das Verhältnis von Autor und Leser reflektiert. Die Grundlage dazu bildet der vom englischen Dichter Samuel Coleridge Taylor (1984: 6) sogenannte „willing suspension of disbelief“⁴, nach dem „ein Pakt zwischen Erzähler und Leser geschlossen wird, der besagt, dass der Leser alles hinnehmen und nichts glauben wird“ (KEHLMANN 2007: 27). Kehlmanns Literatur zielt auf eine *poiesis* ab, die zwischen Darstellungs- und Bedeutungsebene einsetzt, sein poetologisches Hauptinteresse gilt dem Verhältnis von Realität und Erfindung (vgl.

³ Horaz (2008: 25) bestimmte die Funktion der Dichtung als eine Verbindung aus Nutzen und Vergnügen. Diese wertet Eco (1984a: 68) allerdings nicht länger positiv, sondern bezeichnet sie als eine „Korrumpierung der Hochkultur“. In dieser Verbindung zeigen sich die Konsequenzen, die die Postmoderne aus der Moderne zog: Da es nicht zu einem radikalen Bruch kommt, entstehen auch keine radikalen Neuerungen. Vielmehr entwickelt sich ein postmodernes Spannungsfeld aus Bewahrung und Neuerung, Tradition und Innovation, Massenkultur und hoher Kunst. Es entsteht ein doppelter Literaturbegriff.

⁴ Der Begriff bezieht sich auf das aristotelische Prinzip der *catharsis*, der seelischen Reinigung, die das Publikum erfährt, wenn es das im Theater Vorgespielte als real erlebt (vgl. ARISTOTELES 2014: 19-25).

ROBERG 2016: 163).

Obwohl Kehlmann auf einen aktiven Leser setzt, wird die interpretatorische Diskursmacht aber nicht auf diesen übertragen, wie es Roland Barthes 1968 mit dem Tod des Autors gefordert hatte.⁵ Auch Ecos Einwand (1994: 81), dass ein Autor sein Werk nicht interpretieren dürfe, da er es sonst in der Vielzahl der Interpretationen beschränken würde, die zu erzeugen es in der Lage ist, widersetzt sich Kehlmann, indem er seiner Leserschaft in Interviews und Vorlesungen den Weg zur richtigen Interpretation weist. Er verweigert die interpretatorische Inbesitznahme seiner Werke durch die Öffentlichkeit, auch wenn er sich bewusst ist, dass „ein Erzähler niemand anderem verpflichtet ist als seiner Geschichte und dass auch diese ihm nicht gehört, selbst wenn er das glaubt“ (KEHLMANN 2005a: 26). Wie Eco hält Kehlmann die strukturellen Eigenarten des Textes für den Maßstab zur Verifikation von Interpretationen.⁶ Zu solchen Strukturen, die die Steuerung der Interpretation vorgeben können, zählen kulturelle Codes. Ein Erkennen von Fehlinterpretationen funktioniert bei Eco durch einen Modellleser, bei Kehlmanns Romanen scheint ein solches aber auszubleiben: Aufgrund von wiederholten Fehldeutungen schaltet sich der Schriftsteller überhaupt erst lenkend in den Diskurs ein.

3.2 Verortung Kehlmanns in der literarischen Tradition

Seit jeher werden literaturhistorische Genealogien von Autoren genutzt, um die eigenen Werke in einem bestimmten Kanon zu verorten. Foucault (2003: 244) sprach dem Autornamen sogar explizit eine klassifikatorische Funktion zu: Mit ihm könne man Texte gruppieren, voneinander abgrenzen oder miteinander in Bezug setzen. Gleichzeitig kann die Anlehnung an bestimmte Vorbilder die Autorperson aufwerten (vgl. HACHMANN 2014: 144). Kehlmann macht sowohl explizit als auch implizit von einer solchen Verortung Gebrauch. Als die beiden Strömungen, die ihn am stärksten geprägt haben, nennt er den südamerikanischen Roman sowie die deutsche Klassik, sein Ziel ist die Konfrontation beider Erzählweisen (vgl. KEHLMANN 2008: 76). Aus der Philosophie nennt er vor allem Hegel, Fichte, Schelling, Kant und Schopenhauer als entscheidende Persönlichkeiten für sein literarisches Schaffen (vgl. ebd.: 110). Solche Einflüsse lassen sich auch in seinen Romanen

⁵ „Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen das Schreiben besteht, einschreiben, ohne dass ein einziges verlorengehe“, schreibt Barthes (2006: 63). „Die Einheitlichkeit eines Textes liegt nicht an seinem Ursprung, sondern in seinem Bestimmungsort [...]“

⁶ Als Beispiel führt Kehlmann (2015: 149) die Handhabung der Erzählerperspektive in Leo Perutz' Roman *Zwischen neun und neun* (1918) an, der ihm als Vorbild für die Novelle *Der fernste Ort* diene.

erkennen: Die Figur Bonvards aus der Erzählung *Unter der Sonne* ist dem russisch-amerikanischen Schriftsteller Vladimir Nabokov nachgebildet (vgl. GASSER 2010: 54), auf den auch der Name des Zauberers Adam Librikov in *Beerholms Vorstellung* verweist.⁷ Außerdem nennt Kehlmann (2015: 124) den Österreicher Leo Perutz neben Thomas Mann als den deutschsprachigen Schriftsteller, der ihn am stärksten geprägt hat. Das literarische Motiv, die letzten Momente eines Sterbenden aus dessen Perspektive zu schildern, übernimmt er für die Novelle *Der fernste Ort* vom argentinischen Schriftsteller Jorge Luis Borges; die Technik, Lebensschicksale in Kapitel abwechselnd nebeneinander laufen zu lassen, wie in der *Vermessung der Welt*, vom Peruaner Mario Vargas Llosa. Die Vornamen der Ruderer, mit deren Hilfe Kehlmanns Alexander von Humboldt den Kanal zwischen Orinoko und Amazonas vermessen will, sind die bekannter lateinamerikanischer Romanciers, Hauptvertreter des „Latin American Boom“ (BASSLER 2017: 38) der sechziger und siebziger Jahre: Julio Cortazar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa sowie Gabriel García Márquez. Von diesen übernimmt er die Poetik des magischen Realismus, eine kulturspezifische Erzählhaltung des südamerikanischen Kontinents, und integriert sie in die deutsche Gegenwartsliteratur. Das Innovationspotential daran macht Kehlmann zu einem Diskursivitätsbegründer im Sinne Foucaults (2003: 252), da er „noch mehr geschaffen“ hat als seine eigenen Werke: „Die Möglichkeit und die Bildungsgesetze für andere Texte“.⁸ Sein magischer Realismus steht damit am Beginn einer deutsch-literarischen Entwicklung.

Der Literaturwissenschaftler Leonhard Herrmann (2013: 62) sieht die Rückkehr des fantastischen Erzählens in die Gegenwart als eine Reaktion auf die Postmoderne, bei der die Fragen nach Erkennbarkeit, Stabilität und Pluralität von Realitäten die Texte nicht allein thematisch, sondern vor allem strukturell bestimmen. Auch für Kehlmann (2005b: 34) ist es eine „Entwicklung, die gerade erst begonnen hat. Sicher ist es eine, die noch nicht an ihrem Höhepunkt ist“. Dadurch, dass Kehlmann am Anfang einer solchen Entwicklung zu stehen scheint – vom FAZ- und SPIEGEL-Kritiker Volker Weidermann (zit. n. PAUL 2017: 80) wurde er als der „erste magische Realist deutscher Sprache seit Leo Perutz“ bezeichnet –, inszeniert er sich als erzählerisch abseits vom literarischen Mainstream, verweist aber auch auf einen Paradigmenwechsel innerhalb seiner Schriftstellergeneration, die sich vermehrt an

⁷ In seinem 1972 erschienenen, vorletzten Roman *Durchsichtige Dinge* tritt Vladimir Nabokov unter dem anagrammatischen Pseudonym Adam von Librikov selbst als fiktive Figur auf, wodurch es zu einer Verschachtelung von drei Fiktionsebenen kommt.

⁸ Für Foucault gelten in erster Linie Autoren wie Sigmund Freud oder Karl Marx als Diskursivitätsbegründer, nicht aber Romanautoren, die seiner Ansicht nach immer nur die Autoren der eigenen Texte sein können.

US-amerikanischen und südamerikanischen Erzählern orientiert⁹: „Die ganze spielerisch-experimentelle Tradition von Calvino, von Borges oder eben Nabokov [...] gewinnt heute bei uns langsam den Einfluss, den sie anderswo schon lange hat“, erklärt Kehlmann (2005b: 36) diese Entwicklung. Es handele sich um den Anschluss an eine lange ignorierte Tradition der Moderne, die in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur ausgeblendet wurde. Für die Literatur des *poeta doctus* forderte Horaz (1975: 210) einen Kompromiss aus poetischer Innovation und verfeinerter Wiederholung des immer Gleichen, was von Kehlmann einerseits durch Anschluss an bestimmte literarische Vorbilder, andererseits durch Innovationsleistungen innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur durchaus geleistet wird.

3.3 Kehlmanns Einstellung zum Literaturbetrieb

Daniel Kehlmanns Erzählung *Ich und Kaminski* handelt von dem Kunstkritiker Sebastian Zöllner, der eine Biografie über den blinden Maler Manuel Kaminski schreiben will, um seiner Karriere neuen Aufschwung zu geben. Die Geschichte ist nicht nur als Künstlerroman angelegt, sondern kann auch als Kritik am Literaturbetrieb verstanden werden. Die Idee entstand aufgrund der Missverständnisse rund um Kehlmanns Novelle *Der fernste Ort*: „Mich störte nicht, dass sie es nicht verstanden“, nahm Kehlmann (2007: 20) Stellung zu der Annahme einiger Literaturkritiker, bei der Erzählung handele es sich um einen Aussteigerroman. In Wahrheit aber schildert der Autor darin die Gedanken und Vorstellungen eines Ertrinkenden kurz vor dessen Tod. „Mich störte, dass sie es nicht verstanden und das Buch lobten. Denn, bitte, wofür?“. Außerdem missfalle ihm, dass der Literaturbetrieb die Rezeption von Büchern durch Paratexte¹⁰ so sehr manipulierte, dass keine „zuwiderlaufende Überraschung mehr möglich ist“ (ebd.). Im Zuge dessen versuchte Kehlmann, Sinn und Botschaft seiner Werke schon im Vorhinein zu determinieren (vgl. PAUL 2017: 95). Anders als Eric D. Hirsch unterscheidet er dabei nicht zwischen Sinn und Bedeutung, *meaning* und *signification* seiner Texte, rückt dadurch den Autor als Deutungsinstanz deutlich in den Vordergrund und schreibt der Autorintention als Produktionsintention eine große Rolle zu. Dies spricht auch für Kehlmanns Position und gegen die von Wimsatt und Beardsley hervorgebrachte Theorie des intentionalen

⁹ In Österreich kann man unter anderem die Autoren Thomas Glavinic und Arno Geiger dazuzählen.

¹⁰ 1989 stellte Genette (1993: 9-13) den Terminus der „Paratexte“ für das Beiwerk eines Werks auf und schrieb ihnen pragmatische Funktionen zu. Titel, Inhaltsverzeichnisse, Fußnoten und Klappentexte erleichterten demnach die Orientierung im Text und seien ein Ort, an dem wesentliche Auskünfte über die Poetizität des Dichters zu gewinnen seien.

Fehlschlusses. Im Gegensatz zu den beiden US-Amerikanern spricht Kehlmanns Literaturbetriebskritik dafür, die Intention eines Autors als den Maßstab der Interpretation anzuerkennen, auch wenn das Werk bereits den Bereich der Öffentlichkeit betreten hat. Zwar will Kehlmann, wie oben beschrieben, eine aktive Leserschaft für seine Romane, diese soll den Autor aber nicht als Deutungsinstanz ersetzen, wie es der antiauktoriale Poststrukturalismus fordert. Vielmehr wird Kehlmann (2007: 5) selbst zum Diskursivitätsbegründer:

Das literarische Milieu drängt [die Romanautoren] in die Rolle der selbstbewussten Auskunftgeber. Jeder hoffnungsvolle Schöpfer von zwei Kurzgeschichten und drei Gedichten [...] wird bereits vor ein Mikrophon gezerrt, wo man ihm Erklärungen abfordert, was das Schreiben an sich sei und wie er es damit halte.

Zwar muss Kunst auf bestimmte Interpretationsbedingungen reagieren, um erfolgreich zu sein, und der Schriftsteller müsse seine Arbeit machen, „auch wenn die Moden andere sind“ (KEHLMANN 2010: 173). Auf der anderen Seite zeigt Kehlmann, dass die Kunst auch die für sie notwendigen Interpretationsbedingungen in der Gesellschaft schaffen kann, seien doch plötzlich „beängstigend viele Leute“ (ebd.: 173) an seinen Büchern interessiert. Reduzierte Foucault das auktoriale Subjekt noch auf seine Funktion als Diskursvermittler, schaltet sich Kehlmann also durch Interviews und Poetikvorlesungen als aktives Autorsubjekt in den Diskurs um seine Texte ein und nutzt dies vor allem selbstironisch-reflexiv, um die Medieninszenierung von Schriftstellern zu hinterfragen. „Glauben Sie keinem Poetikdozenten“, warnt Kehlmann (2007: 6) beispielsweise in einer Poetikvorlesung an der Georg-August-Universität in Göttingen. „Misstrauen Sie Interviews gebenden Autoren, seien Sie skeptisch gegenüber einer Universität, die Ihnen Schriftsteller einlädt, damit diese hier vor Ihnen stehen und tun, als wüssten Sie irgendwas.“ Eine solche ironische Reflexion geht bei Kehlmann mit einer negativen Darstellung der Bewertungsinstanzen einher, denen er Ignoranz, Oberflächlichkeit und Egozentrik vorwirft (vgl. TRANACHER 2018: 186).

Kehlmann übt Kritik an den Inszenierungsmechanismen des literarischen Marktes (vgl. BICHLER 2012: 80) und wirft den Medien in den Fällen, in denen Autorschaft als Marketing betrieben und Bestsellerautoren als Kultmarken beworben werden, vor, „ein verfälschtes und verkitschtes Bild seiner Person neben das eigene Werk zu stellen“ (KEHLMANN 2005a: 128). Durch die Inszenierungspraktiken sei der Literaturbetrieb außerdem „in ingeniosester Weise darauf ausgerichtet, Menschen von der Literaturproduktion abzuhalten“ (KEHLMANN 2007: 13), aufgrund von Lesungen und Interviews käme dem Schriftsteller ein

„Funktionärsdasein“ zu. Seine Sorge, dass sich „das unter solchen Bedingungen Geschriebene auf einen Ton vorsichtigen Mittelmaßes stimmt, auf ein abgesichertes, vortragssaalkompatibles Niveau“ (KEHLMANN 2005a: 126), untermauert seinen Anspruch, als hochwertiger und nicht kommerziell orientierter Autor zu gelten.

4. Textanalyse: Schriftstellerfiguren

In der folgenden Textanalyse soll es vor allem um die Schriftstellerfiguren in Daniel Kehlmanns Werken gehen. Leo Richter tritt dabei als die am deutlichsten gezeichnete Autorenfigur hervor, allein schon deshalb, weil er in zwei Werken Kehlmanns erscheint: Im Roman *Ruhm* und in der Erzählung *Leo Richters Porträt*, der ein Porträt über Kehlmann selbst angehängt ist, verfasst von Adam Soboczynski. *Ruhm* besteht aus neun Geschichten, in denen Leo Richter zweimal als Hauptfigur und mehrere Male als Nebenfigur vorkommt; außerdem ist er der Autor der dritten Geschichte. In dem Roman wird er als neurotische Autorfigur dargestellt, die sich häufig auf Lesereisen befindet und der es missfällt, Fragen zu ihrer Arbeit beantworten zu müssen. In *Ruhm* treten noch weitere Autorenfiguren auf: Miguel Auristos Blancos, größenwahnsinniger Verfasser spiritueller Lebensratgeber, ist dem brasilianischen Bestsellerautor Paulo Coelho nachempfunden, Maria Rubinstein ist die einzige weibliche Schriftstellerfigur. Sie ist nicht sehr akzentuiert herausgearbeitet und kann als Ergänzung zu Leo Richter gesehen werden, da sie an seiner Stelle eine Lesereise ins Ausland unternimmt. Die Dominanz männlicher Schriftstellerfiguren mag bereits ein Hinweis darauf sein, dass das autonomieästhetische Autorkonzept geschlechtsspezifisch codiert ist. Der englische Dichter Edward Young (1777: 32) spricht in seiner 1759 erschienenen dichtungstheoretischen Schrift *Conjectures on Original Composition*, die als Manifest der frühen Romantik gilt, explizit von einem „männliche[n] Genie“. Ein Kapitel in *Ruhm* ist außerdem als Blogeintrag gestaltet, dessen Verfasser der Büroangestellte Mollwitz ist – ein Vorname ist nicht gegeben, sein Benutzername lautet „mollwitt“. Als Verfasser von im Internet publizierten Texten wird auch er in dieser Arbeit Beachtung finden. Die aktuelle Medienforschung assoziiert Blogeinträge mit der Gattung des Tagebuchs (vgl. PRABLER 2014: 211), welche als das Medium zur Selbstdarstellung par excellence angesehen werden; hinsichtlich der Inszenierung von Autorschaft ist die Rolle von Mollwitz also durchaus von Relevanz. Wie Ina Ulrike Paul (2017: 91) anmerkt, ist Leo Richter in *Ruhm* die einzige Figur, die nicht in der ihr zugewiesenen Fiktionsebene bleibt, und auch Auristos Blancos ist

in Gestalt seiner Werke auf allen Ebenen präsent. Was das für die Darstellung von Autorschaft bedeutet, wird im Laufe der Analyse aufgezeigt werden. Darin wird auch der Protagonist aus Daniel Kehlmanns erstem Roman *Beerholms Vorstellung* vorkommen, auf der Aussichtsterrasse eines Fernsehturms schreibt er seine Lebensgeschichte nieder. Sie ist als Rückschau angelegt und schildert, wie der junge Beerholm über die Mathematik zum Studium der Theologie findet, sich aber wieder von dieser abwendet und ein gefeierter Zauberkünstler wird. Sein Ziel ist es, reale Schöpfungen hervorzubringen, ähnlich dem mythischen Magier Merlin. Daneben tritt in *F* die Figur Arthur Friedland auf, Autor dreier Erzählungen. Der Roman umfasst einzelne Kapitel, die unter anderem aus der Innensicht seiner drei Söhne gestaltet sind und die die Geschehnisse des gleichen Tages aus unterschiedlichen Perspektiven schildern. Einer der drei Brüder ist Iwan Friedland, Maler und Kunstfälscher, der aufgrund seiner Künstlerpersönlichkeit ebenfalls Erwähnung in dieser Arbeit finden wird, genauso wie Carl Friedrich Gauß und Alexander von Humboldt, Protagonisten des Bestellers *Die Vermessung der Welt*. Sie sind streng genommen nicht unter die (prosaischen) Schriftsteller zu zählen, sondern sind Verfasser wissenschaftlicher Werke oder Tagebücher. Dennoch lassen sich an ihnen Eigenschaften aufzeigen, die für das Verständnis von Kehlmanns Umgang mit Autorschaft relevant sind. Eine sehr kleine Rolle nimmt darüber hinaus der Autor Henri Bonvard aus der Titelerzählung des Bandes *Unter der Sonne* ein, an dessen Sterbeort der Literaturwissenschaftler Kramer zu Studienzwecken reist.

4.1 *Ingenium, ars oder doctrina?* Zum Ursprung künstlerischer Werke

Stefan Neuhaus (2014: 324) begreift Identität als das Ergebnis eines Konstruktionsprozesses, welcher in der Literatur erfahrbar wird. Autorfiguren können diesen Konstruktionsprozess womöglich transparent machen und den Ursprung von Literatur reflektieren. Ausgehend von alten Dichtungstheorien, die den Ursprung künstlerischer Werke in einer Trias von *ingenium* (göttlicher Inspiration), *ars* (handwerklicher Beherrschung) und *doctrina* (gelehrtem Wissen) sehen (vgl. BLAMBERGER 1991: 4), manifestieren sich auch in Daniel Kehlmanns Figuren schöpferische Prozesse unterschiedlicher Ausprägung.

Obwohl Kehlmann sich selbst vor allem als gelehrter Schriftsteller in Szene setzt, findet sich das Moment der *doctrina* verhältnismäßig selten bei seinen Schriftstellerfiguren. Bei

Arthur Beerholm spielt die Gelehrtheit, oder vielmehr die Gelehrsamkeit, vor allem für seine Zauberkunst eine Rolle: Eine notwendige Voraussetzung für die Erfindung eigener Kunststücke ist die Beherrschung traditioneller Techniken. So liest Beerholm sich zunächst grundlegendes Wissen an, bevor er sich selbst Effekte ausdenkt, auch ist seine Zauberei mit Übung und Fleiß verbunden. „All das musste studiert werden“, betont der Protagonist, als er nach langer Pause, in der zahlreiche neue Zauberbücher veröffentlicht wurden, wieder mit der Zauberei anfängt, „und vorher war noch so viel Altes, Vergessenes, Beiseitegedrängtes von neuem zu lernen“ (BV 92). In diesem Zusammenhang lehnt er den antiken Topos der Inspiration explizit ab: „Ich kam überraschend schnell voran, und wenn ich nur ein wenig mehr Neigung zu Romantik und Pathos hätte, würde ich von Inspiration sprechen“ (BV 181). Generell stellt er sich als sehr belesen dar, beschreibt, wie er in seiner Jugend eine Reihe von unterschiedlichen Büchern gelesen hat, darunter die *Sagen des klassischen Altertums*, eine Biografie über Sir Francis Drake, über Traumreisen der theoretischen Physiker, die klassischen Schriften der Theologie, Spinoza, Pascal und Kant. Mit einer Bescheidenheitsfloskel wirft er ein, „nie ein großer Leser“ (BV 19) und in der Schule „exzellent nur im Rechnen“ (BV 20) gewesen zu sein. Mit der Mathematik sind auch sein Interesse an der Theologie und seine Zauberkunst eng verknüpft. Während Theologie und Mathematik das Chaos und den Wahnsinn der Wirklichkeit abbilden, verspricht die Magie Ordnung und Kontrolle:

Sie bedeutet schlicht, dass der Geist dem Stoff vorschreiben kann, wie sie sich zu verhalten hat, dass dieser gehorchen muss, wo jener befiehlt. Was unvernünftig erscheint, ist in Wahrheit Offenbarung der Vernunft. Was als Aufhebung der Naturgesetze gilt, ist eigentlich deren glanzvolles Hervortreten aus dem Gestrüpp des Zufalls. (BV 40)

Die Magie wird auf diese Weise als etwas Schöpferisches stilisiert: In der griechischen Mythologie geht das Chaos der Weltschöpfung voraus, es besteht aus ungeordneter Materie und bildet den Gegensatz zum Kosmos, der (Welt-)Ordnung (vgl. CADUFF 1997: 1093). Folgt man diesem theogonischen Verständnis, so ordnet Beerholm das Chaos mithilfe der Magie, was zur Erzeugung einer Welt führt. Auf diese Weise werden rationale und metaphysische Diskurse miteinander verbunden. Kehlmann selbst (2008: 9) distanziert sich von einer solchen Verbindung und erklärt, die formalen Quellen für einen Roman seien literarischer Art, Wissenschaft und Kunst verschiedene Weltzugänge. Er nähert sich so einer aufklärerischen Poetik an.

Mit dem Ziel, eine reale Schöpfung hervorzubringen, erfindet Arthur Beerholm Nimue, eine mysteriöse Frau, an die er sich in seinem Lebensbericht wendet. Bei ihrer Erschaffung verneint er ausdrücklich den Traum als Ursprung seiner Kreativität: „Das war kein Träumen. Es war schwere Arbeit, ein ungeheuer anstrengender und kaum länger als ein paar Minuten in voller Intensität durchzuhaltender Aufwand an Konzentration.“ (BV 162). Der Protagonist nimmt Distanz vom irrationalen Inspirationsgeschehen und legt den Fokus auf den Prozess der Elaboration des Kunstwerks, stellt diesen als einen im romantischen Sinne geistigen Produktionsakt dar. Das Moment der Arbeit in Form von Handwerk tritt auch in *F* auf: Iwan Friedland ist Kunstfälscher, er steckt hinter den Bildern des Malers Heinrich Eulenböck, die er unter dessen Namen veröffentlicht. Stolz ist er darauf nicht und hält generell die Bedeutung handwerklichen Könnens für überschätzt, da es „jeder lernen [könne], der nicht ganz ungeschickt ist und sich bemüht“ (BV 280). Er stellt sich damit in die Poetiktradition Aristoteles', der zur Herstellung künstlerischer Werke das Befolgen technischer Regeln, *techné* beziehungsweise *ars*, als notwendig betrachtet. Im Gegensatz dazu steht Kehlmanns eigene Position. Er glaubt nicht an Regeln beim Schreiben, für ihn gibt es nur ein „eigenes Gefühl von innerer Richtigkeit, künstlerischer und historischer“ (KEHLMANN 2007: 33). Versteht man das handwerkliche Können nicht als das Befolgen von Regeln, sondern als eine Art Wissensaneignung und das Malen als produktiven geistigen Akt, so nähert Iwan sich mit dieser Art von Produktionsästhetik Novalis' (1965: 574) an, für den „jeder Mensch [...] in geringen Grad schon Künstler“ ist.

Dafür spricht auch die Tatsache, dass Iwan es als sinnvoll ansieht, dass „die Idee hinter dem Werk wichtiger wurde als dieses selbst“ (BV 280): Es kommt zu einer Vermischung von *ingenium* und *ars*. Als Kunstfälscher beherrscht Iwan das Handwerk zwar perfekt, dennoch sei er „nicht einmal zum Künstler geeignet“ (BV 101) und „bestenfalls mittelmäßig“, würde er weiter malen (F102). Seine Ängste vor der Mediokrität vertraut Iwan seinem Bruder Martin an. Es ist anzunehmen, dass er eigentlich beabsichtigt hat, zum Künstlergenie aufzusteigen und Kunstwerke nach dem Ideal der romantischen Autonomieästhetik zu schaffen. Da er aber nur zur Nachahmung fähig ist, bleibt ihm dies verwehrt. In diesem Standpunkt deutet sich an, dass es neben dem Handwerk noch ein anderes Element im schöpferischen Prozess geben muss, das initiatorisch auf den Künstler wirkt und dessen Fantasietätigkeit anregt. Vergleicht man dies mit Kehlmanns eigener Position, so mag das, was Iwan fehlt, „Erkenntnisse, zuweilen fast Erleuchtungen [sein], in denen man sich darüber klar wird, was man tun kann und wie die eigene Arbeit aussehen könnte“ (KEHLMANN 2007: 9). Für Kehlmann „spielt auch Übung hier eine Rolle“ (ebd.),

die Inspiration durch eine höhere Macht lehnt er jedoch ab. Kreative Initiation ergebe sich vielmehr aus der „Empfindung einer existenziellen Notwendigkeit“ (KEHLMANN 2005b: 30). Wie zu Beginn der Neuzeit gibt es bei Kehlmann und seinen Figuren also durchaus ein irrationales Moment im Schaffensprozess, welches aber rational abgedämpft wird. Iwan kehrt sich außerdem ab von der Idee einer Kunstreligion (vgl. TRANACHER 2018: 273). Ihm zufolge sei es „die Kunst selbst, als heiliges Prinzip, die es leider nicht gibt. Es gibt sie ebenso wenig wie Gott [...]. Es gibt nur Werke, unterschiedlich in ihrer Machart, Form und Wesen“ (F 278). Da sich die Kunst in ihrem Ursprung nicht von anderen Dingen auf der Welt unterscheide und sie nicht aus einer höheren Welt stamme, bedeutet dies auch eine Absage an die Idee der göttlichen Inspiration des Künstlers: „Bei der Kunst ist kein Zauber im Spiel, und keines Engels Flügel hat die großen Werke gestreift“ (F 279).

Bei Iwans Vater, Arthur Friedland, kommt das Moment der göttlichen Inspiration deutlicher zum Vorschein. Zu Beginn des Romans besucht er mit seinen Söhnen die Vorstellung des Hypnotiseurs Lindemann. Friedland wird auf die Bühne gebeten, er ist der festen Überzeugung, dass die Hypnose bei ihm nicht funktionieren wird. Der Hypnotiseur stellt ihm Fragen zu seinem Beruf, seinen Wünschen und zum Grad seiner Zufriedenheit. Friedland bekennt, dass sein Schreiben weder erfolgreich noch wichtig sei und dass er eigentlich von zuhause fortgehen wolle. Lindemann schlägt ihm vor, sein Leben zu ändern, und weist ihn an, sich von diesem Tag an zu bemühen. Noch am selben Abend verschwindet Friedland spurlos mitsamt Reisepass und Geld. In den darauffolgenden Jahren erscheinen zahlreiche Bücher von ihm, die allesamt sehr erfolgreich werden. Arthur Friedlands Hypnose trägt Züge der platonischen Inspiration, da sie zu einem traumähnlichen Zustand der Passivität führt. Nicht auf den Schreibprozess an sich, sondern auf das Erweckungserlebnis wirkt eine initiatorische Kraft, die sogar als „Befehl“ (F 43) gekennzeichnet ist; dieses Erlebnis führt zu Friedlands schriftstellerischer Karriere. Er entwickelt sogar prophetische Fähigkeiten: In seinen Büchern „schreibt“ er die Zukunft vor, sagt beispielsweise den „harmlosen Jahrmarktsbesuch eines Großvaters mit seinem Enkel“ voraus, der sich „in einen labyrinthischen Alptraum“ verwandeln wird (F 86). Später, in der fiktionalen Wirklichkeit, wird Marie, die Tochter seines Sohnes Eric, mit Friedland einen Jahrmarkt besuchen, wo sie sich in einem Spiegelkabinett verläuft (F 351-354). Schon in der Antike galten Dichten und das Sprechen von Orakeln als zwei analoge Tätigkeiten. Nach Platon (2017: 15) haben sowohl Poesie und als auch Prophetie einen magischen Ursprung: Ohne Besessenheit sei „kein Mensch fähig zu dichten und weiszusagen“. Dementsprechend werden beide mit dem Konzept der *manía*, des Wahnsinns, in Verbindung gebracht, die jenseits der Vernunft liegt

und ihre Kraft dem Erfülltsein durch Gott, dem Enthusiasmus, verdankt (vgl. RUDLOFF 1991: 19). Diese Analogie wurde in der Romantik von Arthur Rimbaud (1976: 396) aufgegriffen, der die Dichter als „Seher“ bezeichnete und damit einen visionären Literaturbegriff entwickelte (vgl. VIETTA 2012: 161). Für Kehlmann (2015: 110) haben Schreiben und Vorhersagen einen dramaturgischen Zusammenhang: Geschichtenerzählen kreise sich „um ein Spannungsfeld zwischen Vorherwissen und Überraschung, daher benützten Romane oft Prophezeiungen als dramaturgische Mittel“. In *F* sind diese auf zwei Ebenen angelegt: Sie sind Teil des Romans *Mein Name sei Niemand*, dessen Verfasser der fiktive Schriftsteller Arthur Friedland ist. Dieser wiederum ist einer der Protagonisten in *F*, also eine Erfindung des realen Autors Daniel Kehlmann. Die Benutzung von Prophezeiungen als dramaturgisches Mittel überschreitet damit die binnenfiktionalen Grenzen. Auch Miguel Auristos Blancos wird als passiver Empfänger einer Botschaft, die von einer externen Macht herrührt, dargestellt. Als der Erzähler die Entstehung eines neuen Manuskripts schildert, erinnert der tranceartige Zustand des Schriftstellers an die antike Enthusiasmuslehre: Seine Ideen „kamen von selbst und fanden scheinbar ohne sein Zutun den Weg ins Manuskript, während er dasaß und mit verhaltender Neugierde zusah, wie seine Finger tippend Zeile um Zeile auf dem schimmernden Weiß des Bildschirms entstehen ließen“ (R 122). Auristos Blancos wird somit zu einem *scriptor*, einem Nicht-Autor, der nicht selbst Urheber oder Schöpfer des Textes ist, sondern im buchstäblichen Sinn ein „Schrift-Steller“, wie Britta Herrmann (2002: 485) diejenigen Autoren bezeichnet, die mit und durch den Schreibakt parallel zum Text entstehen. Auristos Blancos tritt als Subjekt völlig hinter seine funktionale Pflicht zurück, Ausführungsorgan einer göttlichen Macht zu sein. Es kommt zu einer Trennung von Person und Werk. Damit entspricht er auch Roland Barthes Vorstellung eines „modernen Schreibers“ (BARTHES 2006: 60), der im selben Moment wie sein Text geboren wird. Für Barthes ziehe „die von jeder Stimme gelöste und von einer reinen Geste der Einschreibung (und nicht des Ausdrucks) getragene Hand ein Feld, das keinen Ursprung oder zumindest keinen anderen als die Sprache selbst hat“. Daniel Kehlmann (2007: 13) formuliert in seinen Vorlesungen ein ähnliches Konzept der literarischen Herkunft, indem er sich dem US-amerikanischen Schriftsteller und Regisseur Norman Mailer anschließt:

Ein Schriftsteller, sagt [Norman Mailer] da, schließt einen Pakt mit dem Unterbewussten ab. Du, so vereinbart er mit ihm, wirst jeden Tag aus deinen unergründlichen Tiefen irgendwelche Einfälle zutage fördern. Ich aber tue die eine Sache, die ich dazu tun kann, ich werde dasein. Ich werde täglich am Schreibtisch sitzen und auf dich warten.

Scheint dieser von Kehlmann beschriebene Vorgang zunächst ähnlich zu dem seiner Schriftstellerfigur, so ist doch zu beachten, dass Kehlmann und Mailer von einem „Pakt mit dem Unterbewussten“ ausgehen, es sich beim Schreibvorgang also keineswegs um eine Eingebung von einer höheren Macht handelt.¹¹ In dieser Hinsicht entspricht der Vorgang eher der Theorie Sigmund Freuds, der in seinem Aufsatz *Der Dichter und das Phantasieren* die Arbeit des Autors als Parallele zum Tagtraum beschreibt – wobei berücksichtigt werden muss, dass Freud (1970: 176) nicht vom „Unterbewusstsein“, sondern vom „Unbewussten“ spricht, diese beiden Positionen also nicht eins zu eins aufeinander übertragen werden können. Eine Distanzierung von dem bei Auristos Blancos hervortretenden Konzept der Inspiration wird außerdem durch das Wort „scheinbar“ markiert. Die Idee der antiken Enthusiasmus-Konzeption findet sich bei der Figur Arthur Beerholms in der Beiläufigkeit, mit der er seine Zauberstücke ausführt. Sie kann quasi als Voraussetzung für seine Kunst gelten: „Ich fächerte das Kartenspiel auf, konzentrierte mich auf sie und versuchte dabei, mir nichts vorzustellen oder mir das Nichts vorzustellen. Worin ich mich zu üben hatte, war eine Art sanfter, wohlkalkulierter Wahnsinn“ (BV 129). Außerdem sieht er in dem Zauberer Merlin, den er als einen „schlafenden Verrückten“ (BV 168) bezeichnet, eine Präfiguration seiner selbst. Ein solcher Wahnsinn kehrt einmal mehr den Aspekt der Besessenheit des Künstlers heraus, die Idee der *manía*. Dass Beerholm „eine Karte an einen bestimmten Ort bringen und dann erstaunt sein [muss], sie dort zu finden“, und lernen muss, seine „immerwache Vernunft zu überlisten“ (BV 129), spricht außerdem dafür, dass seine Kunst der rationalen Kontrolle und dem willentlichen Einfluss entzogen ist; ebenso, wie der antike Autor vielmehr ein passiver Scriptor ist als der selbstmächtige, autonome Schöpfer eines Werks. Dennoch imaginiert sich der Künstler häufig als dessen „Vater“ (BOHNENKAMP 2002: 63), eine Vorstellung, die nach Roland Barthes (2006: 60) dem Bild des (modernen) Scriptors entgegensteht. „Der Autor, heißt es, *speise* das Buch“, erklärt dieser, „existiere also vor ihm, denke, leide und lebe für es; er unterhält zu seinem Werk die gleiche Beziehung der Vorgängigkeit wie ein Vater zu seinem Kinde. Der moderne Scriptor hingegen entsteht gleichzeitig mit seinem Text.“

Was Auristos Blancos und Arthur Beerholm gemeinsam haben, ist die Stilisierung zu einer auserwählten Persönlichkeit, die sich aufgrund ihrer göttlichen Gabe vom Rest der

¹¹ Darüber hinaus greift Kehlmann lenkend in die Interpretation seiner Texte ein. Bei Platon jedoch ist der Autor kein Interpret seines Textes: Für das angemessene Verstehen des Textes eines platonischen Dichters spielt dessen individuelle Intention keine Rolle (vgl. JANNIDIS et al. 1999: 5).

Menschheit abhebt. Als spirituell angehauchter, wohlhabender und nach Macht strebender Waffennarr wird Auristos Blancos verhältnismäßig negativ und zum Teil lächerlich als ein „vom halben Planeten hochverehrten und vom halben milde verachteten Autor“ (R 121) dargestellt. Kehlmann distanziert sich so von der Vorstellung einer göttlich auserwählten Dichterpersönlichkeit, da die poetische Inspiration unter Verlust des Verstandes vor sich geht. Im *Ion* (2017: 19) hält Sokrates das Erfülltsein von Gott, die Besessenheit, durchaus für bedenklich; sie wird also nicht zwangsläufig positiv dargestellt, sondern impliziert auch eine Demontage der Ernsthaftigkeit des Dichterberufs. Die hieratische Sichtweise vom Ursprung künstlerischer Werke findet sich – als Gegenbewegung zur barocken Regelpoetik – im Gedankengut des Sturm und Drang bis hin zur Romantik wieder (vgl. BURKE 1995: 5). Auristos Blancos trägt dementsprechend Züge von genieästhetischen Größenvorstellungen. Allerdings wird das Verhältnis von Subjekt und Objekt umgekehrt (vgl. RUDLOFF 1991: 20): Der Dichter als ein von Gott erfülltes Medium wird zu einer sakralen Instanz und einem prophetischen Kündler des Göttlichen. Daher kann Beerholm gleichzeitig Empfänger einer externen Macht als auch „Vater“ seines Werks sein: Der antike Genius bezeichnet ursprünglich nicht eine überragende geistliche Kraft, sondern vielmehr die körperliche Zeugungskraft und Vitalität eines Menschen. So wurde der Geist eines Verstorbenen als *genius* bezeichnet und ist nach animistischer Vorstellung die Seele, die als Inbegriff des Lebendigen den Tod überdauert (vgl. NEUMANN 1986: 17). Der Genius als Inbegriff einer Kreativitätsvorstellung ist also eigentlich von einem zeugend-schöpferischen Charakter. Das Moment des *ingenium* steht bei Beerholm allerdings nicht alleine, das Element der *ars* tritt zu seinem Schaffensprozess hinzu. Das Zusammenwirken dieser beiden Produktionsbedingungen stellte Ende des 17. Jahrhunderts die Bedingung des schöpferischen Menschen dar und wurde ein Jahrhundert später an die Genieinstanz gebunden.¹² Darin geht es mitunter auch um eine harmonische Einheit von Angeborenem und Erworbenen: Der Originalität des Künstlers und seiner schöpferischen Subjektivität, die zumeist ein irrationales Moment darstellen, muss ein Studium oder Regelbefolgung und anhaltender Fleiß beigegeben sein. Im Roman beschreibt Arthur Beerholm den Moment, in dem sich die Frühsymptome seiner Genialität und sein mathematisch-philosophisches Talent erstmals äußerten: Beim Spiel am Baukasten „sah, fühlte, wusste – jawohl wusste [er], dass

¹² In Arthur Beerholm manifestiert sich auch das Leiden der romantischen Dichter an der Welt. Mit seinem von Schwermut gekennzeichneten Charakter, der (familiären) Isolation und den Frühsymptomen genialer Fähigkeiten weist er typische geniale Merkmale auf, auf die Kehlmann auch in den Protagonisten von *Mahlers Zeit* und der *Vermessung der Welt* zurückgreift.

es eine Ordnung gab [...]. So saß [er], ein zweijähriger Platoniker, auf dem Teppich und rieb [sich] die Augen“ (BV 11). Im Nachhinein erkennt er darin eine symbolische zweite Geburt, die sich in ihrer geistigen Erhabenheit von der als vulgär und profan dargestellten Geburt gewöhnlicher Menschen unterscheidet. Obwohl Edward Young (1977: 30) erklärte, derjenige suche „die Gelehrsamkeit am meisten, der am wenigsten Genie hat“, steht die Trias von *ingenium*, *ars* und *doctrina* bei Arthur Beerholm nicht in Opposition zueinander, was sich vor allem an seinem Lernprozess beobachten lässt:

Ich las das Buch vom Anfang bis zum Ende. Ich studierte alle Tricks ein, alle, sie waren nicht schwer. [...] Und dann war ich fertig. Und ließ das nächste Buch kommen. Und das nächste [...] In aller Bescheidenheit, ich war begabt. Die einfachsten Techniken beherrschte ich bald. (BV 37)

Beerholm gilt damit nicht mehr als das traditionelle Originalgenie, von dem sich auch Daniel Kehlmann in seinen poetologischen Äußerungen distanziert. Sein Lektor habe ihm eine Besessenheit vom Phänomen der Größe attestiert, so Kehlmann (2015: 101), der aber das „Wunderkind-Image“ (LR 53), das ihm seit seinem literarischen Durchbruch anhängt, ablehnt – allein deshalb, weil er mit seinen ersten Romanen keinesfalls erfolgreich gewesen war. Außerdem ist es für Kehlmann (2015: 101) selbstverständlich, als Schriftsteller Vorbilder zu haben: „Die hat man immer; niemand schreibt, der nicht viel gelesen hat.“ Für die Ausbildung eines Originalgenies aber gilt die Nachahmung literarischer Vorbilder als hemmend. Arthur Beerholm ist somit als Kippfigur angelegt, die zentrale Momente der Genietradition in sich vereint, darunter das Streben nach Originalität, eine Art prometheische Selbstermächtigung (das Arthur Rimbaud (1976: 397) als ein wesentliches Charakteristikum des Dichters begriff), die Betonung des Irrationalen sowie eine besondere Einbildungskraft. Eine *creatio ex nihilo* wird jedoch negiert und auch die Opposition von Buch-Gelehrsamkeit und natürlicher Veranlagung scheint aufgehoben. Durch die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher und teilweise konkurrierender Konzepte interpretiert Kehlmann diese Momente neu und zerstört damit den traditionellen Geniegedanken (vgl. TRANACHER 2018: 100). Ein solcher ironischer Ansatz, auch Beerholms Distanzierung von Pathos, Romantik und Inspiration, kann als Verweis darauf gelesen werden, dass es in der Gegenwartsliteratur keinen Platz mehr gibt für die Vorstellung eines Künstlers als „übermenschliches Genie“ (ebd.: 111).

Daniel Kehlmann stellt anhand seiner Figuren jedoch nicht nur eine Art des schöpferischen Aktes dar, sondern reaktiviert und verbindet unterschiedliche, bereits

bestehende Modelle der Autorschaft. Je nach Figur werden dabei einzelne favorisiert und dieser widerspruchslos zugeordnet, teilweise werden einander widersprechende Konzepte in einem Autor vereint. Die unterschiedlichen Autorschaftsmodelle wirken sich auf die Glaubwürdigkeit und den Originalitätsanspruch der Figuren aus – abhängig davon, ob die Ernsthaftigkeit ihrer Dichtung aufgrund der *manía* infrage gestellt wird oder sie die *doctrina* nutzen, um die Existenz ihrer Texte zu legitimieren.

4.2 Über Originalität

Neue Autoren neigen zu Innovation: Bourdieu (1999: 379) stellte fest, dass sie sich durch Differenz von bereits etablierten Schriftstellern absetzen und so erfolgreicher sein können als durch Konformität. Doch nicht nur für den literarischen Durchbruch, auch als langanhaltende Legitimation für ihr literarisches Schaffen spielt das Postulat der Originalität für Autoren eine wichtige Rolle (vgl. TRANACHER 2018: 120). Dazu stellt der Schriftsteller seine Individualität, die ihn von anderen abgrenzen soll, offen zur Schau.

Auch Daniel Kehlmanns Schriftstellerfiguren berufen sich in ihrem Schaffen auf das Postulat der Originalität. Um sich von anderen Zauberern zu unterscheiden, stellt Arthur Beerholm seine Kunst als etwas Besseres als die der Kollegen dar. „Was ist die Zauberei?“, fragt er und gibt selbst eine Antwort, die die Meinung der allgemeinen Öffentlichkeit widerspiegeln soll: Die Zauberei sei „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.“ (BV 141). Für ihn aber könne die Zauberei „mehr sein“ (ebd.). Beerholm distanziert sich von der Vorstellung der Zauberei als etwas Triviales, indem er seine Kunst als großen Gegenentwurf präsentiert. Ähnlich verfährt Kehlmann selbst. Als sein Roman *Die Vermessung der Welt* erschien, bestand er darauf, dass dieser nicht als „historischer Roman“ einzuordnen sei, sondern vielmehr als „Gegenwartsroman, der in der Vergangenheit spielt“ (KEHLMANN 2008: 66). Beim Schreiben habe er „das Gefühl gehabt, etwas zu versuchen, das weit weg war von dem, was in der deutschen Gegenwartsliteratur [...] normalerweise gemacht wurde“ (ebd.: 45). Historische Romane täten so, „als könnten sie zeigen, wie das Vergangene gewesen ist. Ihr Reiz besteht in einer Art fernsehverwandtem Vergnügen, nämlich dabeizusein bei großen Augenblicken und zu sehen und zu empfinden, wie alles wirklich war“. Kehlmann (ebd.: 66) distanziert sich von diesem Verfahren: „Und das behaupte ich in

keinem Moment.“ Indirekt nimmt er außerdem eine Hierarchisierung der Literatur gegenüber dem neueren Medium Fernsehen vor. Der Autor stellt damit seinen Roman sowohl über die Bücher anderer Schriftsteller als auch über Medien der Massenunterhaltung. Beide, Kehlmann und die fiktive Figur Beerholm, betonen ihre Intellektualität in dem Versuch, sich von der breiten Masse abzugrenzen. Es geht ihnen also in erster Linie darum, die geistige Originalität und Einmaligkeit ihres Werks herauszustellen, um die Subjektform des Autors zu legitimieren. Beerholm tut dies, indem er in seinen Memoiren eine Reihe von Büchern aufzählt, die er seit seiner Jugend gelesen hat, darunter Märchenbücher, die *Sagen des klassischen Altertums*, Jeremias Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne*, klassische Schriften der Theologie sowie Spinoza und Pascal.¹³ Zwar gesteht er, dass er bei Kants *Kritik der reinen Vernunft* und Gödel kapitulieren musste, betont aber gleich darauf, dass er seinen Ziehvater „nie etwas anderes lesen [sah] als die Wirtschaftsteile englischer Zeitungen“ (BV 20). Damit relativiert er wiederum sein zuvor beschriebenes „Scheitern“.

Sabine Kyora (2014: 59) erklärt, dass ein Autor seine Vorstellung von Individualität, Reflexivität und Originalität immer wieder unter Beweis stellen muss, um als solcher anerkannt zu werden. Bei Daniel Kehlmann geschieht dies paratextuell durch mediale Auftritte und Poetikvorlesungen, aber auch durch Setzen von Bedeutsamkeitsmarkern innerhalb seiner Erzählungen. Dabei kehrt er, ähnlich wie die Dichter des Humanismus und des Barock, den gelehrten Charakter des Schriftstellertums hervor. Dem Dichter wird damit eine anerkannte Stellung neben den Gelehrten, heutzutage den Akademikern, eingeräumt. Auffällig ist der Gebrauch von Bescheidenheits- und Selbstkritikphrasen, mit denen er seine Vorlesungen zu eröffnen pflegt. „Ich habe keine Ahnung“, beginnt er im Jahr 2006 an der Georg-August-Universität in Göttingen (2007: 5) und betont, dies sei „keine rhetorische Wendung. Keine originelle Anfangsphrase, der gleich ein unauffälliges ‚aber‘ folgen wird“. Darauf, dass diese Eröffnungsstrategie tatsächlich wenig originell ist, verweist Gundula Hachmann (2014: 142), die das rhetorische Herunterspielen der eigenen Qualifikation als den „guten Ton des Genres“ bezeichnet. Dass Kehlmann sich dessen durchaus bewusst zu sein scheint, belegt der Gebrauch einer solchen Bescheidenheitsphrase in *Beerholms Vorstellung*: „Dabei las ich sonst nicht sehr viel“, gesteht der Protagonist (BV 20), worauf

¹³ Diese Auflistung erinnert stark an Kehlmanns eigene (literarische) Vorbildung. In seinem Essay „Elben, Spinnen, Schicksalsschwester“ (2007: 42-72) beschreibt er seine Eindrücke von Gotthelfs *Schwarzer Spinne*, sein Drama *Geister in Princeton*, das 2011 im Rahmen der Salzburger Festspiele vorgestellt wurde, behandelt die Lebensstationen des Mathematikers Kurt Gödel. Außerdem hatte er nach seinem Studium eine Promotion zu Kant angefangen. Angesichts der Tatsache, dass ein Autor mindestens genauso gebildet sein muss wie seine Figuren, ist Beerholms Intellektualität also auch ein Verweis auf Kehlmanns eigene Bildung.

aber die Aufzählung oben genannter Werke folgt.

Um ein Autorsubjekt erfolgreich zu konstruieren, präsentieren sich die Schriftsteller als belesen und gelehrt und streben an, sich dadurch von anderen, ungebildeten Schriftstellern abzugrenzen. Mit dem Verweis auf seine Intellektualität grenzt sich Daniel Kehlmann dazu von „inspirierten“ Schriftstellern ab und stellt die *doctrina* über das *ingenium*.

4.3 Der Autor als *alter deus*

Mit dem Konzept des *ingenium* galten Schrift und Dichter seit jeher als Vermittler eines göttlichen Willens, weiterführende Poetikkonzepte bezeichneten spätestens seit der Renaissance den Schriftsteller als „zweitklassigen Gott“. So wird auch von Daniel Kehlmanns Schriftstellerfigur Leo Richter gesagt, er sei „überall und hinter den Dingen und über dem Himmel und unter der Erde wie ein zweitklassiger Gott“ (R 203). Die Vorstellung des Schriftstellers als irdischer Gott innerhalb seines eigenen Schaffens wurde durch die Romantiker fortentwickelt, im Sturm und Drang mythisiert und als Genie an die Position Gottes gestellt, als „alle Handlungsfäden kontrollierendes Wesen, das sich nicht auffinden lässt und sich nie äußert, obwohl nichts geschieht, das nicht in seiner Macht und Absicht läge“ (KEHLMANN 2005a: 137).

Dass die ästhetische Wirklichkeit des Romans durchaus in Konkurrenz stehen kann zur Natur, dass sie „zwar zweitklassig ist gegenüber der Natur, dass sie ihr aber manchmal dennoch etwas hinzufügen muss“, wird für Daniel Kehlmann (ebd.: 26) deshalb möglich, weil „das Wirkliche nicht immer, nicht in allen Fällen, das Wahre“ ist. Es bleibt nicht bei einfacher Nachahmung im aristotelischen Sinne, das Kunstwerk konstituiert vielmehr eine zweite Welt (vgl. ROBERG 2016: 168), gebaut von einem gehässigen Konstrukteur. Als Autor hat Kehlmann (2008: 72) „gemeinhin nicht nur freundschaftliche, gewissermaßen väterliche Gefühle“ für seine Figuren, seine zweite Welt ist gnostisch aufgelegt. Grundlegend für die Gnosis ist ein dualistisches Konzept, das aus einem Gegensatz von Gut und Böse besteht: Einem transzendenten, verborgenen Gott ist ein niederer Schöpfergott, ein Demiurg, gegenübergestellt. Dieser ist nicht im eigentlichen Sinn ein Schöpfer, sondern vielmehr ein Gestalter (vgl. RUDOLPH 1990: 68-76). Kehlmanns Vorstellung des Künstlers als ein solcher Gestalter entspricht im Kern einer bürgerlichen Literaturauffassung. Sie spricht dem schöpferischen Subjekt die Fähigkeit zu, Sinn zu konstituieren, und setzt damit den Begriff des Künstlers mit dem des Schöpfers gleich (vgl. SCHWENGER 1979: 9). Diese

Auffassung steht in direktem Widerspruch zu Foucaults Kritik an der transzendentalen Verankerung der Privilegien eines Autors und seines sakralen beziehungsweise demiurgischen Charakters. Dabei kritisiert er das Vorgehen, die empirischen Kennzeichen des Autors zu verwischen, indem man ihn in eine Art transzendente Anonymität überträgt, ohne diese aber vollständig zu tilgen (vgl. FOUCAULT 2003: 241). Weise man dem Schreiben ein ursprüngliches Statut zu, so diene dies lediglich dazu, die theologische Behauptung vom geheiligten Charakter des Geschriebenen sowie die kritische Behauptung seines schöpferischen Charakters zurückzuübersetzen.

Im Fall von Arthur Friedland macht sich die göttliche Macht darin bemerkbar, dass es nach Erscheinen seines Romans *Mein Name sei Niemand* zu einer regelrechten Selbstmordserie kommt: Zahlreiche Menschen stürzen sich, vom Geschriebenen angetrieben, in den Tod. Ein weiteres Merkmal sind die oben bereits angesprochenen prophetischen Fähigkeiten Friedlands, die die Figur in die Nähe eines allwissenden – und daher auch allmächtigen – Gottautors rücken. Auch sein Aussehen trägt göttliche Züge.¹⁴ Martin, Arthur Friedlands Sohn, erzählt von ihrem ersten Treffen, sein Vater sei ihm „sehr hochgewachsen [...] vorgekommen, aber müde auch und abwesend, wie umgeben von feinem Nebel“ (F 12).

Der romantische Schriftsteller Achim von Arnim sagte, ein echter Magier des Erzählens sei derjenige, der es schaffte, täuschend echt sich selbst zu täuschen (zit. n. STEIG 1904: 242). Auch für Daniel Kehlmann (2007: 11) liegt die Verbindung von Kunst und Magie nahe, das Beschreiben einer Szene, die auch der Leser sehen soll, nennt er einen „magischen Akt“. Seine Figur Arthur Beerholm verkörpert eben diese Parallele: Einerseits ist er Zauberkünstler und erfindet auch seine eigenen Tricks, wird aber in dem Moment zum Schriftsteller, als er auf der Aussichtsplattform des Fernsehturms seine Memoiren verfasst. Raumsemantisch verweist der erhöhte Schreibort auf eine Stilisierung seiner Person zu einer sakralen Figur. Dass Beerholm das Beherrschen des Feuers als das Höchste der Zauberkunst ansieht, „das Unwirklichste, das am wenigsten Irdische unter allen Dingen“ (BV 182), ist als prometheische Selbstermächtigung zu gottgleicher Macht interpretierbar. In der antiken Mythologie verhilft Prometheus dem Göttervater Zeus zur Herrschaft über die Götter und Menschen, die er selbst aus Lehm erschaffen hat. Als Prometheus Zeus durch eine List zugunsten der Menschen täuscht, will dieser ihnen das Feuer verweigern, Prometheus aber

¹⁴ Joachim Rickes deutete die Figur des Grafen von der Ohe zur Ohe in der *Vermessung der Welt* ebenfalls als eine göttliche Instanz, wovon Kehlmann (2007: 43f.) sich aber distanzierte mit der Feststellung, das werde ihm „zu viel, zu germanistisch“.

stiehlt es und bringt es den Menschen; später erhält er vom Zentauren Chiron die Unsterblichkeit. In der Goethezeit galt Prometheus als das Symbol für den unbeugsamen, autonomen Menschen (vgl. BRODERSEN/ZIMMERMANN 2006: 497); Beerholms Verlangen nach Übermenschlichkeit zeigt sich auch in der Aneignung des Merlin- und des Pygmalion-Mythos. Mit letzterem greift Kehlmann erneut einen antiken Stoff auf: In Ovids *Metamorphosen* ist Pygmalion ein zyprischer König, der sich aus Elfenbein seine Traumfrau schafft, weil keine wirkliche Frau seinen Ansprüchen genügt (vgl. ebd.: 504). Aus ähnlichen Gründen erschafft sich Beerholm Nimue. Zu der nordischen Sagenfigur Merlin bekennt sich der Zauberer explizit. Implizit verweist sein Vorname bereits auf die Arthus-Sage; seine Profession sowie die Umstände seiner Geburt gleichen denen des mythischen Zauberers. Geoffrey von Monmouth (GALFREDUS 1854: 90) berichtet, dass der Druide Merlin keinen Vater, lediglich eine Nonne als Mutter gehabt habe, und auch Beerholm ist vaterlos aufgewachsen. Der Sage nach lebt die mythologische Figur halb im Dies- und halb im Jenseits. Außerdem verliebt sie sich in die Fee Nimue, nach der Beerholm seine Erfindung benennt. Nimue aber belauscht Merlins Zaubersprüche, verwandelt ihn in Stein, und so erweisen sich die Frauen als stärker als Merlins magische Macht (vgl. JACOBY 2007: 160-163). Ähnlich wie Merlin hat Beerholm „wenig Lust, als Musterbild des gescheiterten Künstlers oder, schlimmer, des gescheiterten Gottes in die Geschichte einzugehen“ (BV 157). Mit der Erschaffung Nimues erhebt Beerholm sich selbst zu einem *second maker*, distanziert sich aber nachdrücklich von einem träumerischen, also unbewussten Schaffensprozess und betont die „schwere Arbeit, ein ungeheuer anstrengender und kaum länger als ein paar Minuten in voller Intensität durchzuhaltender Aufwand an Konzentration“ (BV 162). Bei der Erfindung seiner Kunststücke konnte ein *creatio ex nihilo*, eine Schöpfung aus dem Nichts, ausgeschlossen werden, einerseits aufgrund der Erlernbarkeit von Techniken, andererseits wegen der Annahme, die Magie wirke ordnend auf das Chaos der Welt ein und erschaffe so eine zweite Neue. Die Erfindung Nimues lehnt sich dagegen eher an den alttestamentarischen Schöpfungsbericht an, bei dem die Voraussetzungslosigkeit der Schöpfung im Vordergrund steht. Er bezeichnet Gottes Allmacht als ihren einzigen Grund (vgl. MAY 1978: VII). In diesem Zusammenhang ähnelt die Kombination von Göttlichkeit, Zauberei und Genie den Ausführungen Edward Youngs (1977: 28). Der englische Dichter formuliert den Gedanken, das Genie sei „von einem guten Verstande, wie der Zauberer von einem Baumeister unterschieden; jenes erhebt sein Gebäude durch unsichtbare Mittel, dieses durch den kunstmäßigen Gebrauch der gewöhnlichen Werkzeuge. Deswegen hat man stets das Genie für etwas göttliches gehalten“. Eine gottgleiche Aura bekommt der Protagonist

außerdem durch die Lichtinszenierungen seiner Bühnenshows verliehen (vgl. TRANACHER 2018: 124). Das Licht gilt als Zeichen der Gegenwart Gottes, für Beerholm ist es gleichbedeutend mit seinem gewonnenen Ruhm: „Man macht sich keine Vorstellung davon, in wie vielen Köpfen der Wunsch spukt, aus der Unbekanntheit zum Ruhm zu klettern, an die helle Sonne der Öffentlichkeit, ans Licht. Und das Licht, das war ich“ (BV 182). Die mit Helligkeit verbundenen Naturbilder sollen den Künstler in eine gottgleiche Position erheben. Im Johannesevangelium (Joh 8,12) spricht Jesus: „Ich bin das Licht der Welt“, Beerholm stellt sich mit dem Bibelzitat an die Stelle Christi und dementsprechend an die Gottes. Schon in den Umständen seiner Geburt „als Sohn einer Mutter und keines Vaters“ (BV 12) klingen Parallelen zur jungfräulichen Geburt der Christus-Figur an. Einen expliziten Bibelverweis, ebenfalls auf das Neue Testament, findet sich wenig später im Roman: Beerholm äußert die Überzeugung, dass seine Lebensgeschichte niemand lesen wird außer ihm selbst „und einem überforderten Cherub am Tag der Auferstehung allen Fleisches und allen Papiers“ (BV 170). Die Cherubim sind zunächst einmal himmlische Diener, Engel Gottes, die dessen Reich beschützen, sodass niemand unbefugt eindringen kann (vgl. DALLIARD 2016: 114). Unter der Auferstehung des Fleisches wird im christlichen Glauben meist die Auferweckung der Toten verstanden: Die Toten würden bis zum Jüngsten Tag in ihren Gräbern schlafen, dann aber aus ihren Gräbern hervorkommen und auferstehen. Vielmehr als die physischen Körper sind wohl aber die geistigen Körper, die Seelen gemeint, die auferstehen und ins Reich Gottes eintreten werden (vgl. ebd.: 56). Setzt man dies in Zusammenhang mit Beerholms literarischer Erfindung, so ist eine solche Auferstehung wohl eher zu verstehen als Inkarnation im Sinne einer „Fleischwerdung“, die den Eintritt eines geistigen Wesens in einen irdischen Körper bezeichnet: Nimue, zunächst nicht mehr als eine geistige Idee ihres Erfinders, soll real werden. Eine solche christliche Konnotation mag aber auch darauf verweisen, dass Nimue als nicht-irdische Erscheinung, als „Seele“, unsterblich ist. Als literarische Figur stünde sie damit für das Potential der Literatur, Leben aufzubewahren. Aufgrund der direkten Ansprache kann sie als Adressatin von Beerholms Memoiren und damit als Repräsentantin der Leserschaft angenommen werden. Ihr Realitätsstatus lässt sich jedoch nicht eindeutig bestimmen, auch für ihren Erfinder nicht. „Wo bist du jetzt?“, fragt er sie. „Gibt es dich noch? Hast du wirklich ein eigenes Leben, ganz unabhängig von mir, ganz ohne mich?“ (BV 171). Michael Navratil (2014: 46) deutet dies als Hinweis darauf, dass die Allmacht des göttlichen Magiers nicht umstandslos vorausgesetzt werden kann. Der Schöpfer verliert die Kontrolle über seine eigene Erfindung, seine göttliche Autorfunktion wird durch die Verselbstständigung der Figur infrage gestellt. Mit der Parallelisierung von

Göttlichkeit, Zauberei und Autorschaft vermittelt *Beerholms Vorstellung* außerdem den Eindruck von Literatur als Zaubertrick. Diese Überschneidung reflektiert der Protagonist am Ende des Romans kurz vor dem Suizid:

Und so, langsam vertraut werdend mit Höhe und Tiefe, habe ich geschrieben. Diese lange und verwirrte Rückschau auf mein kurzes und verwirrtes Leben. Ich gestehe: Der Makel meines Berufes haftet ihr noch an. Fast gegen meinen Willen ist eine kleine Vorstellung daraus geworden; ich habe Effekte, Überblendungen, täuschende Lichtspiele eingefügt. (BV 232)¹⁵

Mit dem Sprung vom Fernsehturm will Beerholm ein letztes Wunder vollbringen und „die Ordnung des Gewölbes“ (BV 247) erschüttern: Er will fliegen. Sein Verschwinden am Ende des Romans kann somit als Metapher für die Macht der Literatur gelesen werden: Wo nichts war, ist etwas, das Wirklichkeit für sich beansprucht, ohne Wirklichkeit zu sein (vgl. GASSER 2008: 15). Dies zielt ab auf die Durchlässigkeit von Fiktion und Wirklichkeit in der Literatur und den Pakt des *suspension of disbelief* zwischen Leser und Autor. „Aber kann ich überhaupt sterben?“, hinterfragt der Protagonist einerseits seinen eigenen ontologischen Status, reflektiert andererseits den christlichen Glauben an die Unsterblichkeit Gottes, der in der Bibel beschrieben wird als „der da wohnt in einem Licht, da niemand zukommen kann“ (1 Tim 6,16). Beerholm erklärt sich als der Erzeuger der gesamten ihn umgebenden Welt: „Ich habe diese Welt nie anders vorgefunden als gehüllt in mein Bewusstsein; wie also kann ich gehen, ohne sie mitzunehmen? [...] Das Ende meiner Tage wird das Ende aller Tage sein“ (BV 248f.). Dass die eigene Auslöschung mit der Vernichtung des Kosmos einhergehen könnte, findet sich auch bei Miguel Auristos Blancos: Auf einen Leserbrief hin nimmt er Stellung zur Theodizee und erkennt dabei die Nichtigkeit seines Seins als existenzielle Wahrheit. Ausgehend von dieser narzisstischen Kränkung strebt er mit seinem Selbstmord einerseits nach Macht („Dies, und nur dies, würde ihn groß machen.“ (R 130) und sagt gleichzeitig seiner Funktion als globalem Sinnrepräsentant ab: „Die Kugel würde durch seinen Kopf ins Fenster schlagen – als würde sie nicht bloß das Glas, sondern das Universum selbst treffen [...]“ (BV 131). Das von den Figuren angestoßene Gedankenspiel wird am Ende der Geschichten jedoch nicht aufgelöst. Es handelt sich um eine Paradoxie, die Wolfgang Kayser (1958: 100) als den „Bannkreis des Dichterischen überhaupt“

¹⁵ Diese Reflexion des fiktiven Autors zielt auf eine Metaebene ab: In dem Roman sind tatsächlich solch täuschende „Effekte“ vom realen Autor Kehlmann eingefügt worden. Unklar ist beispielsweise der gesamte ontologische Status des Geschehens der zweiten Romanhälfte, da das Geschehen in einem Traum Beerholms wurzelt.

bezeichnet: Der Dichter schafft die Welt seines Romans, die sich gleichzeitig durch ihn schafft und ihn „zum Spiel der Verwandlungen [zwingt], um dadurch wirklich zu werden“. Auffällig ist auch hier der Bezug der Dichtung zur Zauberei.

Während in *Beerholms Vorstellung* das Problem der Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit daraus erwächst, dass der Suizid des fiktiven Autors diesen vor die Frage stellt, welchen Realitätsgrad die von ihm erfundene Welt tatsächlich aufweist, agieren die Figuren in der *Vermessung der Welt* selbst nur bedingt als schöpferische Gestalten. Allerdings finden sich in dem Roman selbstreferenzielle Anspielungen auf ihre poetische Erfundenheit, die den realen Autor als einen *alter deus* markieren, der das Bestehende neu ordnet und damit seine eigene Welt schafft. Dass das Vermessen von Dingen Ordnung schaffen soll und damit einer Neugestaltung der Welt gleicht (vgl. SCHOLZ 2012: 36), findet sich außerdem in den naturwissenschaftlichen Berufen der Protagonisten wieder. Nach seiner Arbeit als Geodät überkommt Gauß das Gefühl, „als hätte er den Landstrich nicht bloß vermessen, sondern erfunden, als wäre er erst durch ihn Wirklichkeit geworden“ (VW 268). In dem Roman steht die ordnende und abstrahierende Gelehrsamkeit, das „Wahre des Verstandes“ (BODMER 1966: 47), vor der Schöpferkraft der Fantasie, dem „poetisch Wahren“ (ebd.). Vor allem Humboldt als hochdisziplinierter Empirist und Rationalist ist blind für das Magische des südamerikanischen Kontinents. Er folgt einem Wissenschaftsverständnis, dessen Ziel nicht die Erkenntnis, sondern die Auslöschung des Unerklärbaren ist – nach Bodmer (ebd.) geht es auch dem Dichter nicht um die Vernunft-Wahrheit, sondern um die „Besiegung der Phantasie“. Selbst wenn er sähe, dass Menschen flögen, so würde er es nicht glauben, erklärt Humboldt einem südamerikanischen Soldaten (VW 238). Für ihn bietet die Fixierung auf die Ratio Selbstschutz vor dem Unerklärlichen, sie verhindert aber auch die Vermittlung zwischen seiner und der südamerikanischen Welt- und Literaturkonzeption, da im magischen Realismus eine eigene Form von Vernunft und Ordnung vorliegt, die nicht aus Vernunft oder Moral gerechtfertigt werden muss (vgl. VIETTA 2012: 102). Daniel Kehlmann verfolgt damit ein aufklärerisches Literaturkonzept. Darüber hinaus ist es für ihn essentiell, beim Erzählen „den Entwicklungen Struktur und Folgerichtigkeit gerade dort zu verleihen, wo die Wirklichkeit nichts davon bietet“ (KEHLMANN 2005a: 15). Allerdings geschehe dies nicht um der Ordnung selbst willen, sondern um der „Abbildung [der Welt] jene Klarheit zu geben, die die Darstellung von Unordnung erst möglich werden lässt“ (ebd.). Der Natur ist die Ordnung von sich aus fremd, Alexander von Humboldt aber verändert durch seine Messungen ihre Gestalt und schafft sie dadurch neu: Er „fixierte die untergehende Sonne mit dem Sextanten und maß den Winkel zwischen der Jupiterbahn und jener des

vorbeiwandernden Mondes. Jetzt erst, sagte er, existiere der Kanal wirklich“ (VW 136). Die Ordnung der Erzählwelt und die Gemachtheit des Romans werden außerdem in Form von metafiktionalem Anspielungen thematisiert. Weil der Roman eine zweite Welt konstituiert, fühlt sich Kehlmanns Figur Gauß „wie die Kopie eines ungleich wirklicheren Menschen, von einem schwachen Erfinder in ein seltsam zweitklassiges Universum gestellt“ (VW 282). Gauß ist das Konstrukt eines anderen, als welcher sich Daniel Kehlmann (2008: 28) in seinen Poetikvorlesungen zu erkennen gibt: „Der zweitklassige Schöpfer, das bin natürlich ich, das zweitklassige Universum ist mein Buch.“ Seine Zweitklassigkeit erklärt er damit, dass „was für den normalen Leser notwendig und festgefügt aussieht“, dem Autor selbst vorkommt „wie eine notdürftig aufgeräumte Baustelle“ (2005a: 148). In der erzählten Wirklichkeit bemerkt Gauß durchaus, dass „die Welt sich so enttäuschend ausnahm, sobald man erkannte, wie dünn ihr Gewebe war, wie grob verstrickt die Illusion, wie laienhaft vernäht ihre Rückseite“ (VW 59). Diese Erkenntnis stellt ihn über den durchschnittlichen Leser, der aufgrund des *willing suspension of disbelief* die zweite Realität – zumindest während der Lektüre – für echt hält. Diese Bemerkung ist aber nicht nur eine metafiktionale Anspielung auf die Gemachtheit des Romans, sondern auch ironische Selbstkritik, mit der Kehlmann seine eigenen Produkte als mangelhaft kennzeichnet und somit die Absolutheit des Autorgottes in Frage stellt.

Ina Ulrike Pauls Hinweis (2017: 89), Kehlmann fasse seine Rolle als gottgleiche Autorinstanz auf, steht der Vorwurf des SZ-Redakteurs Lothar Müller (2010) entgegen, man könne keine Figuren erfinden, die ihren Autor ernsthaft Widerstand entgegensetzten. Kehlmanns Geschichte um Rosalie, die Teil des Romans *Ruhm* ist, kann als ironische Antwort darauf gelesen werden. Die Protagonistin, an Krebs erkrankt und gewillt, in der Schweiz aktive Sterbehilfe in Anspruch zu nehmen, wendet sich an ihren Autor und bittet um Gnade. Der Autor, der gleichzeitig als Erzähler fungiert, sagt, es sei ihm nicht möglich, sie vor dem Tode zu retten. „Natürlich kannst du!“, erwidert sie. „Das ist deine Geschichte!“ (R 55). Zwar spricht sie mit ihrem Erfinder, das Bewusstsein um ihre Fiktionalität ist jedoch nur im Ansatz vorhanden, denn ihr Vorhaben „scheint ihr plötzlich unwirklich und theatralisch, als wäre es die Geschichte einer anderen oder als hätte jemand sich das alles ausgedacht“ (R 62), die Fiktionsillusion wird also die gesamte Geschichte hindurch aufrechterhalten. Der Dialog Rosalies mit ihrem Erfinder gleicht einem Gespräch mit Gott, auf ihr Gebet folgt dessen Erhörung in Form einer metaleptischen Lebensrettung: Der Autor macht sie wieder gesund und verwandelt sie in ein zwanzigjähriges Mädchen. Es kommt zu einem Bruch der Diegese, gleichzeitig wird die auktoriale Allmacht zweifach ausgespielt: In

der Geschichte zuvor erwähnt Leo Richters Freundin Elisabeth seine „berühmteste Geschichte, die von einer alten Frau und ihrer Reise ins Schweizer Sterbehilfzentrum handelte“ (R 29) und entlarvt ihn damit als den Erfinder von Rosalie; sein Nachname verweist bereits auf eine allmächtige Position.¹⁶ Daniel Kehlmann wiederum ist der Erfinder der Autorfigur Leo Richter. Da die Handlung der Geschichte *Rosalie geht sterben* auf einer anderen Fiktionsebene angesiedelt ist als die um Leo Richter, durchbricht Kehlmann hier die typische fiktionale Geschlossenheit einer Erzählung (vgl. TRANACHER 2018: 75). Der (fiktive) Autor Leo Richter kommentiert zunächst als extradiegetischer Erzähler das Geschehen, wird dann aber selbst Teil der Diegese: „Ich reiße den Vorhang weg, werde sichtbar, erscheine neben [Herrn] Freytag vor der Lifttür. Eine Sekunde sieht er mich verständnislos an, dann verblasst er und verweht wie Staub“ (R 75). Mit der Figur von Herrn Freytag, Rosalies Ansprechpartner im Sterbehilfzentrum, wird die theologische Dimension der Geschichte wieder verstärkt in den Vordergrund gerückt. Joachim Rickes (2010: 58) erkennt ihn als „Todeshelfer“, der mit seinem Nachnamen auf den Karfreitag und damit auf die Passion Christi verweist. Er schlägt Rosalie einen Termin am Montag vor, den Rickes (ebd.: 59) mit dem Tag der Auferstehung in Verbindung bringt. Als Tag der Auferstehung gilt im Christentum aber nicht der Ostermontag, sondern der dritte Tag nach Karfreitag. Dementsprechend ist es ein Sonntag, an dem einige Frauen, auf dem Weg, den Leib Christi zu salben, das leere Grab vorfinden. Rickes' theologische Deutung dieser Passage muss jedoch nicht komplett verworfen werden, wenn man von Leo Richter als göttliche Figur ausgeht. Das Tagesevangelium des Ostermontags beinhaltet die Emmauserzählung (Lk 24,13-35), in der sich Jesus erstmals seinen Jüngern zeigt und damit das göttliche Wunder seiner Auferstehung bestätigt.¹⁷ An einem Montag durchbricht Richter die Diegese der Erzählung und zeigt sich seinen Figuren, bestätigt also die Anwesenheit eines göttlichen und allmächtigen Autors. In der Literaturtheorie unterscheidet man für gewöhnlich zwischen Autor und Erzähler (vgl. JANNIDIS 2002: 540), doch dadurch, dass Leo Richter als Autor die Geschichte erzählt und dann noch in die Handlung eingreift, hebt Kehlmann diese strikte Trennung auf. Außerdem verweist er auf die Beschränktheit der auktorialen Macht (vgl. NAVRATIL 2014: 53), indem er die Figur eines höhergeordneten Autorgottes, und damit sich

¹⁶ Der Name Rosalies verweist außerdem auf die Erzählung *Veronika decide morrer* (1998) des brasilianischen Schriftstellers Paulo Coelho, in der der Autor ebenfalls metaleptisch in die Handlung eingreift und den Selbstmord seiner Figur verhindert.

¹⁷ Der Bibeltext scheint zwar die Geschehnisse des Ostermontags zu beschreiben, tatsächlich aber spielt die Emmauserzählung „an demselben Tage“ (Lk 24,13) wie die Auferstehung Christi, also „am ersten Tage der Woche“ (Lk 24,1), wie das Judentum den Sonntag bezeichnet.

selbst, ins Spiel bringt. Leo Richter reflektiert, ausgehend von Rosalies Schicksal, sein eigenes Dasein:

Denn wie Rosalie kann auch ich mir nicht vorstellen, dass ich nichts bin ohne die Aufmerksamkeit eines anderen, ja dass meine bloß halb wahre Existenz endet, sobald dieser andere den Blick von mir nimmt – so wie jetzt, da ich diese Geschichte endgültig verlasse, Rosalies Dasein erlischt. (R 76)

Richter bezieht also die existenzielle Problematik seiner Figur auf sich selbst und scheint damit eine Ahnung von seiner eigenen Fiktionalität zu bekommen.

Mit dem Erlöschen von Rosalies Dasein parallelisiert Kehlmann die Geschichte mit der separaten Erzählung um Leo Richter, *Leo Richters Porträt*, an deren Ende „sein schon im Tageslicht nicht eben fest umrissenes Ich sich [auflöst]“ (LP 39). Ob die Figur lediglich einschläft, stirbt oder schlicht aus der Geschichte verschwindet, weil diese zu Ende ist, wird nicht ganz klar: „Leo Richter hatte [lediglich] aufgehört zu sein“ (LP 39). Die Verbindung von Daniel Kehlmann zu seiner Figur Leo Richter wird aber zunächst einmal durch die selbstironische Verarbeitung seiner eigenen Prosa markiert: „Schreiben, ja, aber nicht über mich und keine Porträts, die davon handeln, wie ich schreibe“, beschreibt Richter, ohne es zu wissen, die Charakteristika der vorliegenden Geschichte. „Und schon gar nicht Geschichten, in denen ich Porträts erfinde, die von mir handeln, und für einen langen Moment fühlte Leo sich jenem Wesen nahe, das ihn und Rabenwall und viele andere zu Zwecken, die er nicht kannte, geschaffen hatte“ (LR 39). Dieses scheinbar metaphysische „Wesen“ kann als eine Art Schöpfergott verstanden werden, aufgrund der vorhergegangenen Literaturbeschreibung wird aber klar, dass es sich dabei um den Autor(Gott) und Erfinder Daniel Kehlmann handeln muss. Dieser ist dem Schriftsteller Leo Richter übergeordnet, was dessen Macht – aufgrund seiner Fiktionalität – erheblich einschränkt (vgl. TRANACHER 2018: 236). Durch das metafiktionale Spiel wird die Fiktionalität des Werkes selbst zur Schau gestellt; Richter überlegt, „ob er daraus eine Geschichte machen könnte“ (LR 37). Auf einer Bahnfahrt trifft er Menschen wieder, denen er schon einmal begegnet ist,

als wäre das hier ein Film mit geringem Budget oder als gingen seinem Erfinder schon die Ideen und das Interesse aus. Eine Geschichte darüber wie es war, wenn einer ein Porträt über einen verfasste... Aber nein, Unsinn, darüber konnte er doch nicht schreiben, es lag zu nahe, bot keine Möglichkeit der Umschöpfung, und außerdem: Wer würde so etwas schon drucken, wer würde es lesen wollen! (LR 37)

Das dramatische Verfahren, ein *alter ego* des Schriftstellers auftreten zu lassen, geht zurück in die Romantik. Dort wurde es genutzt, um die Abgründigkeit des Subjekts zur Schau zu stellen (vgl. NEUHAUS 2014: 314). Kehlmann dementierte allerdings, dass die Figur des Leo Richters eine solche Identifikationsfigur darstelle. Eine Parallelisierung der beiden Autoren soll eher darauf abzielen, den Fiktionscharakter der Erzählung zur Schau zu stellen und zu zeigen, dass der Autor nicht mehr Herr im eigenen Stück ist. In Anbetracht von Kehlmanns Erzählungen um die Figur Leo Richter lässt sich also Paul Neuhaus' These (ebd.: 315) bestätigen, dass die Einführung von Autorfiguren eine doppelte Denkbewegung initiiert, indem die Fiktion einerseits gebrochen, zugleich aber auch bestätigt wird. An Ironie gewinnt die Erzählung *Leo Richters Porträt* zusätzlich dadurch, dass ihr ein Porträt von Kehlmann hintenangestellt ist, in dem der Journalist Adam Soboczynski wiederum Motive aus der Erzählung zur Charakterisierung Kehlmanns ironisch aufgreift.

Dass Kehlmann sich in seinen Büchern als eine gottgleiche Autorinstanz darstellt, brachte ihm den Vorwurf auktorialer Hybris ein (vgl. SCHÖLL 2011: 284). Seine Poetik, die zwischen Bedeutungs- und Darstellungsebene ansetzt, gleicht dem traditionellen exegetischen System der Bibelauslegung, wobei der Spielraum zwischen Wort und Sinn genutzt wird. Gott ist Schöpfer der Welt und gleichzeitig *auctor* der Heiligen Schrift. Der Mensch ist durch die Sünde darin beeinträchtigt, ihren Sinn zu lesen und zu verstehen, weshalb er eine interpretatorische Anstrengung leisten muss, um ihn aufzudecken (vgl. HAUG 2001: 32). Aber auch mit anderen Mitteln inszeniert Kehlmann sich als „starker“ Autor und grenzt sich damit von den von Britta Herrmann (2002: 482) als „schwach“ bezeichneten Autorschaften ab, die die Existenz eines Autorgottes verneinen. Diese Fixierung auf den Autor als gottgleiches Wesen widerspricht außerdem Roland Barthes' Anliegen (2006: 59), „das Bild des ‚Autors‘ zu profanieren“.

4.3.1 Göttliche Erhabenheit. Zur Raumsemantik der Schreibsituationen

Die Autorfiguren in Daniel Kehlmanns Romanen werden nicht nur durch metafiktionale Übertritte und Merkmale der Genietradition in eine gottgleiche Position erhoben, sie werden auch durch einen bestimmten Gebrauch der Raumsemantik als auserwählte Persönlichkeiten, die sich vom Rest der Menschheit abheben, dargestellt.

Der Idee des allem enthobenen Genies folgend, ist die Figur des Miguel Auristos Blancos auch topografisch von den übrigen Menschen abgesetzt. Er lebt in einer

„Penthousewohnung im Hochhaus über der glitzernden Küste der Stadt Rio de Janeiro“ (R 121). Von dort aus kann er auf die Armenviertel der Stadt, die Favelas, blicken, die sich „je nach Lichteinfall mal deutlich und mal als verschattet graue Fläche“ von den Berghängen abzeichnen (ebd.). Auristos Blancos befindet sich damit an einem privilegierten Ort, der ihm eine Allansicht auf die ihn umgebende Welt bietet (vgl. TRANACHER 2018: 226). Diese erhöhte Position spiegelt seinen Charakter wider, der von Egozentrik, Selbstvergessenheit und hypokritischem Verhalten geprägt ist. In dem Glauben, sein Selbstmord sei gleichbedeutend mit der Vernichtung des Kosmos, stilisiert Auristos Blancos sich als ans Göttliche heranreichend. Seine Leser sind, einer Christengemeinschaft ähnlich, die „frommen Leute, all die Hoffnungsvollen und Gesegneten der Erde, all die Verehrer und Betenden, die seine Bücher im Schrank hatten und sein Beispiel im Herzen“ (BV 130). Noch deutlicher tritt das Moment einer solchen Erhöhung bei Arthur Beerholm hervor. Auf der Aussichtsplattform eines Fernsehturms schreibt er seine Memoiren nieder, unter ihm „die Stadt. Spielzeughäuser und Baukastenfabriken, Schornsteine mit malerisch aufgesetzten Rauchschwaden. Auf einem Fluss spielt das Licht. Autos senden Blitze herauf. Wo man hinsieht: so viel Helligkeit. Und dort, überall oben, das eine hellblaue Gewölbe“ (BV 240). Indem Göttliches und Profanes in Opposition gestellt werden und die Banalität der Alltagswelt besonders betont wird, wird die Raumorganisation zusätzlich semantisch aufgeladen. Das Bild des aus der Höhe herabschauenden Dichters entstammt der Genietradition der Goethezeit, in der die Absonderung und Vereinsamung, aber auch die Privilegierung des Dichters einen literarischen Grundkonflikt darstellte (vgl. SELBMANN 1994: 249). Der Schriftsteller verfasste seine Texte zwar für das Volk, war aber durch seine quasi-göttlichen Merkmale von diesem abgehoben. Oft wurde das Bild des Dichters mit dem eines die Welt überblickenden Adlers gleichgesetzt (vgl. TRANACHER 2018: 114). Zu den Naturbildern Pindars, die das Genie erhöhen sollten¹⁸, gehörte nicht nur der Adler, sondern auch die Sonne sowie Sterne und Kometen (vgl. BLAMBERGER 1991: 63). Sie transportierten die Idee von Erleuchtung und übermenschlicher Erkenntnis und standen für die unüberbrückbare Distanz zwischen Durchschnittsmensch und Genie. In Kehlmanns Erzählung *Unter der Sonne* findet eine solche Kontrastierung ebenfalls auf symbolischer

¹⁸ Die Art der „hohen Ode“ des griechischen Dichters Pindar avancierte im 18. Jahrhundert zu einem Spezifikum der genialen Dichtung, stellvertretend dafür steht Goethes *Wandrer's Sturmlied*. Anknüpfend an Horaz' Ode carm. IV, 2, die das Bild eines reißenden Stromes mit „des unerreichbaren Pindars vollströmende[n] Gesang“ gleichsetzt, wurde Pindar selbst zum Paradigma des elementar-naturhaften, genialen Dichters. Anspielungen auf Pindarische Wendungen gehörten damals zum Repertoire genialischer Selbstverständigung. Die Metaphern drücken in erster Linie einen Anspruch auf Superiorität aus (vgl. SCHMIDT 1984: 64f.).

Ebene des Raumes statt. In diesem Fall wird der ehemalige Wohnort des Schriftstellers Henri Bonvard beschrieben, an den der Journalist Kramer reist:

Eine leuchtende, blaue Ebene, die in der Ferne in den Himmel übergang. [...] Ein riesiges Hotel im *Belle-Époque-Stil*, über dessen Fassade gelbe Jalousien flossen, dahinter Villen, Balkone, Terrassen und Marmorsäulen. [...] Benommen machte [Kramer] einen Schritt vorwärts und spürte, wie er in etwas Weiches trat. Ein schwarzer, schmieriger Klumpen Hundedreck klebte an seinem Schuh, und plötzlich war da nur noch eine stechende Sonne, Hitze, ein zu bevölkerter Gehweg am Meer. (US 46)

Der Gegensatz zwischen dem Durchschnittsmenschen Kramer und der Lichtgestalt des Schriftstellers manifestiert sich in der Opposition aus Helligkeit und Dreck, Leuchten und Unbill. Der erhöhte Standpunkt, Größe und Helligkeit der Autorfigur und ihrer Umgebung dienen als Verweis auf ihre Göttlichkeit. Kramer hingegen steht in der Hierarchie im wahrsten Sinne des Wortes „unter der Sonne“.

4.3.2 Der Teufel als Gegenspieler des Autors

Dem Einwand, man könne keine Figuren erfinden, die einem Autor ernsthaft Widerstand leisten, stehen Daniel Kehlmanns Teufelsfiguren entgegen. Der Teufel stellt den Gegenspieler des Autorgottes dar und tritt als irrationales Moment in Krisen- und Ausnahmesituationen von Kehlmanns Erzählungen auf. Er besitzt die poetologische Funktion, die rationale Konstruktion und das realistische Erzählen zu brechen (vgl. MARX 2017: 59).

Um seine Teufelsfiguren als eben solche zu kennzeichnen, bedient sich Kehlmann an dem Katalog klassischer Teufelsmerkmale. Diese können zwischen den verschiedenen Romanen variieren, weisen aber stets Ähnlichkeiten zueinander auf. Die Teufelsfigur in *Ich und Kaminski*, ebenso wie die in *Ruhm*, ist „dünn, [hat] eine Hornbrille, fettige Haare und vorstehende Zähne“ (IK 99, R 68). Hinzu kommen die Elemente des langen, schwarzen Schattens (MZ 49) oder bestimmter Kleidung wie einer „grellrote[n] Mütze“ (R 185). Neben seinem entstellten Aussehen ist der Teufel vor allem durch seine Spottlust und Boshaftigkeit gekennzeichnet, sein Blick ist „schmal, konzentriert und hämisch“ (IK 101f.), sowie durch immer wiederkehrende formelhafte Anreden und stereotype Formulierungen. In der Teufelsfigur verarbeitet Kehlmann außerdem zahlreiche literarische, kunsthistorische, theologische und mythologische Traditionen (vgl. RICKES 2019: 87) und nimmt unter

anderem Bezug auf Goethes *Faust*, auf Thomas Mann oder die Kunstwerke des Hieronymus Bosch.

Die Teufelsfiguren greifen in Kehlmanns Erzählungen auf unterschiedliche Weise in den Entstehungsprozess der Werke ein und beeinflussen damit auch ihre Rezeption. Die Teufelsfigur in *Ich und Kaminski* trägt den Namen Karl Ludwig, ihre Absicht ist es, die Pläne des Protagonisten Sebastian Zöllner zu stören. In der Hoffnung auf eine Sensation für seine Biografie, fährt Zöllner mit dem Maler Manuel Kaminski zu dessen alter Jugendliebe. Auf Wunsch Kaminskis nehmen sie Karl Ludwig als Anhalter mit. Doch als Zöllner an einer Tankstelle Halt macht und an der Kasse bezahlt, fährt Karl Ludwig mit dem Auto davon. Zöllner, der Ich-Erzähler, schildert seine Reaktion folgendermaßen: „Ich blieb so abrupt stehen, dass Kaminski fast hingefallen wäre. Trotzdem: Ich war nicht wirklich überrascht. Mir war, als hätte es so kommen müssen, als erfüllte sich eine bedrückende Komposition. Ich war nicht einmal erschrocken“ (IK 107). Warum Karl Ludwig das Auto stiehlt, wird nicht erklärt. Später wird lediglich erwähnt, er habe das Fahrzeug mit einer höflichen Dankesnachricht auf dem Parkplatz einer Raststätte abgestellt. Für Zöllner ist der Teufel in Gestalt des Anhalters in erster Linie ein unerwarteter, nicht zu erklärender Störfaktor.

Die Figur des Teufels gewinnt in *Ruhm* einen Zuwachs an Komplexität. Hier bekommt sie einen Doppelauftritt auf zwei ontologisch unterschiedlich angeordneten Erzählebenen, was Rickes (2010: 56) als Zeichen dafür deutet, dass sie von einer höheren Instanz in die Handlung eingefügt wurde. Dass der Teufel mehrere Fiktionsebenen besetzt – einerseits die der Erzählung um Rosalie, als deren Erfinder Leo Richter gilt, andererseits dessen eigene Fiktionsebene –, deutet darauf hin, dass er ein Produkt des realen Autors Kehlmann ist. Dass Richter die Figur nicht bekannt ist, bekräftigt diese Vermutung: „Es beunruhigt mich sehr, dass ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat und wie er in meine Geschichte kommt“ (R 70f.). FAZ-Redakteurin Felicitas von Lovenberg fragte Kehlmann, wer der „seltsame Typ“ sei, der plötzlich auftauche, woraufhin Kehlmann ähnlich wie Richter und dementsprechend ironisch antwortete, er wisse es nicht genau: „Der Kerl kommt immer wieder vor in meinen Büchern. Keine Ahnung, wer er ist und was er will“ (LOVENBERG 2008). Damit deutet er an, dass strenge Konstruktionen nicht nur in Büchern, sondern auch im wirklichen Leben immer wieder gebrochen werden können. In der Geschichte um Rosalie erweist sich der Unbekannte erneut als Autodieb: Als Rosalie auf ihrem Weg durch die Schweiz in einer ländlichen Gegend aus dem Zug steigen muss, bietet er ihr an, sie mit nach Zürich zu nehmen. Er schließt ein auf dem Parkplatz stehendes Auto kurz und setzt sie schließlich am Stadtrand Zürichs – am falschen Ort – ab. Wieder

durchkreuzt der Teufel die Pläne des Ich-Erzählers: „Zwanzig Seiten Entwürfe, vieles davon wirklich gut, die ich jetzt wegwerfen kann“, echauffiert sich Richter (R 71). Der Teufel dient außerdem als Chance für den Autor, sich seiner eigenen Fiktionalität bewusst zu werden. Durch die Einführung einer Figur, die sich der Kontrolle des Schriftstellers entzieht, wird nicht nur die fehlende Selbsthinterfragung, sondern auch die Schöpfer-Hybris des fiktiven Autors ironisch zur Schau gestellt (vgl. RICKES 2010: 57). Dadurch kommt es zu einem Konflikt zwischen den Autoren Richter und Kehlmann, dessen Überlegenheit durch den intertextuellen Bezug zwischen den beiden Erzählungen *Ruhm* und *Leo Richters Porträt* markiert wird. Über die Figur des Teufels schaltet Kehlmann sich in Richters Geschichte ein. Dessen vermeintliche Allmacht wird dadurch negiert und der Anspruch auf eine Ebenbürtigkeit mit Gott verneint. Es findet eine Verschiebung statt (vgl. TRANACHER 2018: 233): Anstelle von Leo Richter wird Daniel Kehlmann in den Rang des gottgleichen, welterzeugenden Schöpfers gehoben.

4.4 Metafiktionalität und Intertextualität in der postmodernen Literatur

Als ein Thema des neuen österreichischen Erzählens nennt Klaus Bichler (2012: 34) die Identitätsfindung von Menschen zwischen zwanzig und vierzig Jahren. Dass die brüchig gewordene Identität moderner und postmoderner Subjekte vermehrt thematisiert wird, liege an der geringen Orientierung dieser Generation durch die Eltern sowie der zunehmenden Bedeutung der Massenmedien. Identitätsfindung wird damit zur Grundlage avancierter Literatur. Dass wir „uns ständig im falschen Leben eingesperrt [fühlen], uneins mit uns selbst“, verarbeitet Daniel Kehlmann (2008: 10) auch in seinen Erzählungen. Besonders deutlich wird das Problem von Identitätsfindung und Identitätsverlust im Roman *Ruhm*, aber auch in *F* kreist die Thematik sowohl um den Wechsel von Identitäten als auch um die Frage nach einer freien, selbstbestimmten Existenz.¹⁹

Außerdem treten Neue Medien in ein Konkurrenzverhältnis zum Traditionsmedium Buch (vgl. PRAßLER 2014: 218). Dieses bietet aufgrund seiner narrativen Geschlossenheit einerseits Sicherheit und Stabilität für das vom Individuum entworfene Selbstbild, andererseits nähert sich die Erzählliteratur immer mehr an digitale Textsorten an (vgl. ebd.: 211). Dass das Buch den Neuen Medien in narrativer Hinsicht überlegen ist, erkennt der

¹⁹ Der Titel von Arthur Friedlands Roman *Mein Name sei Niemand* verweist zudem auf den Roman *Mein Name sei Gantenbein* (1964) von Max Frisch, der die Frage nach der Identität des Menschen und seiner sozialen Rolle stellt.

Blogschreiber Mollwitz. Von seiner Begegnung mit dem Schriftsteller Leo Richter kann er zwar im „Prominentenforum“ erzählen, aber „das hat keine Punchline, keinen Höhepunkt, keine Pointe, nichts. Auch daraus wird keine Story“ (R 158). Die Struktur von *Ruhm* wird durch Querverweise bestimmt, wodurch die Linearität, die für printliterarische Texte charakteristisch ist, aufgehoben wird. Der Text ähnelt insofern der Internetliteratur, als dass Hyperlinks und Querverweise die Möglichkeit bieten, ihn in verschiedene Richtungen hin zu öffnen. In der ersten Geschichte von *Ruhm* bekommt der Angestellte Ebling eine Telefonnummer zugeteilt, die eigentlich dem Schauspieler Ralph Tanner gehört. Immer wieder rufen fremde Menschen bei ihm an, irgendwann lässt sich Ebling auf das Spiel ein und gibt sich als Tanner aus. Ein Anrufer deutet Selbstmordgedanken an, fragt, ob er „endlich die Konsequenzen ziehen soll“ (R 20). Er entpuppt sich in der vierten Erzählung als Tanners „bester Freund, der erfolglose Theaterschauspieler Mogroll, [er] hatte unerwartet eine Überdosis Tabletten eingenommen“ (R 86). Außerdem tauchen in allen Geschichten – und auf allen Fiktionsebenen – die Bücher von Miguel Auristos Blancos oder Werbeplakate für die Filme des Schauspielers Tanner auf. Auch Kehlmanns Romane werden durch die Verwendung von Figuren aus anderen miteinander verbunden. Die Eigenschaften von Interaktivität und Nonlinearität deuten darauf hin, dass der Autor neue Denkmuster und Vorgehensweisen im Schaffensprozess erschlossen hat. Für das Erkennen und Dechiffrieren der Querverweise setzt Daniel Kehlmann zudem auf einen aktiven Leser, denn dieser muss während der Rezeption Verknüpfungen herstellen. Damit rücken poststrukturalistische Konzepte in den Vordergrund: Durch die Angleichung von Autor und Leser wird dieser zum Co-Autor und erhält einen gewissen Zuwachs an Macht. Die sinnstiftende Macht des Autors wird durch die Freiheit des Lesers zunehmend dekonstruiert. Allerdings kann der Hypertext auch als das Instrument eines noch stärker kontrollierenden Autors gelesen werden (vgl. PAULSEN 2007: 267), da die Interaktivität des Lesers durch die Vorgaben des Autors beschränkt wird.²⁰ Für Kehlmanns Literatur ist die romantische Auffassung des Lesers als „erweiterter Autor“ (NOVALIS 1965: 470) wohl am denkbarsten: Auch er erwartet vom Leser, seine Texte weiterzudenken, sodass ein produktives Band zwischen ihnen entsteht (vgl. VIETTA 2012: 152). Die Romantiker verfassten ihre Texte bewusst in Fragmentform, um den Leser zum Denken anzuregen. Ähnlich lässt auch Kehlmann einige seiner Texte mitten im Satz enden, sodass das weitere Geschehen vom Leser imaginiert werden muss. Dies ist der Fall bei der scheinbaren Todesszene Iwans (F 319). Da sein Tod im weiteren

²⁰ Im Internet kann der Autor Links setzen sowie mit Grafiken und Audiodateien arbeiten, was die Ausmaße seiner Macht im Gegensatz zur Printliteratur erheblich erweitert.

Verlauf des Romans nicht bestätigt wird, ist es Aufgabe des Lesers, sein Schicksal zu vollenden.

Die Intertextualität zeugt außerdem von Daniel Kehlmanns Traditionsbewusstsein. Die postmoderne Unbefangenheit gegenüber aller Autorität von Tradition macht Erik Schilling (2012: 49) daran fest, dass der genieästhetische Originalitätsanspruch überholt ist. Durch die Beschäftigung mit fiktionalen Texten und deren Problemen lenkt sie außerdem die Aufmerksamkeit auf deren Gemachtheit. In Kehlmanns Romanen ergänzen sich Intertextualität und Metafiktionalität auf eine Weise, die die Wahrnehmung seiner Leser erweitern soll, zusätzlich wird der Erzählmodus aufgrund von personalem und multiperspektivischem Erzählen unsicher. All dies eröffnet die Möglichkeit, auf die Konstruiertheit der Texte anzuspüren. Dazu nutzt Kehlmann vor allem die Figur Carl Friedrich Gauß. Dieser gleicht seinem Schöpfer in dem Wunsch, die Ordnung hinter den Dingen zu entdecken und die Welt zu hinterfragen. Beim Verfassen der *Disquisitiones Arithmeticae* legt er immer wieder

die Feder weg, stützte den Kopf in die Hände und fragte sich, ob das, was er tat, überhaupt erlaubt war. Drang er nicht zu tief ein? Einiges [an dem Gefüge der Zahlen] schien unvollständig, seltsam flüchtig entworfen, und nicht nur einmal glaubte er, notdürftig kaschierten Fehlern zu begegnen – als hätte Gott sich Nachlässigkeiten erlaubt und gehofft, keiner würde es merken. (VW 88)

Oben wurde bereits erwähnt, dass Kehlmann bestätigte, er selbst verberge sich hinter diesem „Gott“, dem Erfinder von Gauß und Humboldt. In der *Vermessung der Welt* lässt er seinen Gauß, der von der tödlichen Wirkung des Giftes Curare überzeugt ist, eine Flasche davon trinken (BV 98f.). Ein solcher Selbstmordversuch ist jedoch nicht historisch verbürgt, die Szene ist eine Erfindung Kehlmanns. Mit dem oben angeführten Zitat legt Kehlmann der Figur seine eigenen Gedanken in den Mund, in denen er die Grenzen von Fiktionalität hinterfragt: „Darf ich das noch, habe ich mich dann gefragt, ist das noch legitim?“ (KEHLMANN 2007: 33).

In *Ruhm* tragen Metafiktionalität und Intertextualität in erster Linie dazu bei, dass die mimetisch-realistische Illusion der Geschichte(n) gebrochen wird (vgl. BAREIS 2010: 256). Zunächst scheint der Roman aus einzelnen Geschichten zu bestehen, doch durch ihre Verzahnung erweist sich die Romanstruktur als sehr viel realistischer. Die Methode des Buches beschreibt die Figur Leo Richter folgendermaßen: „Wir sind immer in Geschichten. [...] Geschichten in Geschichten in Geschichten. Man weiß nie, wo eine endet und eine

andere beginnt! In Wahrheit fließen alle ineinander. Nur in Büchern sind sie säuberlich getrennt“ (R 201). Diese postmodernen Romanstrukturen werden von Leonhard Herrmann (2013: 50) als „Authentizitätskonstruktionen“ bezeichnet. Kehlmann (2005b: 30) bestätigte, dass die Komposition eines Textes „ein Gefühl von Notwendigkeit in einer Geschichte“ hervorrufen müsse. In diesem Umstand drückt sich auch seine Distanz zum Realismus aus, in dem vorrangig homogene, geschlossene Erzählwelten existieren. Im Gegensatz dazu hält Kehlmann (2015: 151) es für wichtig – und dies zeigt sich in der Struktur seiner Romane –, „dass es Handlung nur in Geschichten gibt und nicht in der Wirklichkeit“. Die Geschlossenheit, die ein realistischer Text vorgibt, ist außerhalb dessen nicht gegeben: Kehlmann bricht aus ihr aus, um die Authentizität und den Wirklichkeitscharakter seiner Geschichten zu erhöhen.²¹ Zu diesem Zweck bricht er die Diegese durch ontologische Metalepsen: Es kommt zu einem Streitgespräch zwischen erzähllogisch getrennten Instanzen, zwischen der Figur Rosalie und ihrem Erfinder, der Schriftstellerfigur Leo Richter. Hier greifen die Kernthesen des Konstruktivismus, der von einer substantialistischen Trennung von unerkennbarer Realität und konstruierter Wirklichkeit ausgeht (vgl. WEBER 2003: 185), im Falle der Literatur von einer Trennung von Realität und konstruierter Wirklichkeit in Büchern. Kehlmann (2005a: 10) erklärt, dass für einen Erzähler „die lange Geschichte unterbrochen [ist] von kurzen, und was ihn nervös macht, ist nicht deren substantielle Gleichartigkeit, sondern deren Vermischung, also jede Verletzung der Grenzen“. Navratil (2014: 54) wiederum sieht in dieser Grenzüberschreitung ein postmodernes Erzählexperiment, das die theologische Dimension des Schreibens selbst hinterfragt. So spiegeln Erzähltechnik und Struktur des Romans – die Interaktion verschiedener Fiktionsebenen sowie die Unsicherheit um den Realitätsstatus des Erzählten – den problematischen Status der realen Welt wider, von deren Existenz zwar ausgegangen wird, die aber nie ganz durchschaut werden kann. Kehlmanns Poetologie entspricht demzufolge weder dem postmodernen Skeptizismus noch dem Konstruktivismus (vgl. HERRMANN 2013: 64), sondern gleicht vielmehr einer transzendentalen, selbstreflexiven Poetik, wie sie in der Romantik vorkam.

²¹ Dieses Verfahren gleicht dem von Leo Perutz, dessen Romane laut Kehlmann (2015: 138) „radikal die Frage [stellen], wie sich die Kausalität des Menschenlebens und die Kausalität des Erzählens zueinander verhalten“.

4.4.1 Realität oder Fiktion? Literatur als Mittel zur Selbstreferenz, Selbstinszenierung und Selbstreflexion

In seinen Romanen überprüft der Schriftsteller Daniel Kehlmann nicht nur die Mittel des Erzählens, er hinterfragt auch das Erzählen an sich und reflektiert damit die gesamte Existenz seiner Texte. Die Erzählungen dienen ihm sowohl zur Selbstreferenz als auch zur Selbstreflexivität. Zu diesem Zweck macht er sich den Pakt des *willing suspension of disbelief* zwischen Erzähler und Leser zu Nutzen:

Wir sind gewohnt, die Frage nicht zu stellen, warum – und wann, wo und unter welchen Umständen – ein Ich-Erzähler sich eigentlich hinsetzt und Hunderte Seiten über sich selbst zu Papier bringt [...]. Für uns gehört das zu den Konventionen des Romans, wir willigen ein, uns auf eine Illusion einzulassen. (KEHLMANN 2015: 127)

Ich-Erzählungen wie die um Arthur Beerholm ermöglichen dem Leser Einblicke in das Innenleben des Protagonisten, offenbaren dessen Unsicherheiten und Verstellungen und erscheinen dadurch authentisch. Allerdings schränkt diese Darstellung auch perspektivisch ein, ist möglicherweise sogar verfälscht. Durch die trügerischen Erinnerungen Beerholms kann sich der Leser über den ontologischen Status des Erzählten nie sicher sein, auch Wahrnehmungsstörungen des Erzählers sorgen für eine bewusste Leserirritation. Kehlmann (2015: 101) vergleicht diese doppelte Erzählhaltung mit der des pikaresken Romans:

Ein reuiger Sünder blickt zur moralischen Belehrung des Lesers auf sein verfehlungsreiches Leben zurück. Dieses Rezept erlaubt es, allerhand Verwicklungen, Verwirrungen und unanständige Dinge zu erzählen, deren Erwähnung sonst verboten wäre, es erlaubt vor allem auch eine gedoppelte Erzählhaltung. Da wird ‚ich‘ gesagt, aber dieses Ich steht gleichermaßen für den ahnungslosen Kerl, der die Abenteuer erlebt, wie für den abgeklärten Menschen, der auf sie zurückblickt. [...] Man kann ‚ich‘ sagen, ohne es ganz zu sein und ohne es ganz nicht zu sein.

In *Beerholms Vorstellung* beschreibt der von Grippe geplagte und fieberkranke Protagonist seinen Nachhauseweg von einer Zaubervorstellung: Er findet eine Telefonzelle und ruft mit letzter Kraft ein Taxi (BV 83). Als er tags darauf im Kloster gepflegt wird, heißt es, der Taxifahrer habe behauptet, Beerholm habe ihn von einer kaputten Telefonzelle aus angerufen (BV 88). Dieser Umstand wird spaßeshalber als Zaubertrick dargestellt. Wie das Taxi tatsächlich zu Beerholm gelangen konnte, wird im weiteren Verlauf des Romans jedoch nicht aufgelöst. Die Ich-Perspektive hat also nicht nur Konsequenzen für die

Glaubwürdigkeit des Erzählers, sondern auch für die Faktizität des Erzählten. Kehlmann (2007: 18) beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen: „Der Protagonist erträumt sich eine Figur, er – immerhin trägt der Roman das im Titel – stellt sie sich vor. Er malt sie sich aus, so wie ich sie mir beim Schreiben ausmalte, und holt sie imaginierend in die Wirklichkeit des Buches.“ Schon hier wird das selbstreflexive Moment des Schreibprozesses deutlich: Kehlmann überträgt die Umstände seines Schaffensprozesses auf die seiner Figur. Er beschreibt die Stelle des Buches, an welcher der Protagonist, seine Zukunft imaginierend, einschläft und erklärt weiter:

Man könnte vermuten, dass alles, was von da an geschieht, noch Teil des Traums ist. Man könnte auch vermuten, dass der ja ohnehin nicht besonders verlässlich 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.²²

Schon die Mehrdeutigkeit von Kehlmanns Romantiteln deutet auf die Ambiguität des Erzählten hin. Beerholms „Vorstellung“ kann einmal als „Aufführung“, andererseits als „Imagination“ verstanden werden. Zudem gibt die Arbeit des Protagonisten als Zauberer Anlass, dem Wahrheitsgehalt des Erzählten zu misstrauen. Beerholm gibt dies offen zu, indem er auf eines seiner Vorbilder verweist: „Nein, was ich erzählt habe, ist nicht wahr. Nicht buchstäblich wenigstens. ‚Täuschungskunst‘, schrieb Giovanni di Vincentio vor fünf Jahrhunderten, ‚ist, was man auch behaupten will, die Kunst zu lügen‘“ (BV 214). Besondere Bedeutung gewinnt dieses Zitat dadurch, dass Kehlmann dem Roman zwei Zitate voranstellt. Eines entstammt der *Eitelkeit der Wissenschaften* des mittelalterlichen Gelehrten Agrippa von Nettesheim, das andere von besagtem Giovanni di Vincentio, der allerdings eine Erfindung Kehlmanns ist. Der Autor spielt hier bereits vor dem Beginn der Geschichte mit dem Realitätsstatus des Gedruckten. Darüber hinaus klingt in der oben zitierten Passage erneut die Parallelisierung von Kunst und Magie an, gekoppelt an den platonischen Einwand gegen „lügende Dichter“. Nach Platon (2017: 19) ist es den Dichtern aufgrund von göttlichem Wahnsinn und Besessenheit nicht möglich, Rechenschaft abzulegen über den Wahrheitsgehalt ihrer Texte (vgl. RUDLOFF 1991: 22). Die „Lüge“ wird in *Beerholms*

²² Erklärungen zu oft missverstandenen Passagen wie dieser sind symptomatisch für Kehlmanns Versuche, seine Leser in eine bestimmte Richtung der Interpretation zu lenken und gleichzeitig Kritik am Literaturjournalismus zu üben. „Ich wurde von Lesern oft auf diese Passage angesprochen“, fährt er fort, „die Rezensenten aber nannten das Buch, durchaus lobend, einen realistisch erzählten Roman. Sie hatten es einfach überlesen.“

Vorstellung durch den unzuverlässigen Erzähler und durch nicht aufzulösende Paradoxien im Erzählen hervorgebracht. Rolf Selbmann (1994: 246) verweist außerdem auf das Grundmuster des *poeta vates*, bei dem Wirklichkeit und Wirklichkeitsimagination noch nicht kategorial unterschieden werden. Die Verwirrung des Lesers wird in *Beerholms Vorstellung* auch innerdiegetisch vom Erzähler reproduziert, der sagt, er

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

Techniken der internen beziehungsweise externen Fokalisierung sowie unzuverlässiges und unnatürliches Erzählen dienen hier dazu, das binnenfiktionale Realitätssystem zu hinterfragen oder sogar zu durchbrechen (vgl. HERRMANN 2013: 54). Bleibt eine klare Markierung der binnenfiktionalen Ebene aus, so werden Fiktion und Realität zu instabilen Größen, die permanent hinterfragt werden müssen. Die Konsequenz ist das oben angesprochene selbstreflexive Moment der Literatur. Der autobiografische Akt in *Beerholms Erzählung* wird mit einem Fiktionsakt kombiniert, eine Auflösung zu einer der beiden Seiten findet aber nicht statt.

In verschiedenen Fällen des autobiografischen Romans, aber auch in dem des Bildungsromans, geht Séan Burke (1995: 303) von einem Willen des Autors zur Selbstrepräsentation aus, „the will towards self-representation“. Der Pakt zwischen Erzähler und Leser, sich zum Zweck der Unterhaltung auf eine Illusion einzulassen, befreit den Autor von der wahrheitsgemäßen Darstellung seines Denkens und Fühlens. Sein Leben wird dabei unweigerlich fiktionalisiert, aber auch erzählerisch konserviert. Schon im Mittelalter wurde der höfischen Dichtung eine Erinnerungsfunktion zugesprochen, bei der die Erinnerung an außergewöhnliche Menschen und die ethische Stärkung durch die Erinnerung als poetologische Motive miteinander verbunden wurden (vgl. VIETTA: 2012: 62). Ein solches „Aufbewahren durch Erzählen“ (VOLLMER 2017: 107) verdeutlicht nicht nur die Macht von Literatur, sondern läuft auch hinaus auf die für Kehlmanns Schreiben zentrale Frage nach Wahrheit und Fiktion. Arthur Beerholm verfolgt mit dem Schreiben seiner Memoiren die Sicherung seines Nachruhms in dem Glauben, „irgendein unbezahlter Engel wird auch das hier überfliegen, und so wird es aufbewahrt sein, weil ja kein Satz, kein Gedanke und kein Wort jemals verloren ist“ (BV 146). Literarische Unsterblichkeit kann Beerholm nur durch seinen tatsächlichen Tod erreichen. Damit schlägt Kehlmann wiederum einen Bogen zu der

Erzählung um Miguel Auristos Blancos, der von seinem Selbstmord meint, „dies, und nur dies, würde ihn groß machen“ (R 130). In der Erzählung *Unter der Sonne* spielt das Phänomen der literarischen Unsterblichkeit ebenfalls eine Rolle. Der Schriftsteller Henri Bonvard, symbolisiert durch die „ewige“ Sonne, kann sich auch noch nach seinem Tod Kramers Aufdringlichkeit entziehen: Kramer gelingt es nicht, zu Bonwards Grab vorzudringen. Burke (1995: 303) weist darauf hin, dass die Idee des aufbewahrten literarischen Selbst in erster Linie eine humanistische Anschauung ist, die das komplexe Verhältnis von Autor, historischem Subjekt und Text vereinfacht. Daher sei die Literatur das *Medium par excellence*, um die Individualität des Autors vor dem Verschwinden zu schützen.

In der *Vermessung der Welt* strebt Alexander von Humboldt ebenfalls an, sein Selbst durch Führen eines Reisetagebuchs literarisch aufzubewahren. Seine Selbstinszenierung beruht dabei auf einer Idealisierung seiner Person, was aber keineswegs eine reine Erfindung Kehlmanns ist, wie dieser erklärt. In seinen Berichten zur Besteigung des Chimborazo deutete der historische Humboldt Dinge nur an, andere verschweige er komplett. Im souverän-kühlen Ton stecke also „nicht unbedingt weniger Fiktion als in jener Episode der Verwirrung und taumelnden Ziellosigkeit, die ich daraus gemacht habe“, so Kehlmann (2005a: 20). Der reale Bericht Humboldts sei eine „nüchterne Aufzählung der Fakten, die scheinbar keine Fragen offenlässt, verfasst im typischen Souveränitätston der Expeditionsbeschreibungen des achtzehnten Jahrhunderts“ (ebd.). Von den Texten zeitgenössischer Alpinisten wisse man von den körperlichen Auswirkungen einer solchen Hochgebirgstour, die Alexander von Humboldt in seinem Bericht aber nicht explizit beschreibt. Kehlmanns Hauptfigur entscheidet sich daher ebenfalls, „die Ereignisse im Tagebuch so zu beschreiben, wie sie sich hätten abspielen sollen“ (VW 108), und zeichnet damit sowohl für seine Mitmenschen als auch für die Nachwelt ein Bild von sich, das ihn in die Position eines übermenschlichen Wissenschaftlers rückt (vgl. TRANACHER 2018: 199): „Ein Mann, von dem bekannt sei, dass unter seinen Zehennägeln Flöhe gelebt hätten, nehme keiner mehr ernst. Ganz gleich, was er sonst geleistet habe“ (VW 112). Solch literarische Unzuverlässigkeiten zielen auch immer wieder auf die Metaebene des Textes ab, denn Kehlmanns „Roman spielt immer damit, dass man nicht weiß, wie es gewesen ist“ (KEHLMANN 2008: 66).

Innerhalb der Neuen Medien steht die Kurzgattung des „Posting“ nahe an der des Tagebuchs – als eine preisgünstige und wirkungsvolle Möglichkeit der Veröffentlichung werden eigene Inhalte einem breiten Publikum zur Verfügung gestellt. Wie das Tagebuch wird der Blogpost in erster Linie als Medium der Identitätsstiftung instrumentalisiert und

dient der intersubjektiven Identitätsvermittlung: Der Autor präsentiert seinen Selbstentwurf einem Anderen, um ihn sich bestätigen zu lassen (vgl. PRABLER 2014: 211). Die fiktive Identität, die sich der Blogautor aus *Ruhm* unter dem Username mollwitt, eigentlich Mollwitz, im Internet aneignet, steht allerdings im Gegensatz zu seinem alltäglichen Selbstbild. Im „Real Life (dem wirklichen!)“ sei er „Mitte dreißig, ziemlich sehr groß, vollschlank“, schreibt er (R 134). Aufgrund von Hinweisen an anderen Stellen des Romans weiß der Leser allerdings, dass dem im wirklichen Leben nicht so ist. Aus der Opposition von fiktivem und realem Selbstbild entsteht Mollwitz' Wunsch, zu einer literarischen Fiktion zu werden: Weil er sich in Leo Richters Figur Lara Gaspard verliebt hat, möchte er in eine von Richters Geschichten aufgenommen werden. In einer fiktionalen Erzählung würde die verbesserte Darstellung seiner Persönlichkeit, die er im Blogpost zu konstruieren versucht, dauerhaft Bestand haben: „In einer Geschichte wäre ich ein anderer, aber auch ich selbst“ (R 147).²³

Nicht nur Alexander von Humboldt und der unter dem Benutzernamen mollwitt eingeführte Blogautor, auch die Schriftstellerfigur Leo Richter nutzt die Literatur, um ein alternatives, verbessertes Selbst zu entwerfen. Ein solches kann laut Burke (1995: 304) den Nutzen haben, Probleme beim Erschaffen eines literarischen Selbst ironisch zu thematisieren. Der Autor nutzt zudem die Erzählerfigur, um sich von dem Subjekt der eigentlichen Repräsentation zu distanzieren; hintergründig aber wird das eigene Selbst in der literarischen Fiktion sublimiert. In der letzten Geschichte von *Ruhm* bemerkt Leo Richters Freundin Elisabeth eine Veränderung an dem Schriftsteller. Er begleitet sie für seine Recherchen in ein afrikanisches Kriegsgebiet, doch Elisabeth „hätte ihn nicht herbringen sollen, dachte sie, es ist zuviel für ihn. Aber Leo sah gefasst und aufmerksam aus, nur seine Lippen zitterten ein wenig“ (R 198). Kurz darauf stellt sich die Geschichte als Leo Richters eigene Geschichte, eine Fiktion innerhalb der Fiktion heraus – er hat Elisabeth zu einer seiner Figuren gemacht. Im Sinne des Konstruktivismus hat Leo Richter als Autorsubjekt ein eigenes Selbst- oder Weltkonzept konzipiert, „aus dem Wunsch heraus, die vorhandene [Wirklichkeit] nach seinen Vorstellungen zu korrigieren, erfindet er eine zweite, private, die in einigen offensichtlichen Punkten und vielen gut versteckten von jener ersten abweicht“ (KEHLMANN 2005a: 10). Kreativität dient hier als rekursive Selbstbeschreibung und als

²³ Judith Praßler (2014: 215f.) gibt zu bedenken, dass der Blogger hier den Unterschied zwischen Fiktionalität und Virtualität übersieht, ein Umstand, der im Kontext mit der Interaktivität der Neuen Medien steht. Der Protagonist meint, das Eintreten in eine Fiktion sei „irgendwie auch nichts anderes als in einen Chatroom gehen“ (R 146), bemerkt aber nicht, dass dies gar nicht möglich ist, da die Fiktion nirgendwo existiert.

Bewährungsprobe (vgl. BLAMBERGER 1991: 58), das Konzept kann von der Gesellschaft entweder bestätigt oder abgelehnt werden. An der Figur Leo Richter zeigt sich ebenso wie bei Mollwitz, dass die literarische Fiktionalisierung der eigenen Person ein verbessertes *alter ego* schaffen kann, das als Garant für die soziale Anerkennung fungiert. Die Literatur dient somit auch der Befriedigung narzisstischer Bedürfnisse, die sich Freud zufolge (1970: 174) in der Dichtung Erfüllung schaffen. Darunter können auch „ehrgeizige Wünsche“ (ebd.) fallen, die der Erhöhung der Persönlichkeit dienen. In der letzten Geschichte von *Ruhm* erscheint die Figur Leo Richter als eine (doppelt) fiktionalisierte, verbesserte Version seiner selbst: „Deshalb bist du so souverän“, erkennt Elisabeth. „So besonnen und allem gewachsen. Das hier ist deine Version, das ist das, was du daraus gemacht hast. Aus unserer Reise damals und aus dem, was du über meine Arbeit weißt“ (R 201). Durch diese Aussage wird eine biografische Arbeitsweise bestätigt, die von Formalismus, Strukturalismus und New Criticism weitestgehend verabschiedet worden war (vgl. KINDT/MÜLLER 2002: 373). In Kehlmanns Roman entsteht eine hyperfiktionale Erzählebene (vgl. BALINT 2010: 27), indem bereits fiktive Figuren wie auch der fiktive Autor erneut fiktionalisiert werden.

4.4.2 Das Verhältnis von Autor, Erzähler und Figuren

In der modernen Narratologie herrscht die Grundüberzeugung, die intratextuelle Erzählinstanz und der reale Autor seien nicht identisch. „Der Erzähler eines Romans ist nicht der Autor“, äußerte sich Wolfgang Kayser (1958: 91), mit dem Ziel, den Erzähler als eine epische Figur hervorzuheben. Dieser sei eine Rolle, die der Autor erfindet und möglicherweise einnimmt. Damit wird der Autor zwar aus der Textanalyse und der Interpretation ausgeschlossen, er wird als Bezugspunkt aber nicht komplett außer Kraft gesetzt. Aussagen des Erzählers können lediglich nicht mehr als direkter Ausdruck des Autors verstanden werden, da sie in fiktionaler Rede stehen. In *Ruhm* nimmt Leo Richter sowohl die Rolle des Erzählers als auch die des Autors und einer (Autor-)Figur ein. Tatsächlich scheint er im offenen Gegensatz zum realen Autor Kehlmann zu stehen, wie ein Recherchefehler Richters im Roman beweist: Er verwechselt den Namen afrikanischer Schutztruppen der Vereinten Nationen mit dem jugoslawischer. „„Das mit der UNPROFOR hätte dir nicht passieren dürfen“, macht Elisabeth den Schriftsteller auf die Verwechslung aufmerksam. „„Schonmal was von Recherche gehört?““ Woraufhin Richter erwidert, er sei „„nicht diese Art von Autor““ (R 201). Für Kehlmann (2007: 11) hingegen sind Details „nicht

nur egal, Details sind alles. Wenn solch eine Einzelheit nicht stimmt, hat die Geschichte als Ganzes einen Fehler; die Welt, die sie aufzubauen vorgibt, ist in sich nicht schlüssig“. In seinen Vorlesungen und Essays verweist er darüber hinaus mehrmals auf die ausführlichen Recherchen, die dem Verfassen seiner Romane vorangehen. Dieser Recherchefehler wie auch fehlerhafte Schreibweisen resultieren also nicht aus der Unwissenheit Kehlmanns, sondern aus der des fiktionsimmanenten Urhebers, so auch Mollwitz' inkorrekte Schreibform der „Baghavadgita“, eigentlich *Bhagavad Gita* (R 155). Kehlmann durchläuft, um mit Wolfgang Kayser (1958: 91) zu sprechen, als realer Autor eine Verwandlung: Er erfindet einen Erzähler, dessen Rolle er einnimmt. Er muss kompetenter, mindestens aber genauso kompetent sein wie dieser. Die Autorkompetenz wiederum bildet die Grenze für die Fähigkeiten von Erzähler und Figuren (vgl. JANNIDIS 2002: 549). Diese Annahme bestätigt Kehlmann (2005b: 35) wie folgt:

Autor- und Erzählerstimme können identisch sein, müssen es aber nicht. In ‚Beerholms Vorstellung‘ habe ich mich bemüht, eine Erzählerstimme zu erzeugen, die neurotischer und manierter ist, als ich es bin. In ‚Kaminski‘ musste ich umgekehrt eine Stimme finden für einen Erzähler, von dem man annehmen muss, dass er nicht gut schreibt. [...] Andererseits musste es natürlich ein gut geschriebenes Buch sein.

Wie bereits gesagt ermöglicht der Pakt zwischen Autor und Leser, *the willing suspension of disbelief*, ersterem die literarische Darstellung seiner Gedanken und Gefühle. Dies trifft vor allem auf indirektes Sprechen zu, aber auch auf personale Erzählrollen, „denn natürlich meint der Schriftsteller immer sich selbst, wenn er ‚ich‘ sagt“. Aber dadurch, dass „die gesellschaftliche Übereinstimmung darin besteht, so zu tun, als spräche der Autor *nicht* von sich selbst“ (KEHLMANN 2015: 14), wird die Aufmerksamkeit wiederum von der Individualität des Autors abgelenkt. Im Unterschied zu den Forderungen um den Tod des Autors führt dies bei Kehlmann nicht zur Bedeutungslosigkeit des Autors, er nutzt vielmehr Metafikionalität als erzählerisches und kompositorisches Mittel, um die Frage nach Autorschaft und Erzählerrolle zu thematisieren. Die Instanz des Erzählers ist in Kehlmanns Poetologie insofern relevant, als dass sie als eine Kraft von außen auf die Ereignisse wirkt: „Wie chaotisch und wirr eine Erzählung auch sein mag“, so Kehlmann (ebd.: 150), „es ändert nichts an der Tatsache, dass jemand sie *erzählt*, also formt und arrangiert“. Kehlmanns Roman *Ruhm* ist in zwei funktionslogische Ebenen aufgeteilt, was aber nicht mit der jeweiligen Erzählform übereinstimmt (vgl. BAREIS 2010: 261). Leo Richter liefert in der ersten Geschichte eine Selbstbeschreibung des Romans: „Ein Roman ohne Hauptfigur! [...]

Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held“ (R 25). Dies lässt sich auch auf die Erzählinstanz übertragen. Gleichzeitig wird mit dieser Aussage die Autorschaft des Romans verunklart: Der fiktive Autor Richter äußert sie als seine Idee; dass ein eben solches Buch dem realen Leser nun vorliegt, scheint darauf zu verweisen, dass Richter dessen eigentlicher, realer Autor ist. Leo Richter dient somit als Beweis dafür, dass Autorfiguren auf unterschiedlichen narrativen Ebenen auftreten können. Treten sie auf der Figurenebene als Figur auf, die ebenfalls Autor ist, so kann die Autorschaft der Figur auf die Konstruiertheit des Textes verweisen. Tritt der Erzähler als Autorfigur auf und stellt die Figuren als durch ihn konstruiert dar, trägt dies zur Verunsicherung darüber bei, welche Teile der Narration innerhalb der Fiktion wahr sind. Stefan Neuhaus (2014: 313) nennt außerdem die Möglichkeit, dass Name und Persönlichkeit des realen Autors Teil der Narration werden können, was bei Kehlmanns Romanen allerdings nicht der Fall ist. In *Ruhm* kommt es so zu einer komplexen narrativen Situation, in der Erzählinstanzen auftreten, die nicht klar bestimmt werden können. Es wird weder klar, um welche Figur es sich handelt, noch ob die Erzählinstanzen intra- oder extradiegetisch zu verstehen oder in der außerfiktionalen Welt verankert sind. Für Kehlmann spielt der reale Autor hier eine wesentliche, allerdings nicht biografisch zu verstehende Rolle. Er stecke „nicht in der Geschichte, er steckt in der Atmosphäre, im Tonfall der Erzählstimme, in der inneren Haltung zu dem von ihm Wiedergegebenen, die doch immer und überall durchscheint“ (KEHLMANN 2007: 13). Mit dem Standpunkt, der Schriftsteller sei immer geistig in seinem Buch präsent, schließt sich Kehlmann (2005a: 137) Vladimir Nabokov an. Dieser antwortete auf „die beliebte Frage, mit welcher Figur ein Leser sich identifizieren solle [...]: mit keiner Figur, sondern mit dem Schriftsteller“. Damit ist allerdings nicht der reale Schriftsteller gemeint, sondern seine Erzählhaltung beziehungsweise die Erzählstimme: „Die Figur ist eine Illusion, eine Stimme ist real. [...] Was immer man gesehen, erfahren oder gedacht hat: Die Stimme kann es aufnehmen, kann es im wahrsten Wortsinn bewältigen. [...] Die Stimme ist immer flexibel, sie steht immer zu Gebote, sie versagt vor keinem Inhalt“ (KEHLMANN 2015: 125). Deshalb kann sie sowohl als Stimme der Figuren als auch des Erzählers und des Autors auf allen Fiktionsebenen präsent sein, auch wenn diese funktionslogisch getrennt sind. Wolfgang Kayser (1958: 99) nennt dies den „Geist der Erzählung“, der „überall sein [kann], hic et ubique“. Dass in *Ruhm* keine einheitliche Erzählinstanz auszumachen ist, führt wiederum dazu, dass die mimetisch-realistische Illusion der Geschichte(n) gebrochen wird. Denn das Leben, so Kehlmann (2015: 150), sei „das reinste Chaos und läuft ab, ohne dass darin ein anderes Gesetz wirkt als jenes von Ursache und Wirkung“. Die Verunklärung der

Erzählinstanz, die eben nicht ordnend auf die Ereignisse wirkt, trägt zur Authentizität der Geschichten bei. In einer solchen alternativen Wirklichkeit kommt laut Michael Navratil (2014: 54) derjenigen Figur eine Gottesfunktion zu, die als Erzähler über ihre erzählten Figuren verfügt. Im Kampf der beiden Autoren Kehlmann und Richter deuten intertextuelle Verweise dementsprechend auf Kehlmanns Überlegenheit hin. Dadurch, dass die Diegese durch ontologische Metalepsen gebrochen wird, bricht Kehlmann auch das duale narratologische Modell von *discours* und *histoire*, der Unterscheidung zwischen Darstellung und erzählter Welt, wobei die Stimme des Erzählers dem *discours* zugeschlagen würde (vgl. JANNIDIS 2002: 545). Dass Handlungen und Gespräche innerhalb der Diegese mit der Ebene des Autors zusammenfallen, führt zur Nivellierung der klassischen narratologischen Unterscheidung von Autor, Erzähler und Figur. Für die Analyse des Textes bedeutet dies die Herausforderung, die Unterscheidung zwischen Vermittlungsinstanz und Produktionsinstanz strikt beizubehalten: Zwischen Erzählen und Fokalisierung kann nicht mehr differenziert werden, ohne die Funktion des realen Autors, Daniel Kehlmann, zu berücksichtigen. Dadurch wird ihm eine auktoriale Rolle zuteil, die Foucaults Prinzip, es sei egal, wer spreche, aufhebt. Die Machtposition des Autors wird bei Kehlmann aber nicht einfach reinstalled (vgl. SCHÖLL 2011: 280), die Neukonstruktion der Autorposition setzt die vorangegangene Entmachtung des Subjekts durchaus voraus. An theoretischen Ansätzen zur Poetizität kritisiert Matthias Schaffrick (2018: 388), dass sie, sobald sie die Machart eines Werkes untersuchten, den außerhalb des Textes befindlichen Macher meist unberücksichtigt lassen. In Daniel Kehlmanns Texten und ihrer Interpretation steht die Individualität des Autors zwar nicht im Vordergrund, er wird dadurch aber nicht irrelevant. Kehlmann kombiniert die Funktion der Autorschaft mit der poetischen Funktion seiner Texte. Sprecherrollen und Autorschaft werden inszeniert und die Unterscheidung von Autor und Text wird damit in den Text selbst eingeführt. Dadurch kommt es zu einer Verdopplung von Autorschaft, die sich aufspaltet in eine Autorschaft innerhalb und einer Autorschaft außerhalb des Textes. Dies führt dazu, dass der Autor nicht mehr die Funktion eines Bedeutungsstabilisators innehat, sondern zur Uneindeutigkeit des literarischen Textes beiträgt. Gerade dadurch, dass sich der Autor eindeutigen Kategorisierungen entzieht, kann er seine Machtposition demonstrieren.

4.5 „Wichtigkeit ist nicht wichtig“. Kritik am Kultur- und Literaturbetrieb

In seinen Erzählungen hinterfragt Daniel Kehlmann nicht nur die Rolle des Autors, er nutzt sie auch, um Kritik am Kultur- und Literaturbetrieb zu üben. Vor allem im Künstlerroman *Ich und Kaminski*, aber auch in anderen Romanen klingen Vorwürfe an. Oft beklagt Kehlmann die aktuellen journalistischen Praktiken, darunter die zunehmende Neugier der Medien im Bereich seines Privatlebens (vgl. BICHLER 2012: 82). Auch der *Kaminski*-Protagonist, Journalist Sebastian Zöllner, weist ein parasitäres Verhalten Kaminski gegenüber auf, das sich ebenfalls im Umgang mit anderen Künstlern zeigt. Nach dem Tod des Malers Wernicke nimmt er die Zurückweisung von dessen Familie nicht in Kauf: „Es war ja gerade erst passiert und seine Familie wollte nicht mit mir reden. Aber ich bin nicht gegangen“ (IK 50). Ironischerweise ist Kaminskis Verhalten ähnlich angelegt, Zöllners Formulierung wird wenig später fast wortwörtlich von ihm wiederholt: „Mit Matisse war es ähnlich. Er wollte mich hinauswerfen. Aber ich bin nicht gegangen. [...] Wissen Sie, wie das ist, wenn man einfach nicht geht? So kann man eine Menge erreichen“ (IK 96). Aufdringliche journalistische Strategien werden auch in der Erzählung *Unter der Sonne* thematisiert, die Situation wird erneut aus der Perspektive des „Parasiten“ geschildert. Für Kramer ist „der Gedanke, an Bonwards Grab zu stehen, [...] merkwürdig erregend. Zuletzt also doch. Dort war Bonvard, er selbst, und er würde Kramer nicht mehr von sich fernhalten können“ (US 54). Bei Kramer wie auch bei Zöllner wird der Erfolg letztlich ausbleiben.

Zu beachten ist, dass der Journalismus die eigentliche Grundlage des Künstlerberufs bildet. „[A]usstrahlen heißt Leute [zu] erreichen, gelesen, wahrgenommen [zu] werden“ (KEHLMANN 2008: 126), weshalb die Werke der Schriftsteller ständige Vermittlung benötigen. Aufgrund ihres ständigen Bedarfs an aktueller Literaturproduktion (vgl. SCHWENGER 1979: 37) wird eine solche Vermittlung durch die Presse garantiert. Diese Rolle schlägt in Daniel Kehlmanns Romanen jedoch in reine Egozentrik um. Bereits im Titel von *Ich und Kaminski* drängt sich der Protagonist und Ich-Erzähler vor den Künstler, um den es eigentlich gehen soll. Getrieben von Geltungssucht wird die Kunst als nicht viel mehr wahrgenommen als Mittel zum Zweck, für den Zöllner auch den Tod Kaminskis in Kauf nehmen würde: Sein „Buch durfte nicht vor seinem Tod und nicht zu lange danach herauskommen, für kurze Zeit würde er im Mittelpunkt des Interesses stehen“ (IK 37). Von der Veröffentlichung erhofft Zöllner sich Fernsehauftritte und einen Job bei einem der großen Kunstmagazine. Im Kulturbetrieb dominiert also weniger die Kunst als vielmehr die Menschen drumherum und damit die Meinungsbildner, Galeristen und Kritiker (vgl.

TRANACHER 2018: 186). Das allgemeine Desinteresse an der Bewertung von Kunst, das sich in den Missverständnissen um seine Erzählung *Der fernste Ort* niederschlug, veranlasste Kehlmann (2007: 20) dazu, die Kritikersatire *Ich und Kaminski* überhaupt zu schreiben, „ein Buch darüber, wie man eigentlich zum hauptberuflichen Kunstbeurteiler werden kann, ohne eine Ahnung von Kunst zu haben und ohne imstande zu sein, selbst die einfachsten kompositorisch-motivischen Zusammenhänge nachzuvollziehen“. Zur Vermeidung solcher Diskrepanzen zwischen Autorintention und öffentlicher Bewertung unterschied Eric D. Hirsch (1972: 264) von vornherein zwischen Interpretation und Kritik als zwei verschiedene Funktionsprinzipien. Während die Interpretation die genaue Auslegung eines literarischen Textes sei, die seinen Werksinn erschließen solle, werte die Kritik den Text nach externen Fragestellungen oder beurteile ihn nach den Bedürfnissen der Kritiker und stelle die Bedeutung des Textes für einen bestimmten Personenkreis oder eine bestimmte Zeit fest. In *Ich und Kaminski* stehen vor allem der Zuwachs des eigenen Ruhms und finanzielle Vorteile im Interessenzentrum der Kulturtreibenden. Stellvertretend dafür steht ein Galerist, der „manchmal Kritiken [schrieb], zuweilen über Ausstellungen seines eigenen Hauses, das störte niemanden“ (IK 133). Die negative Darstellung der Bewertungsinstanzen, denen Kehlmann Ignoranz, Oberflächlichkeit und Egozentrik zuschreibt, gründet sich also auf reale Erfahrungen des Schriftstellers mit den Journalisten. Auch über Fehlinterpretationen seiner *Vermessung der Welt* empörte Kehlmann (2007: 71) sich. Über die Szene, in der sein Gauß den greisen Immanuel Kant aufsucht, hätten zwar viele Rezensenten geschrieben, aber „nicht einem ist aufgefallen, dass der Satz ein Zitat ist. [...] Neulich hat jemand über meinen Roman geschrieben: Auch Kant kriegt sein Fett weg. Was für ein Blödsinn!“²⁴

Entscheidend für den Erfolg des Schriftstellers sind nicht mehr dessen tatsächliche Leistungen, sondern die Vorstellung, die die Öffentlichkeit von ihm hat. Diese Problematik drückt Kehlmann durch die Figur Iwan Friedland aus. „Wer kennt schon Émile Schuffenecker?“, fragt dieser. „Und doch stammen von ihm mehrere Bilder, für die wir van Gogh verehren. Das wissen wir seit einer Weile, aber hat van Goghs Ruf darunter gelitten?“ (F 279). Die Autorinstanz ist zwar weiterhin von Bedeutung, erscheint aber als schöpferisches Subjekt entkräftigt. „Ein Werk ist verknüpft mit unserer Vorstellung davon, wer es wann, warum und aus welcher Not in die Welt gebracht hat,“ erklärt Iwan (F 279). Nach Foucault (2003: 247) bestimmt die Funktion Autor die Bedeutung und den Wert

²⁴ Der gemeinte Satz lautet: „Der Lampe soll Wurst kaufen. Wurst und Sterne“ (VW 97). Er ist eine Anspielung auf die Tatsache, dass Kant in seinem *Opus postumum* neben naturphilosophischen Anmerkungen Notizen für eine Einkaufsliste einstreut.

literarischer Diskurse und setzt auch ihre Rezeption voraus. Dass die öffentliche Vorstellung eines Kunstwerks dabei nicht einmal unauflösbar mit seinem Urheber verbunden ist oder unbedingt von ihm stammen muss (vgl. WOLF 2002: 404), zeugt von der Wirksamkeit solcher Zuschreibungsmechanismen. Von der Wertzuschreibung der externen Instanzen hängt auch der Erfolg und die Lebensgrundlage des Künstlers ab. In *Ich und Kaminski* bekommt dies August Walrat zu spüren, „einer der besten Maler des Landes. Die Kenner schätzten ihn, er hatte aber nie Erfolg gehabt; irgendwie hatte es sich nicht ergeben, dass eines der wichtigen Magazine über ihn geschrieben hatte“ (IK 137). Es ist also nicht nur die Medienwirksamkeit des Künstlers, die über dessen Erfolg entscheidet; Kehlmann (2005a: 142) bemängelt auch die undurchsichtigen Strukturen des Kulturbetriebs, die von Zufällen und Willkür gezeichnet sind. Damit sei die deutsche Kritik

dahin zurückgekehrt, wo sie vor Lessing war: in die vollständige Beliebigkeit eines Geredes, das allenfalls Einfluss, aber keine Bedeutung hat, wenn es in zufälligen Konjunkturströmungen abwechselnd eine Avantgarde verteidigt, die es nicht versteht, und eine Tradition, die es nicht kennt.²⁵

Um die Inkompetenz der Literaturbranchen endgültig vorzuführen, setzt Daniel Kehlmann auch hier auf die Figur des Teufels. Nicht nur stört Karl Ludwig die Pläne Sebastian Zöllners, er hat auch die Funktion, ihn dem literatur- und kunstvertrauten Leser als das zu enthüllen, was er in Wirklichkeit ist (vgl. GASSER 2010: 78). Obwohl *Ich und Kaminski* ein Künstlerroman ist, kommt an der Stelle, in der Karl Ludwig zum Personal dazustößt, das erste und einzig ernsthafte Kunstgespräch zustande, während Zöllner „wütend vom einen zum anderen [sah]. Wovon redeten sie?“ (IK 102).

Dadurch, dass die Kunst aus dem Interesse des Betriebs verschwindet, kann der literarische Text konsequenterweise nicht mehr als primäres Referenzobjekt der schriftstellerischen Inszenierung verstanden werden. Dem steht *Ich und Kaminski* als Roman an sich entgegen. Daniela Strigl (2005: 102) erkennt in ihm einen Künstlerroman, dessen Gattung bereits gegen die postmoderne Behauptung vom Tod des Autors stehe. Im Literaturbetrieb aber geht es – auch im Kontext der Neuen Medien – vor allem um eine Inszenierung des Lebensstils, die performative, weltanschauliche sowie ästhetische Elemente beinhaltet (vgl. JÜRGENSEN/KAISER 2014: 221f.). Auch Kehlmann inszeniert sich

²⁵ Rückblickend gilt der Philosoph und Publizist Theodor Lessing vielen als Visionär, zu Lebzeiten galt er als unbeliebter Außenseiter. Unter anderem stellte er die These der „Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen“ (LESSING 1983: 15) auf, nach der nicht die Geschichte selbst einen Kausalzusammenhang habe, sondern erst die Geschichtsschreibung im Nachhinein einen Sinn stifte.

in Medienauftritten wie Fernsehinterviews, außerdem durch Hochschulvorlesungen und Reden bei Preisverleihungen, indem er seine eigene Arbeitsweise charakterisiert, Genealogisierungen vornimmt, sich außerliterarisch – beispielweise politisch oder wissenschaftlich – äußert und sich auf eine bestimmte Art kleidet. Damit soll die öffentliche Aufmerksamkeit wieder auf das Künstlersubjekt gelenkt werden, was Kehlmanns Figur Manuel Kaminski allerdings kritisiert: „Wichtigkeit ist nicht wichtig“, sagte Kaminski. „Malen ist wichtig“ (IK 137). Ökonomisch löst die öffentliche Aufmerksamkeit sogar Geld als das meistbegehrte Gut ab. Literarischer Erfolg kann sich aber nicht nur an der medialen Präsenz des Schriftstellers messen, sondern auch daran, ob ein Autornamen einem bestimmten Diskurs zugeteilt wird. Foucault (2003: 245) zufolge weist genau dies nicht auf Gleichgültigkeit oder Alltäglichkeit eines Diskurses hin, sondern auf eine Sammlung von Texten, „die auf bestimmte Weise rezipiert werden muss und die in einer gegebenen Kultur einen bestimmten Status erhalten muss“. Der Name des Autors steht stellvertretend für eine bestimmte Produktionsästhetik (vgl. LAUER 1999: 219), was ihm einen Ausnahmestatus einbringt. In ökonomischen Kontexten entstehen daraus ‚Labels‘ oder ‚Logos‘, die vor allem für die Popliteratur zentral sind (vgl. KÜNZEL 2007: 15). Kehlmann (2010: 173) missfällt es, dass man über einen Autor liest, „der sich gut, aber nicht sensationell verkauft, er sei nicht gerade ein Daniel Kehlmann“ und richtet sich damit gegen die Benutzung seines Namens als Label, da der Schriftsteller dadurch erst recht zum Teil einer Industrie, aber immer weniger zum schöpferischen Mittelpunkt von Kunst wird. Es findet eine Spaltung des Schriftstellers statt: Je deutlicher das öffentliche, medial inszenierte Autorsubjekt in den Fokus der Öffentlichkeit rückt, desto mehr verschwindet das reale, private Subjekt (vgl. HACHMANN 2014: 150). Dadurch ist das auktoriale Subjekt abwesend und anwesend zugleich.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Wie gezeigt werden konnte, tragen die Schriftstellerfiguren im Werk Daniel Kehlmanns zur Reflexion über Literatur bei. Sie machen Prozesse des Schreibens transparent und hinterfragen das Verhältnis von Autor, Erzähler und Figuren. Bisher setzte Forschungsliteratur vor allem an der Poetik Daniel Kehlmanns an, dessen magischer Realismus als eine neue Form des Erzählens in die deutsche Gegenwartsliteratur Einzug fand. Neben kleineren Aufsätzen in Sammelbänden und Zeitschriften stechen außerdem

Judith Tranachers Monografie zu den Geniekonzepten sowie Joachim Rickes' Untersuchung zur Teufelsfigur heraus. Diese Untersuchungsaspekte versammelt die vorliegende Arbeit unter der Frage nach der Inszenierung von Autorschaft, die bisher nur exemplarisch und in kleinem Rahmen in der Forschung thematisiert worden ist, aber angesichts eines medial so präsenten Autors wie Daniel Kehlmann naheliegt.

Durch Betonung seiner hohen Bildung und das Setzen literarischer Bedeutsamkeitsmarker gibt sich Daniel Kehlmann das Image eines gelehrten Bildungsbürgers. Das Element der *doctrina* findet sich bei seinen Schriftstellerfiguren jedoch verhältnismäßig selten. Transparent wird der Ursprung von Kreativität durch eine Gleichzeitigkeit unterschiedlicher, teilweise konkurrierender Dichterkonzepte, von denen vor allem das platonische Inspirationskonzept stark in den Vordergrund tritt. Eine Distanzierung davon erfolgt durch unzuverlässiges Erzählen und der damit einhergehenden Vermischung von Realität und Fiktion. Auch durch ironisierende Erzählverfahren grenzt Kehlmann sich von romantisierenden Darstellungen künstlerischer Inspiration und der Genieästhetik der Goethezeit ab. Kehlmann leugnet dabei nicht den unterbewussten Ursprung dichterischer Ideen, legt aber großen Wert auf das Element der Übung sowie auf die Aneignung literarischen Wissens durch das Lesen selbst, aus der eine Initiation entstehen kann. Über die *doctrina* kann sich der Schriftsteller zudem von anderen, weniger gelehrten oder enthusiasmierten Schriftstellern abgrenzen und so das Autorsubjekt im literarischen Feld verankern. In Daniel Kehlmanns Romanen tragen die Schriftstellerfiguren außerdem erheblich zur Reflexion über Literatur bei. Dazu bedient sich der Autor der *willing suspension of disbelief*, der willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit durch den Leser. Mit einer *poiesis*, die zwischen Darstellungs- und Bedeutungsebene zielt, markiert Kehlmann die Grenzen des Erzählens und fordert damit den Leser zum aktiven Mitdenken auf. Dafür hebt Kehlmann vor allem die theologische Dimension des Schreibens hervor. Über dramaturgische Mittel wie die Gestaltung der Raumsemantik und Prolepsen sowie über Motive aus Mythologie und Christologie evoziert Kehlmann die Vorstellung des Schriftstellers als zweiter Gott. Ausgehend von einer gnostischen Weltkonzeption ordnet der Autor das Bestehende neu und schafft damit eine zweite Wirklichkeit. Diese zeichnet sich im Gegensatz zur Realität durch einen erhöhten Grad an Form und Struktur aus. Mithilfe von Metalepsen, Intertextualität, Verunklarung der Erzählinstanz und selbstironischer Verarbeitung seiner eigenen Prosa durchbricht Kehlmann diese fiktionale Geschlossenheit der Erzählungen, sie werden zu Authentizitätskonstruktionen: Ontologisch unterschiedliche Erzählebenen werden miteinander verzahnt, eine klare Markierung der binnenfiktionalen

Ebenen bleibt aus. Der Konstruktionscharakter der Texte wird zudem von den Romanfiguren innerdiegetisch reproduziert. Es kommt zu einer doppelten Denkbewegung, bei der die Fiktion einerseits gebrochen und zugleich bestätigt wird. Durch selbstreferentielle Anspielungen der Romanfiguren auf ihre poetische Erfundenheit sowie Figuren, die ihrem Autor Widerstand leisten, hinterfragt Kehlmann in seinen Romanen das Verhältnis von Autor, Erzähler und Figuren. Durch den Eintritt des Autors in die Diegese hebt er die narratologische Trennung von Autor und Erzähler sogar komplett auf. Dies belegt die These, dass Autorfiguren die Unterscheidung von Autor und Figur kurzschließen können und so die Grenze zwischen Realität und Fiktion verwischt wird. Durch einen solchen Eintritt kommt es außerdem zu einer Fiktionalisierung des Autors in der Literatur: Das Autorsubjekt wird fiktional aufbewahrt und so vor dem Verschwinden geschützt.

Bezugnehmend auf die Forschungsfrage lässt sich nach der Untersuchung der Schriftstellerfiguren im Werk Daniel Kehlmanns sagen, dass dieser sich als „starker“ Autor inszeniert und damit das Autorsubjekt zurückholt in den Fokus der Interpretation literarischer Texte. Geht man wie der Literaturwissenschaftler Günther Blamberger (1991: 52) von zwei Entwicklungslinien der internationalen Literatur nach 1945 aus – die eine schrieb das aus der klassischen Moderne und der Avantgarde stammende Krisenbewusstsein vom Verschwinden des Autors fort oder radikalisierte es sogar, die andere begründete das Recht auf Subjektivität und Individualität epistemologisch, ethisch und ästhetisch neu –, so ist Kehlmann zu letzterer zu zählen. Eine Neubegründung geschieht allerdings nicht durch Zerstörung oder Bruch alter Werte, sondern durch eine Neureflexion, welche die Literatur der Postmoderne auszeichnet. Indem die klassische narratologische Unterscheidung von Autor, Erzähler und Figur nivelliert wird, kann zwischen Erzählen und Fokalisierung nicht mehr unterschieden werden – eine angemessene Interpretation von Kehlmanns Texten ist ohne Berücksichtigung der realen Autorinstanz nicht möglich.

Im Zuge dieser Arbeit kam es gelegentlich zu Problemen im Umgang mit Kehlmanns Poetologie, da er sich zuweilen (und möglicherweise bewusst) selbst widerspricht und ironische Bemerkungen teilweise nur schwer zu identifizieren waren. Ein Widerspruch zeigt sich allein darin, dass Kehlmann sich über die Praktiken von Journalismus, Kultur- und Literaturbetrieb sowie die mediale Inszenierung heutiger Autoren beklagt, diese Vorwürfe aber gleichzeitig über diverse mediale Kanäle kommuniziert. Darüber hinaus formuliert er die Herkunft seiner Ideen und die Abläufe seines Schaffensprozesses unpräzise und nutzt gewisse Begriffe eher unscharf; unter anderem nimmt er keine klare Unterscheidung zwischen den Begriffen des Erzählers und des Schriftstellers vor. Er lehnt die Idee eines

platonischen Ursprungs von Kreativität ab, geht aber trotzdem davon aus, dass dem literarischen Schaffensprozess erleuchtungsartige Erkenntnisse vorausgehen müssen. Darüber hinaus ist die Aktualität des Themas insofern problematisch, als dass immer wieder neues Material von Kehlmann erscheint und Sekundärtexte nur in kleinem Rahmen in Sammelbänden erschienen sind. Außerdem hat die Forschung noch keine festen Strömungen, allenfalls vage Entwicklungstendenzen für die aktuelle deutsche Gegenwartsliteratur aufstellen können. Insofern kann auch diese Arbeit lediglich als Versuch verstanden werden, einen bisher zu beobachtenden Trend in Kehlmanns Werk aufzuzeigen. Um solidere Ergebnisse präsentieren zu können, wird ein zeitlicher Abstand nötig sein, was selbstverständlich für die gesamte Literatur der Gegenwart gilt. Es muss bedacht werden, dass diese möglicherweise bereits begonnen hat, sich von postmodernen Kunstvorstellungen zu lösen. Was eine solche Entwicklung für das Autorsubjekt bedeuten könnte, kann zum momentanen Zeitpunkt noch nicht definitiv bestimmt werden.

Um zu prüfen, ob es sich bei der in Daniel Kehlmanns Romanen wahrnehmbaren Tendenz, die Stimme des Autors zurück in den literarischen Diskurs zu holen, tatsächlich um ein allgemeines Phänomen in der deutschen Gegenwartsliteratur handelt, müsste zudem schriftstellerübergreifend und damit vergleichend geforscht werden. Ausgehend von dieser Arbeit könnte sich eine solche Untersuchung zunächst auf deutsch-österreichische Schriftsteller beschränken (hier sei beispielsweise auf Thomas Glavinics Schriftstellerroman *Das bin doch ich* aus dem Jahr 2007 verwiesen, dessen Protagonist und Ich-Erzähler den gleichen Namen trägt und den gleichen Beruf ausübt wie der reale Autor), aber auch Literatur aus dem gesamten deutschsprachigen Raum einbeziehen. Möglicherweise ließe sich der Schwerpunkt dann auf die Problematik der Postmoderne verschieben, die in dieser Arbeit zwar berücksichtigt, jedoch nur in Bezug zu den Schriftstellerfiguren in Kehlmanns Werk ausgearbeitet wurde. Aspekte wie Religion, Nationalität und Gender sollten hinsichtlich der Konstruktion von Autoridentitäten ebenfalls berücksichtigt werden. Eine Untersuchung zu den Geschlechtsidentitäten der (Schriftsteller-)Figuren steht bei der Beschäftigung mit Daniel Kehlmanns Werk ohnehin noch aus; diese Arbeit konnte lediglich auf den hohen Anteil männlicher Figuren verweisen, eine eigenständige Untersuchung wäre aber durchaus angebracht. Daneben ist es auch denkbar, näher auf die Dekonstruktion des (im vorliegenden Fall) männlich geprägten Künstlergenies als Mythos der Postmoderne einzugehen sowie auf den Zusammenhang zwischen postmoderner Darstellung von Identität und Autorschaft und der Literatur der Romantik.

Womöglich steht Daniel Kehlmann also nicht nur mit seinem Magischen Realismus am

Beginn einer Entwicklung der deutschen Gegenwartsliteratur, sondern auch mit seinem Versuch, das Autorsubjekt wieder zu einer relevanten Größe in der Textinterpretation zu machen. Ob dies den Beginn einer Literatur nach der Postmoderne markiert, kann noch nicht sicher gesagt werden – für Kehlmann jedenfalls ist die Stimme des Autors ein ihr wesentlicher Bestandteil.

Literaturverzeichnis

Siglen (sortiert nach Erscheinungsjahr der Erstausgabe)

- BV KEHLMANN, Daniel: *Beerholms Vorstellung*, Hamburg 2007.
- US —: *Unter der Sonne. Erzählungen*, Hamburg 2008.
- MZ —: *Mahlers Zeit*, Frankfurt a.M. 2001.
- FO —: *Der fernste Ort*, Frankfurt a.M. 2015.
- K —: *Ich und Kaminski*, Frankfurt a.M. 2004.
- VW —: *Die Vermessung der Welt*, Hamburg 2006.
- R —: *Ruhm Ein Roman in neun Geschichten*, Hamburg 2017.
- LR —: *Leo Richters Porträt. Sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski*, Hamburg 2009.
- F —: *F*, Hamburg 2017.
- T —: *Tyll*, Hamburg 2017.

Weitere Texte von Daniel Kehlmann

KEHLMANN, Daniel: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, Hamburg 2005a.

—: „Erzählen ist im Idealfall ich-los“, in: *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*, hg. v. Helmut Gollner, Innsbruck 2005b, S.29-38.

—: *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen* (= Göttinger Sudelblätter), hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Göttingen 2007.

—/KLEINSCHMIDT, Sebastian: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*, Berlin 2008.

—: *Lob. Über Literatur*, Hamburg 2010.

—: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, Hamburg 2015.

Weitere Primärquellen

ARISTOTELES: *Poetik*, hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2014.

BARTHES, Roland: *Das Rauschen der Sprache* (= Kritische Essays 5), Frankfurt a.M. 2006.

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1969.

BODMER, Johann Jakob: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*, Zürich 1741.

———: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren der Poesie* (= Deutsche Neudrucke. Texte des 18. Jahrhunderts), hg. v. Paul Böckmann u. Friedrich Senge, Stuttgart 1966.

BOOTH, Wayne C.: *Die Rhetorik der Erzählkunst I*, Heidelberg 1974.

BOURDIEU, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M. 1999.

COLERIDGE, Samuel Taylor: *Biografica literaria or biographical sketches of my literary life and opinions* (= The collected works of Samuel Taylor Coleridge 7), hg. v. James Engell, Princeton 1984.

ECO, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a.M. 1984a.

———: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, München 1984b.

———: *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*, hg. v. Michael Krüger, Wien 1994.

FOUCAULT, Michel: *Schriften zur Literatur*, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Frankfurt a.M. 2003.

FREUD, Sigmund: *Bildende Kunst und Literatur* (= Studienausgabe 10), hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, Frankfurt a.M. 1970.

GALFREDUS, Monumetensis: *Historia regum Britanniae*, hg. v. San-Martre, Halle 1854.

GENETTE, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993.

GOTTSCHED, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst* (= Ausgewählte Werke 6/1), hg. v. Joachim Birke u. Phillip M. Mitchell, Berlin 1973.

HIRSCH, Eric D.: *Prinzipien der Interpretation* (= Uni-Taschenbücher 104), München 1972.

HORAZ: *Satiren und Episteln* (= Schriften und Quellen der alten Welt 33), Berlin 1975.

——: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, Stuttgart 2008.

KAYSER, Wolfgang: *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Bern 1958.

LESSING, Theodor: *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*, München 1983.

NOVALIS: *Das philosophische Werk I* (= Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs 2), hg. v. Richard Samuel, Darmstadt 1965.

OPITZ, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey. Studienausgabe*, hg. v. Herbert Jaumann, Stuttgart 2013.

PLATON: *Ion oder Über die Ilias* (= Platon. Werke. Übersetzung und Kommentar 3), hg. v. Ernst Heitsch, Carl Werner Müller u. Kurt Stier, Göttingen 2007.

RIMBAUD, Arthur: *Sämtliche Werke*, Leipzig 1976.

WIMSATT, William K./BEARDSLEY, Monroe C.: „Der intentionale Fehlschluss“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhart Lauer, Matias Martinez u.a., Stuttgart 2017, S.84-101.

YOUNG, Edward: *Gedanken über die Original-Handwerke*, Heidelberg 1977.

Sekundärliteratur

BALINT: Iuditha: „Hyperfiktio, Simulation, Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns ‚Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten‘“, in: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* (2010), S.15-31.

BAREIS, Alexander J.: „‚Beschädigte Prosa‘ und ‚autobiografischer Narzissmus‘. Metafiktionalen und metaleptischen Erzählen in Daniel Kehlmanns ‚Ruhm‘“, in: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hg. v. J. Alexander Bareis u. Frank Thomas Grub, Berlin 2010, S.243-268.

BASSLER, Moritz: „Genie erzählen. Zu Daniel Kehlmanns Populärem Realismus“, in: *Schwerpunkt/Fokus. Daniel Kehlmann* (= Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 16), hg. v. Paul Michael Lützeler u. Thomas Kniesche, Tübingen 2017, S.37-55.

BICHLER, Klaus: *Selbstinszenierung im literarischen Feld Österreichs. Daniel Kehlmann und seine mediale Inszenierung im Bourdieu'schen Feld* (Diplomarbeit), Wien 2012.

BLAMBERGER, Günther: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*, Stuttgart 1991.

BOHNENKAMP, Anne: „Autorschaft und Textgenese“, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen* (= Germanistische Symposien-Berichtbände 24), hg. v. Hans Detering, Stuttgart 2002, S.62-79.

BURKE, Séan: *Authorship. From Plato to the Postmodern*, Edinburg 1995.

BRODERSEN, Kai/ZIMMERMANN, Bernhard (Hg.): „Prometheus“, in: *Metzler Lexikon Antike*, Stuttgart 2006, S.497f.

——: „Pygmalion“, in: *Metzler Lexikon Antike*, Stuttgart 2006, S.504.

CADUFF, Gian Andrea: „Chaos“, in: *Altertum* (= Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike 2), hg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider, Stuttgart 1997, Sp.1093f.

CRAMER, Thomas: „Die Autorität des Musters. Mittelalterliche Literatur als Variationskunst und die Folgen für ihre Ästhetik“, in: *The Construction of Textual Authority in German Literature of the Medieval and Early Modern Periods* (= University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 123), hg. v. James F. Poag u. Claire Baldwin, Chapel Hill 2001, S.9-30.

DALLIARD, Alfred (Hg.): „Auferstehung, des Fleisches“, in: *Lexikon der Geistchristlichen Lehre*, Zürich 2016, S.57.

——: „Cherubim“, in: *Lexikon der Geistchristlichen Lehre*, Zürich 2016, S.114.

GASSER, Markus: „Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst“, in: *Daniel Kehlmann* (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 177), hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 2008, S.12-29.

——: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, Göttingen 2010.

HACHMANN, Gundela: „Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung“, in: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung* (= Praktiken der Subjektivierung 3), hg. v. Sabine Kyora, Bielefeld 2014, S.137-155.

HAUG, Walter: „Wege der Befreiung von Autorität. Von der fingierten Quelle zur göttlichen Inspiration“, in: *The Construction of Textual Authority in German Literature of the Medieval and Early Modern Periods* (= University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 123), hg. v. James F. Poag u. Claire Baldwin, Chapel Hill 2001, S.31-48.

HEIDENREICH, Elke: „Vergesst Kehlmann, vergesst Roth!“, in: *stern*, 10. Februar 2009, <https://www.stern.de/kultur/buecher/elke-heidenreichs--weiterlesen---vergesst-kehlmann--vergesst-roth-3436206.html> (18.06.2019).

HERRMANN, Britta: „So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?‘ Über ‚schwache‘ und ‚starke‘ Autorschaften“, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen* (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 4), hg. v. Hans Detering, Stuttgart 2002, S.479-500.

HERRMANN, Leonhard: „Andere Welten – fragliche Welten. Fantastisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur“, in: *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, hg. v. Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann, Berlin 2013, S.47-65.

JACOBY, Edmund: *Mythen und Sagen des Nordens. Die keltische und germanische Überlieferung*, Hildesheim 2007.

JANNIDIS, Fotis: „Zwischen Autor und Erzähler“, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen* (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 4), hg. v. Hans Detering, Stuttgart 2002, S.540-556.

——/LAUER Gerhart/MARTÍNEZ, Matías u.a. (Hg.): „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven“, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), hg. v. Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche u.a., Tübingen 1999, S.3-35.

——: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2017.

JOHNSON, Daniel: „A major new German novelist“, in: *The Telegraph*, 12. April 2007, <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3664325/A-major-new-German-novelist.html> (12.07.19).

JÜRGENSEN, Christoph/KAISER, Gerhard: „Abgrenzung, Re-Kombination, Neu-Positionierung. Strategien der Autorinszenierung in der Gegenwartsliteratur“, in: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung* (= Praktiken der Subjektivierung 3), hg. v. Sabine Kyora, Bielefeld 2014, S.217-245.

KINDT, Tom/MÜLLER, Hans-Harald: „Was war eigentlich der ‚Biographismus‘ – und was ist aus ihm geworden? Eine Untersuchung“, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen* (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 4), hg. v. Hans Detering, Stuttgart 2002, S.355-375.

KOSPACH, Julia: „Parasiten unter sich“, in: *profil*, 24. Februar 2003, zit. n. <http://www.kehlmann.com/inhalt13.html> (12.07.19).

KÜNZEL, Christine: „Einleitung“, in: *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, hg. v. Christine Künzel u. Jörg Schönert, Würzburg 2007, S.9-23.

KYORA, Sabine: „‚Zuerst bin ich immer Leser‘. Überlegungen zur Subjektform ‚Autor‘ im gegenwärtigen Literaturbetrieb“, in: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung* (= Praktiken der Subjektivierung 3), hg. v. Sabine Kyora, Bielefeld 2014, S.55-68.

LAUER, Gerhard: „Kafkas Autor. Der Tod des Autors und andere notwendige Funktionen des Autorkonzepts“, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), hg. v. Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche u.a., Tübingen 1999, S.209-234.

LOVENBERG, Felicitas von: „In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. Dezember 2008, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335.html> (26.06.19).

MANGOLD, Ijoma: „Da lacht der Preuße und der Franzose staunt“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24. September 2005, zit. n. <http://www.kehlmann.com/inhalt1.html> (12.07.19).

MARX, Friedhelm: „Dunkle Geschichten. Daniel Kehlmanns Gespenster“, in: *Schwerpunkt/Fokus. Daniel Kehlmann* (= Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 16), hg. v. Paul Michael Lützel u. Thomas Kniesche, Tübingen 2017, S.57-76.

MAY, Gerhard: *Schöpfung aus dem Nichts. Die Entstehung der Lehre von der creatio ex nihilo*, Berlin 1978.

MÜLLER, Lothar: „Sudoku ist kein Roman“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Mai 2010, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/daniel-kehlmanns-neues-buch-ruhm-sudoku-ist-kein-roman-1.478263> (25.06.19).

NAVRATIL, Michael: „Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns“, in: *Literatur für Leser* 37/1, Frankfurt a.M. 2014, S.39-57.

NEUHAUS, Stefan: „Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers, Felicitas Hoppe)“, in: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung* (= Praktiken der Subjektivierung 3), hg. v. Sabine Kyora, Bielefeld 2014, S.307-325.

NEUMANN, Eckhard: *Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität*, Frankfurt a.M. 1986.

RICKES, Joachim: *Die Metamorphosen des „Teufels“ bei Daniel Kehlmann. „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“*, Würzburg 2010.

PAUL, Ina Ulrike: „Autorfunktion, Autorfiktion. Schriftstellerfiguren bei Daniel Kehlmann“, in: *Schwerpunkt/Fokus. Daniel Kehlmann* (= Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 16), hg. v. Paul Michael Lützeler u. Thomas Kniesche, Tübingen 2017, S.77-99.

PAULSEN, Kerstin: „Von Amazon bis Weblog. Inszenierungen von Autoren und Autorschaft im Internet“, in: *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, hg. v. Christine Künzel u. Jörg Schönert, Würzburg 2007, S.257-269.

PRABLER, Judith: *Der literarische Held und sein mediales alter ego. Die Wechselwirkung von Medien und personaler Identität in deutschsprachigen Romanen der Jahrtausendwende* (Dissertation), Freiburg i. Br. 2014.

ROBERG, Thomas: „Licht und Lüge im Schein der Kunst. Daniel Kehlmanns Romanpoetik“, in: *Poetik des Gegenwartsromans* (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 10/16), hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 2016, S.163-172.

RUDLOFF, Holger: *Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion*, Opladen 1991.

RUDOLPH, Kurt: *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*, Göttingen 1990.

SCHAFFRICK, Matthias: „Poetik der Funktion Autorschaft“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität*, hg. v. Ralf Simon, Berlin 2018, S.383-398.

SCHILLING, Erik: *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*, Heidelberg 2012.

SCHÖLL, Julia: „Entwürfe des auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert. Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic“, in: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, hg. v. Julia Schöll u. Johanna Bohley, Würzburg 2011, S.279-292.

SCHMIDT, Jochen: „Pindar als Genie-Paradigma im 18. Jahrhundert“, in: *Goethe-Jahrbuch* 101, hg. v. Karl-Heinz Hahn, Weimar 1984, S.63-73.

SCHOLZ, Gerhard: *Zeitgemäße Betrachtungen? Zur Wahrnehmung von Gegenwart und Geschichte in Felicitas Hoppes „Johanna“ und Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*, Innsbruck 2012.

SCHWENGER, Hannes: *Literaturproduktion. Zwischen Selbstverwirklichung und Vergesellschaftung* (= Realien zur Literatur), Stuttgart 1979.

SELBMANN, Rolf: *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1994.

STEIG, Reinhold: *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm* (= Achim von Arnim und die ihm nahestanden 3), hg. v. Rheinhold Steig u. Herman Grimm, Stuttgart 1904.

TRANACHER, Juliane: *Geniekonzepte bei Daniel Kehlmann*, Würzburg 2018.

VIETTA, Silvio (Hg.): *Texte zur Poetik. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2012.

VOLLMER, Hartmut: „Erzählerische Inszenierungen rätselhafter ‚Zufallsschicksale‘. Daniel Kehlmanns Roman *F*“, in: *Schwerpunkt/Fokus. Daniel Kehlmann* (= Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 16), hg. v. Paul Michael Lützeler u. Thomas Kniesche, Tübingen 2017, S.101-119.

WEBER, Stefan: „Konstruktivistische Medientheorien“, in: *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*, hg. v. Stefan Weber, Konstanz 2003, S.170-188.

WOLF, Norbert Christian: „Wie viele Leben hat der Autor? Zur Wiederkehr des empirischen Autor- und des Werkbegriffs in der neueren Literaturtheorie“, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen* (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 4), hg. v. Hans Detering, Stuttgart 2002, S.390-405.



Über die Autorin:

Leah Biebert, 1996 in Köln geboren, studierte Musikwissenschaft und Deutsche Literatur (B.A.) sowie Neuere deutsche Literatur, Kultur, Medien (M.A.) in Freiburg, Cardiff und Nottingham. Während ihres Studiums wurde Leah mit dem Deutschlandstipendium gefördert. Für ihre Abschlussarbeiten gewann sie den Demetrios-Preis (2018) sowie den Alumni Preis der Universität Freiburg (2020). Erfahrungen in Archiv und Forschung konnte Leah bei der Paul Sacher Stiftung in Basel sammeln, außerdem war sie Praktikantin beim Deutschlandradio in Köln. Seit April 2020 ist sie als wissenschaftliche

Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität tätig, wo sie über die filmische Sinfonik der langen 1970er Jahre promoviert.

Daneben arbeitet Leah als freischaffende Journalistin. 2018 nahm sie als Stipendiatin am MozartLabor des Mozartfestes Würzburg teil, 2019 war sie Stipendiatin der Akademie Musikjournalismus des Internationalen Musikfestivals „Heidelberger Frühling“. Ihre Artikel, Konzert- und Opernkritiken erschienen unter anderem auf klassik-begeistert.de und in der Badischen Zeitung. Leah ist Teil des Autorenkollektivs rund um den Blog nusic.de.