

Leseprobe aus:

**Markus Gasser**

# Das Königreich im Meer



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf [rowohlt.de](http://rowohlt.de).

Markus Gasser

DAS KÖNIGREICH  
IM MEER

Daniel  
Kehlmanns  
Geheimnis

Rowohlt Taschenbuch Verlag

Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag,  
Reinbek bei Hamburg, August 2013  
Copyright © 2010 by Wallstein Verlag, Göttingen  
Umschlaggestaltung any.way, Cordula Schmidt  
(Umschlagabbildung: Beowulf Sheehan)  
Satz Quadrat PostScript, PageOne,  
bei Dörlemann Satz, Lemförde  
Druck und Bindung Druckerei C. H. Beck, Nördlingen  
Printed in Germany  
ISBN 978 3 499 25852 7

«... *Ultima Thule*, diese Insel, geboren in der  
trostlosen grauen See meines Herzwehs um dich ...»  
Vladimir Nabokov, *Ultima Thule*

«Wie ein Wahnsinniger sich für Gott hält,  
so halten wir uns für sterblich.»  
Pierre Delalande, *Abhandlung über die Schatten*

«I'm dead, then. Good.»  
Tom Stoppard, *The Invention of Love\**

To the Others



# INHALT

- I Ein Lächeln vom jenseitigen Ufer 9  
*Unter der Sonne*  
Was für Toren waren wir doch 9  
Der persische Teppich 13  
Nabokovs Meer 16
- II Die verborgenen Gärten 26  
*Beerholms Vorstellung*  
Wie man sich für keinen Beruf entscheidet 26  
Die ungeheure Leichtigkeit des Todes 30  
Während ich schlafe, starrt es mich an 39
- III Freund des Fiebers,  
Zerstörer des Geistes 41  
*Mahlers Zeit*  
Die letzte Drehung der Schraube 41  
Jaldabaoth 46  
Gib acht, daß keiner dich erkennt 49
- IV Geliehener Staub 55  
*Der fernste Ort*  
Das Königreich im Meer 55  
Die Wildnis der Spiegel 59  
Die Freuden des Abschieds 63

V	Des Fälschers Furcht	69
	<i>Ich und Kaminski</i>	
	Ein Gewerbe für Selbstmörder	69
	Kaminski muß sterben	75
	Luzifer und Clown	89
VI	Das Schweigen Gottes um 1828	94
	<i>Die Vermessung der Welt</i>	
	Das Geheimnis der Luft	94
	Humboldt trinkt zuviel Wein und rettet damit den Abend bei Präsident Jefferson	100
	Unser Erfinder hat genug von uns	117
VII	Die Verschwundenen	122
	<i>Ruhm</i>	
	Kommt, Geister, die ihr Mordgedanken nährt	122
	Das Geständnis einer Maske	127
	Was, zum Teufel, soll ich jetzt mit dir tun?	137
	Wie finster der Wald	147
VIII	Der zerschlissene Vorhang	149
	<i>F</i>	
	Dein Name sei Niemand	149
	Der Fürst verneigt sich und foltert	154
	Das Grab in den Sternen	158
	Anmerkungen	161
	Register	189

# I EIN LÄCHELN VOM JENSEITIGEN UFER

*Unter der Sonne*

Was für Toren waren wir doch

Stellen wir uns vor, die Welt bestünde nur deshalb weiter, weil die Toten sich an uns erinnern. Wir haben dort Platz genommen, wo sie sich einst niederließen, und nun beobachten sie uns von ihrer Welt aus, stumm, aufmerksam, geduldig und hochheitlich, so wie wir bei jeder Lektüre eines Buches die imaginären Wesen der Literatur. Wenn wir im Bewußtsein eines solchen Geisterpublikums leben würden – wäre unsere Welt, diese hier, kostbarer für uns? Und was dächten diese Totenkomitees von uns, wenn sie in ihren Sitzungen ununterbrochen über unsere Geschicke wachten? Wäre die irdische Welt kostbar für sie? Oder unsinniger noch, als sie ihnen vielleicht bereits zu Lebzeiten erschienen war?

Als seine Frau nach schleppendem Elend an Kehlkopftuberkulose gestorben ist, findet sich der Maler Gospodin in Vladimir Nabokovs Erzählung *Ultima Thule* nicht ab mit ihrem Tod. *Wo ist sie jetzt?* Sein ganzes Denken stürzt in jenes Loch, das ihr Verschwinden in sein Dasein gerissen hat, und vor Verzweiflung und fressendem Schmerz träumt er sie und sich in ein Inselreich hinüber «inmitten der Nebelschwaden des Meeres» – inspiriert vom Versroman *Ultima Thule* eines isländischen Autors, den Gospodin illustrieren soll. Lächelt sie ihm von einer «wunderbaren Bucht» her zu, wie der Versroman ihm

anrät? Oder ist sie nirgendwo mehr, dieses «liebe Geschöpf», im Nichts einfach geworden zu nichts? Gospodins Qual: als ob «einfach» so einfach und zwischen Nichts und Werden kein Widerspruch wäre.

Für Gospodin bildet die Welt ein kugeliges Verlies, für ihn ist Leben, sich dessen Ende zu nähern, und der eigene Körper geliehener Staub. Er fürchtet und eckelt sich vor dem etwaigen «schwarzen Nichts» jenseits des Grabes, jener Bewußtlosigkeit, die uns erwarten und uns nicht einmal mehr denken lassen könnte: «Jetzt bin ich nichts, und es ist schwarz.» Oder ist die Welt statt fadenscheinigen Unsinn ein jenseitsgewirktes Gewebe von Sinn? Mit nichts lebt es sich schlecht – ist da drüben also doch irgendwas? So tastet sich Gospodin von der Nichtigkeit des eigenen Seins zu einer Jenseitshoffnung hin und zurück. Er sucht Trost bei Adam Falter, dem sich, als «ein unirdischer Blitz» ihn traf, «das Wesen der Dinge» offenbart haben soll. Ein Psychiater ist vor Erstaunen über Falters Voll-einsicht bereits einem Herzstillstand erlegen, und um Gospodin nicht zu gefährden, hält Falter sich im Streitgespräch mit ihm zurück: Wie soll man das Jenseits in irdischen Begriffen auch zu fassen kriegen? Und doch will sich Falter im arabischen Faltenwerk seiner Sophismen später dann mit zwei, drei Worten verraten und Gospodin eine Botschaft von seiner geliebten Toten überbracht haben, Hinweise auf das, was sie im Leben am meisten mochte und von dem Falter nichts wissen kann – «Verse, Wildblumen und ausländische Währung». Mit dem Inselbild der isländischen Verse lag Gospodin also schon einmal richtig; das irdische Leben, so erschließt sich auch dem Leser bei mehrmaliger Lektüre, ist ein bloßes Vorwort zum eigentlichen Text, das Jenseits ein Königreich verwilderter Gärten im Meer, und wer seine wunderbare Bucht erreichte, hält die Schlüssel zu allen Toren und Schatzkammern dieser Welt in seiner Hand.<sup>1</sup>

Es ist gleichgültig, ob man diese Enthüllung glauben oder als hochherzige Unwahrscheinlichkeit verwerfen will: Sie birgt die ganze Essenz von Literatur – zumindest jener Literatur, die, doch bloß eine Erfindung, jenseits aller Wahrscheinlichkeit steht und so auch keiner Realitätsbeweise bedarf. Das «schwarze Nichts», die «vollendete Dunkelheit traumlosen Schlafs», mag für manche, wie den grimmen Richard Dawkins, der Wahrheit am nächsten kommen – doch verrät und gewährt sein Gegenteil, Gospodins Inselreich, mehr Phantasie, Reichtum und Vitalität: Im Sterbebett zählen dann ohnehin nur mehr Morphium und Imagination. Dasein ist für sich schon todesseitig genug, und Literatur lebt davon, zu bezweifeln, daß es nichts darüber hinaus geben können sollte. Sie bringt die Kollaborateure des Nichts in Erklärungsnot. Und genau hier beginnt Daniel Kehlmanns Reich.<sup>2</sup>

Wie Nabokov ist Daniel Kehlmann ein nüchterner Euphoriker jener anderen Seite, der im Geisternebel von Gospodins Insel am meisten und am weitesten sieht: Schon in seinen ersten Erzählungen, ein Jahr nach dem Romandebüt *Beerholms Vorstellung* von 1997 in dem Band *Unter der Sonne* versammelt, war «Nebel» die Chiffre für das Gefängnis der Welt, jedoch auch für die Ahnung, es gebe da einen Weg heraus. Management Director Lessing verirrt sich in der Schlußerzählung verärgert und erschöpft in einen Sturm aus Schnee, der sich zu «einem leuchtend weißen, wehenden Nebel» verdichtet, bis er fühlt, wie «die Wirklichkeit sich in eine andere [...] schob. Und dann nahm etwas Weiches und Weißes ihn auf und umhüllte ihn, und er wußte, daß er jetzt sicher war. [...] Und auf einmal verstand er. Er mußte nicht weiter. Es war vorbei.» Das ist der Horizont, den Kehlmann von Buch zu Buch erneut erreichen will: Von dort aus betrachtet, gestaltet sich die Welt für ihn kostbarer und unsinniger zugleich, und aus diesem Zugleich gewinnt Kehlmann die Perspektive und Dimension seines

Werks. Wie Gospodin bedrängt ihn die Frage, was außerhalb des Kerkers der Welt und der eigenen Sterblichkeit liegt. Der mögliche Verlust des eigenen Bewußtseins ist sein abscheulichster Alptraum, den er nicht hinzunehmen vermag; auf der Weigerung, sich diesem Bewußtseinsverlust zu beugen, sind alle Zivilisationen gegründet, und eine Grundlage des modernen Europas bildet Hamlets Satz, wonach es mehr Dinge zwischen Himmel und Erde gibt, als unsere Schulweisheit sich träumen läßt.

Kehlmann ist fasziniert von der Bodenlosigkeit formallogischer Systeme, wie sie Kurt Gödel umtrieb, von Gödels Geisterfurcht und der Schönheit alter Gottesbeweise, den Phantasmen von Theologie und Philosophie, die Kehlmann als intellektuellen Luxus statt als Ballast begreift, von Nabokovs Metaphysik und von Gespenstergeschichten, von den Koma-Visionen und Traum-in-Traum-Sequenzen Anthony Sopranos und den milchigen Phantomen des Horrorfilms. Schon Arthur Beerholm kam sich reichlich erfunden vor und mithin nicht ganz von dieser Welt; David Mahler in *Mahlers Zeit* von 1999 mußte an der Einrichtung seines Verstandes zweifeln oder an der des Universums; Julian im *Fernsten Ort* 2001 ist, kaum daß er sich vorm Ertrinken bewahren konnte, erst recht in das Geschling seiner eigenen Vorstellungswelten hineingeraten; für Manuel Kaminski in *Ich und Kaminski* 2003 ist die Welt ein universeller Betrug wie dann wieder für Carl Friedrich Gauß 2005 in der *Vermessung der Welt*; Miguel Auristos Blancos in *Ruhm* 2009 erlebt jeden Sonnenuntergang über Rio de Janeiro als ein Experiment, das jederzeit mißlingen kann, und hält sich angesichts dieser Kosmosgebrechlichkeit eine Pistole an den Kopf: Würste man doch nur, wer da experimentiert und wozu; und in *F* von 2013 ist die Realität samt und sonders nichts als ein infernalischer Alptraum, bizarr, endlos, komisch und grandios.

So sind alle Geschöpfe Kehlmanns schon von Geburt an halbe Schatten – Grenzgänger zwischen der diesseitigen Welt und dem Jenseits. Sie durchherrscht der Verdacht, unter dem Joch feindseliger Gestirne zu stehen und von Grund auf getäuscht zu werden, dürrem Unsinn ausgesetzt zu sein und das Entsetzlichste erst noch vor sich zu haben. Dieser Verdacht macht gerade vor Kehlmanns Schreiben selbst niemals halt. Daß zuletzt auch seine Literatur – konfrontiert mit der alltäglich widrigen Wirklichkeit, der körperlichen Erniedrigung des Alterns, dem Sterbenmüssen und dem Tod eines jeden – keine Bedeutung hat, ist Kehlmanns Gewißheit. Aus dieser Gewißheit heraus will er alle Erdschwere überwinden – bis die sogenannte Realität, wie von Gospodins Inselreich aus besehen, nur mehr ein Wortspiel ist und, nach Gauß in der Vermessung, ein bloßer Traum, den man hinieden so ernst nimmt, wie man sich in der «stärkeren Wirklichkeit» auf der anderen Seite dann über den eigenen Ernst von einst prächtig amüsiert: «Was für Toren waren wir doch!» Daher auch Kehlmanns *lightness of touch*: seine unverwechselbare Grazie und Leichtigkeit.<sup>3</sup>

## Der persische Teppich

Noch keiner habe sein Werk wirklich verstanden: so entschuldigt sich der Schriftsteller Hugh Vereker in der Erzählung *The Figure in the Carpet* von Henry James nach dem Dinner bei einem Kritiker, dessen Rezension seines neuen Romans Vereker «das übliche Geschwätz» genannt hat. Es gebe in seinen zwanzig Bänden ein bislang unentdecktes verborgenes Etwas, dem mit «billigem Feuilletonistenjargon» freilich nicht beizukommen sei: «Also geben Sie's auf.» Schlicht und ungeheuerlich sei es und doch so belustigend offensichtlich, daß er sich geniere, es beim Namen zu nennen – gleich dem Muster in einem persi-

schen Teppich. Die Literaturexperten, ansonsten doch solche «Dämonen des Feinsinns», sähen nur nicht genau hin.<sup>4</sup>

Wie Verekers Werk gilt auch dasjenige Kehlmanns vor allem als «clever» – als klug und gewandt, charmant und fast unverschämt unterhaltsam, humorvoll, temporeich und pointiert ... bis zu dem Verdikt, man könne kaum «ganz große Literatur» nennen, was dermaßen angenehm zu lesen sei. Aber ist es das wirklich? Bei keinem anderen Autor der deutschen Gegenwartsliteratur wird so viel, so quälend ungerne und oft drastisch gestorben: Jedes Werk hat den Moment, da den Lesern in die Knochen fährt, *wie wirklich* der Tod ist, und da sie nicht mehr nur wissen, sondern auch *glauben*, daß sie sterben müssen. Wer sich mit einer ersten Lektüre von *Ruhm* oder *F* nicht begnügt, wird die Erfahrung machen, ein Horrorstück gelesen zu haben, das so grundbeglückend wie grundverstörend ist: eine spezifische Kehlmann-Kombination. Bei keinem sonst suchen derart dämonenstark Alpträume und Visionen die Figuren heim; Kehlmanns Spiegel sind nicht die abgegriffene Metapher für Identitäts- und andere Probleme, sondern wieder so entsetzlich und im Kern existentiell, wie sie es für Edgar Allan Poe und Jorge Luis Borges einmal gewesen sind. Die «realistische» Politur seiner Romane ist von Rissen zerfurcht, und sie werfen unentwegt Fragen auf: Ist, wie es gegen Ende von *Beerholms Vorstellung* heißt, nichts an dieser «Vorstellung» wahr, oder täuscht Beerholm Unwahrheit nur vor? Wie kann Julian im *Fernsten Ort* seinen Vater im Krankenhaus besuchen, da dieser doch schon längst gestorben ist? Wenn Kaminski blind ist, wie kann er dann das Gemälde mit dem Sonnenaufgang in Therese Lessings Flur gesehen haben? Was hört Gauß, wenn gegen Schluß seines Lebens aus dem Nichts «ein tiefes Brummen» die Luft erfüllt? Warum tauchen periodisch ungerufen zwielichtige Taxifahrer auf und setzen einen dann auch noch an den falschen Stra-

ßenecken ab? Weshalb muß der Schriftsteller Leo Richter in Ruhm die Geschichte seiner «klügsten» Figur Rosalie umschreiben, wer ändert aus welchen Gründen die Regeln seines Spiels? Und gibt es die labyrinthischen Kellerfluchten in F tatsächlich, worin sich Eric Friedland verläuft, und verfügt Erics Vater über die Gabe des Zweiten Gesichts? Was geht hier vor?

Als wär's eine Finte, hat die so unbeschwert anmutende Erscheinung dieses Autors noch fast jeden in die Irre geführt. Denn es ist auch eine: Kehlmann hat stets eine zweite, eigentliche Geschichte in die halbdurchsichtige Handlungsoberfläche hineinverwoben, die sich in sachten Ungereimtheiten, Falltüren ins Irreale bemerkbar macht, in Wundern und Monstrositäten, die das Licht verändern, in dem man sie eben noch wahrgenommen und für «leicht» befunden hat. Schließt man das jeweilige Buch, wirkt gerade sie, und nicht die Leichtigkeit, in uns untergründig fort. Wer dem «Phänomen Kehlmann» nachrätselt und es sich mit außerkünstlerischen Ursachen erklärt, übersieht die komplexe Figur in Kehlmanns persischem Teppich, das bald gütige, bald fratzenhafte Gesicht darin – und bei all dieser Heiterkeit die Furcht, Not, Panik und Verlorenheit, mit der dieser Teppich gewoben ist. Erst Kehlmanns *lightness of touch* und das Dunkle, Unheimliche, Bedrohliche und dann auch wieder Tröstliche machen *zusammengenommen* die Bezauberung aus, die so viele Leser erfüllt und belebt. Ohne die Leichtigkeit wäre, was darunter lauert und flüstert, nicht zu ertragen. Das Darunterliegende aber ist Kehlmanns großes Geheimnis: Wie ist uns allen zu leben und durchzukommen überhaupt möglich? Was ist Wirklichkeit, und wer steckt dahinter? Wie fühlt es sich an, wenn man stirbt, und was ist danach? Wie kann Kehlmann lesbar und gewichtig in einem sein, und warum macht das manche Kritiker gerade im deutschen Sprachraum so seltsam nervös?<sup>5</sup>

Gleich Adam Falters drei, vier Worten für Gospodin in *Ultima Thule* bildet Daniel Kehlmanns Geheimnis eine Geschichte für sich. Folgt man ihr chronologisch von Buch zu Buch durch das bisherige Gesamtwerk hindurch, von Beerholms Vorstellung bis zu F, ergibt sich der Plot eines Thrillers, als wäre er vom Autor selbst im Anfang schon so vorbedacht gewesen. Natürlich war er das nicht. Doch Kehlmann selbst betonte, daß der Autor sein Werk keineswegs am besten kennt, und so hat, wie – der allerdings paranoide – Charles Kinbote in Kehlmanns Lieblingsbuch *Fahles Feuer* von Nabokov aus dem Jahr 1962 bemerkt, der Kommentator eines Werks, dieser Henry-Jamessche Dämon des Feinsinns, zum Glück immer das letzte Wort.<sup>6</sup>

## Nabokovs Meer

Im Falle Henri Bonvards aus *Unter der Sonne* gilt das allerdings nicht. Als der mittlerweile achtzigjährige Schriftsteller einer unheilbaren Krankheit zuvorkommend sich eine Kugel in den Kopf geschossen hat, reist noch so ein kleiner Dämon des Feinsinns, Dozent Dr. Kramer, zwischen die Weinberge und Palmen in Bonvards südfranzösisches Dorfdomizil Oury-sur-Mer, um wenigstens ein Foto von dessen Grab für das Titelblatt seiner Habilitationsschrift zu erhaschen, die das letzte große Wort sein soll zu Bonvards Werk. Mit dem Foto vorne drauf würde er auch seinem «größten Erlebnis», ganz auf du und du, sein letztes Geleit geben; denn persönlich begegnet ist Kramer dem *maestro* zu seinem Leidwesen nie. Ganze vier Wochen hat er gebraucht, um den ersten Brief, dann drei, um den zweiten an diesen König seines *Ultima Thule* zu schreiben. Wie der Hauptmann von Karfarnaum sich «nur ein Wort» von Christus erbittet (nur ein Wort, und seine Seele würde wie-

der gesund), so Kramer einst von Bonvard: «Ein Wort von Bonvard wäre genug gewesen, um die Nebel aufzulösen» – auf eine Antwort von der «anderen, hellen Seite» des Lebens wartet Kramer indes vergebens, und als Bonwards offizieller Biograph kommt ihm sein zackig arroganter Kollege Hans Bahring zuvor. Seit Kramer fünfzehnjährig Bonvard zum ersten Mal las, trieb ihn die Sehnsucht um, aus dem Nebel seiner Existenz in Bonwards Werk und Welt zu verschwinden, in ihre «silbrige Stille» und traumleichte Wirklichkeit; und nun, um 1989, hat er es doch endlich geschafft – Kramer fährt tief hinein ins Jenseits von Bonwards Sonne und Meer. Bonvard wird ihn nicht mehr von sich fernhalten können.<sup>7</sup>

Mit der Ankunft Kramers im fiktiven Oury-sur-Mer in *Unter der Sonne* beginnt Daniel Kehlmanns Geschichte, die uns auf die Spur seines Geheimnisses setzt. Fast jeder Autor hat ein anfängliches Schlüsselstück, in dem er auch zu sich selber spricht und laut darüber nachdenkt, was sein Schriftstellerdasein ausmachen, worauf es hinauslaufen, woran es scheitern könnte: eine Erzählung, wenige Seiten oft nur, die uns die Bleikammern zu seinem Inneren einen Spalt breit öffnet. Immer wenn Henry James sich fürchtete – vorm eigenen Versagen etwa (also meistens) –, schrieb er eine Geschichte darüber – und James schrieb insgesamt mehr als einhundert. Glaubte er, er taue zu nichts, dann starb ein Maler in Florenz über seinem Madonnen-Meisterwerk, das nur eine blanke Leinwand war, und dessen Konkurrent hatte bloß Affen und Katzen in obszönen Posen zu bieten: Besser nichts geschrieben und tot, sagte sich James, als so was. Fühlte sich James zu Tode erschöpft, kam *The Middle Years* und die zentrale Arbeitsmaxime für alle Menschen aller Zeiten dabei heraus: «Wir arbeiten im Dunkeln – wir tun, was wir können – wir geben, was wir haben. Unser Zweifel ist unsere Leidenschaft und unsere Leidenschaft unsere Aufgabe.» Drohte eine Sinnkrise, überraschte er sich

mit *The Figure in the Carpet* – stets war es *the very best of Henry James*. Und *Unter der Sonne*, Anfang der neunziger Jahre noch vor Beerholms Vorstellung verfaßt, ist die bislang beste Erzählung von Daniel Kehlmann. Sie fixiert erstmals sein Grundmotiv, die Flucht aus dem Gefängnis der Welt, «*there must be some way out of here*» in den Worten Bob Dylans. Sie zeigt, welchen Autor – einen Ozean von einem Schriftsteller – Kehlmann gelesen und dabei wie ein Orakel befragt, welche Zeitgeistwiderstände er mit dessen Hilfe überwunden hat und daß er sogar schon ahnt, wie er sich auch aus diesem Ozean einmal wird freischwimmen müssen. So wie Bonwards Romantrilogie «*Unter der Sonne*» Kramer durchs Leben schleppt, gibt Nabokovs Welt Kehlmanns Imaginationsbedürfnis eine Dramaturgie und läßt ihn erahnen, wie es denn wäre, Kehlmann zu sein. Kehlmanns Erzählung besitzt Verallgemeinerungswert: Die erste Realität eines Schriftstellers und seine letzte ist immer Literatur. Sie ist entscheidender als jede Begegnung mit den Menschen jenseits von ihr. Er existiert nur in dem, was er schafft, und ist folglich uninteressant in dem, was er ist.<sup>8</sup>

Darum auch nehmen es Biographien von Schriftstellern an Spannung für gewöhnlich mit jedem Telefonbuch auf: Wenn Schriftsteller nicht nebenbei für den Geheimdienst unterwegs sind wie einst Graham Greene, statt ihre Intrigentätigkeit auf ihren Schreibtisch zu beschränken, geht ihrem Leben oft jede dramatische Qualität ab wie dem Alltag eines Postbeamten. Zumeist muß ein Biograph dem Biographierten vermittelt Freudscher Sexualmythologie eine Urkatastrophe hinzuräteln oder – wie es Borges und Proust zugefügt worden ist – frühe onanistische Exzesse anmahnen, damit der Leser die ersten zwanzig Jahre und Seiten übersteht. Bei einem Schriftsteller ist alles nur Bleistift und Papier. Seine Existenz setzt nicht ein mit seiner Geburt – in Kehlmanns Fall wäre das 1975 in München gewesen, ein wichtiges Jahr zumindest für

die Zeugen Jehovas (sie erwarteten das Ende der Welt), für Andreas Baader (der Stammheim-Prozeß begann) und John Lennon (sein Sohn Sean wurde geboren und entband ihn von den zu exzessiv gewordenen Freuden des Alkohols). Ein Schriftsteller kommt über einen Umweg zur Welt: mit dem ersten Buch, das er in die Hand nimmt und von dem er nicht lassen kann. Er hat mehr Vorfahren in der Literatur als in seiner Familie. Ein Schriftsteller ist jemand, der schreibt, weil er gelesen hat, der bald nur mehr liest, um zu schreiben, und der eines Tages tatsächlich ein Schriftsteller ist, weil er überm Lesen mit dem Schreiben nicht aufgehört hat. Was er liest und wann, in welcher Weise und wogegen: danach ordnet sich seine eigentliche, seine geistige Biographie. Der Rest? Ist unendliche Mühe, wie man den Notizbüchern von Henry James exemplarisch entnehmen kann, erschöpft sich in Problemen der Komposition, die in einem herumkreiseln wie ein Roulette vor besonders verbissenen Spielern in Monte Carlo: Man redet sich gut zu, «Fang endlich an! Sprich nicht immer nur darüber und drum herum!» Man beschwört «die großen Toten» herab wie Schutzgeister, drängt vorwärts, «Schlag zu! Schlag hart zu!», will aufhören, hofft auf die ruhigen, großzügigen, geduldigen Vormittage und beginnt von vorn, «Laß dich doch bitte nur einmal gehen!», hindert sich am Trinken und versagt, um am nächsten Morgen dennoch weiterzuarbeiten an etwas, das noch immer nicht wirklich begonnen, das noch immer den falschen Farbton oder Dreh hat oder noch gar keinen. Nur daß er nicht aufgibt, rechtfertigt des Schriftstellers Existenz. Im Grunde geht es so jedem: Ein Schriftsteller ist eben nicht irgendwer, sondern einer von uns.<sup>9</sup>

Mit dem Erwachsenwerden sterben leider die Kinderkrankheiten aus, Mumps und Scharlach, die uns fieberbeflügelt ewige Tage zur Lektüre schenken und die Eltern dazu zwingen, uns vorzulesen: Den Umzug von München nach Wien machte

1981 auch die große Bibliothek der Eltern mit, und der Vater trägt Kehlmann, teils aus dem Gedächtnis, deutsche Lyrik vor, Joseph von Eichendorff und Matthias Claudius, und der Sohn hört väterlich die Erde rauschen «wie in Träumen / Wunderbar mit allen Bäumen», hört, wie Eichendorffs Hexe einen Reiter, «den Mann» schlechthin und eine ziemliche Kanaille also, aus ihrem «weiten Wald» nicht mehr heimkommen läßt, wie Gott über die Berggipfel geht und das Land segnet in seiner Stille, und hört vom «weißen Nebel» aus dem *Abendlied*, diesem Gebet um «einen sanften Tod» – in den Zeilen Kehlmanns kann man später neben dem Nebelmotiv von Claudius auch Eichendorffs überirdisch schlichten Ton, mit geisterhaft Großem und Phantastischem verwoben, nachhallen hören. Dem Zehnjährigen sind «Bücher wichtiger und wirklicher [...] als alles andere», die von Karl May zunächst noch, von Michael Ende und Jules Verne. Für ihn ist Lesen, als werde man unermeßlich reich dadurch, und niemand wüßte davon; es hätte einen kaum verwundert, zu erfahren, Kehlmann wäre – auch später – allmorgendlich mit einem Buch sogar unter die Dusche gegangen.<sup>10</sup>

Seit Thomas Mann macht es sich im Lebenslauf eines Autors gut, wenn er ein schlechter Schüler war. Kehlmann war es nicht, auch wenn er nur ungern zur Schule ging und später befand, «daß Kinder zuviel Zeit in der Schule verbringen». Doch das von Jesuiten geleitete Privatgymnasium Kalksburg am südlichen Rand von Wien war nicht das Kindergefängnis Friedrich Dürrenmatts, «angeblich eingerichtet, um den Kindern jene Bildung beizubringen, die sie nach Einbildung der Erwachsenen haben sollten, um durch das Leben zu kommen». Die Gefängnisse liegen in den achtziger Jahren woanders, und zum Mißfallen der privilegierten kulturellen Eliten wollen die Staatsinsassen da nicht nur durch, sondern raus. Christa Wolf und Günter Grass, zumindest dem Namen nach

die zwei Klassenbesten des deutschen Literaturbetriebs dies- und jenseits der Berliner Mauer jener Jahre, hoffen um 1989 an Stelle der Wiedervereinigung auf einen «sozialistischen Sonderweg» für die DDR – Christa Wolf stellt sich vor, es sei Sozialismus, und «keiner geht weg», und für Günter Grass gibt die Nazi- eine Erbschuld her, die sich mit einem neuen «Großdeutschland» nicht verträge. «Wir müssen», so Kehlmann in seinen Göttinger Poetikvorlesungen 2006, «dankbar sein für jeden Autor, dem Macht versagt bleibt.»<sup>11</sup>

Dieser Satz könnte auch von Nabokov stammen, den Kehlmann, während er noch an «schlechten Gedichten» schreibt, um 1989 wie Kramer seinen Bonvard mit derselben Verve zu lesen beginnt, mit der seine Altersgenossen Nintendo und Fußball spielen: «Die Welt verwandelte sich», erinnert sich Kramer, «Wiesen, Bäume und Himmel, aber auch Autos, Straßen und die klotzigen Betonbauten an ihrem Rand überzogen sich mit Farben. Die Menschen, auch die langweiligsten und blasesten, zeigten sich auf einmal als undurchschaubare Wesen. Und durch abgenutzte Wortfügungen schimmerten plötzlich Musik und Licht». So wie Nabokov selber als Kind im Sommersitz seiner Familie in das gerahmte Aquarell über seinem Bett, so wie Gospodin in den Versroman *Ultima Thule*, so wie Kramer in Bonwards Sonne und Meer, so will Kehlmann in Nabokovs Universum hineinsteigen, um, in Nabokovs Worten, «mit anderen Seinszuständen in Berührung zu sein, bei denen Kunst (Neugier, Zärtlichkeit, Güte, Harmonie, Leidenschaft) die Norm ist». Nabokov lehrt ihn, den Schauer zu suchen, der «einem die Nackenhärchen aufstellt und zwischen den Schulterblättern die Wirbelsäule hinunterläuft»; die Geschichte der Literatur, lehrt ihn Nabokov, ist die Evolution des Vermögens, sehen zu machen, was so sonst noch niemand gesehen hat, und bald hat sich Nabokov für Kehlmann zu einem Emblem für das Gefühl ausgewachsen, in der Literatur sei einfach – wieder; noch

immer – alles möglich und demnach erlaubt. Auch das wird Kehlmann von den übrigen Autoren seiner Generation unterscheiden: Früher als andere liest er die als «schwierig» geltenden Autoren «mit Erschütterung und Liebe». Kehlmanns Bereitschaft, zu erstaunen und zu bewundern, hat ihn zu einer Ausnahmerecheinung in der neueren deutschen Literatur gemacht, die eine ansonsten oft nah am Verstummen stotternde Tradition der Traditionslosigkeit pflegt und von dem trügerischen Gedanken nicht lassen kann, viel gelesen zu haben ersticke den Schöpfungstrieb eines angehenden Schriftstellers im Keim. Für Kehlmann ist die Tradition das beste Instrument zur Erneuerung, und Weltliteratur wird hinter Kehlmann gleich einem freundlichen Schatten von nun an immer gegenwärtig sein: neben Nabokov auch Borges, Leo Perutz, Thomas Mann, Marcel Proust, Iris Murdoch, Gabriel García Márquez, Tom Stoppard und Philip Roth.<sup>12</sup>

Namen, die man nach Kehlmanns Erinnerung und zu seinem Ärger an der Universität Wien, wo er – wie sein Vater zuvor – Philosophie und Germanistik studiert, kaum zu hören bekommt. Noch immer gilt dort die «Wiener Gruppe» als die Avantgarde, die Kehlmann später als humorlose Fortsetzung des Dadaismus der Vorkriegszeit erscheinen will. In Deutschland ist mit Grass, Christa Wolf und Heinrich Böll sozial engagierter Realismus *en vogue*, in Österreich ein Gemisch aus Lautpoesie, Abenteuer- und Spannungsabstinenz und – natürlich – «Gesellschaftskritik». Fröhlich bis verbissen begeht man Delikte gegen ein selbst erfundenes österreichisches Selbstverständnis, um eine Art intellektuellen Dissidententums zu simulieren, wie es sonst nur Diktaturen anzubieten vermögen. Vor einem solchen Hintergrund mußte Nabokov wie ein Erdbeben wirken: Kehlmann kommt *Fahles Feuer* experimenteller, aufregender, gemütvoller, unterhaltsamer, komischer vor und ein Wechselverhältnis zwischen Politik und Kunst alles andere

als zwingend. Daß sich von Nabokovs *Fahlem Feuer* seit seiner Erstübersetzung ins Deutsche 1968 bis heute nicht einmal achttausend Stück verkaufte und er vollends einflußlos blieb, wird Kehlmann später als Erklärung dafür dienen, warum deutschsprachige Gegenwartsliteratur sich bisweilen so bleiern ernst und langweilig ausnimmt wie das akademische Reden über sie.<sup>13</sup>

So steckt auch Kramers Universität «voll von Leuten, würdevollen älteren und bissig dreinschauenden jungen, die [...] in ernstem knorrigem Ton allerlei Dinge von der *Literatur* forderten, ein Wort, das in ihrem Mund eine Färbung von Langweiligkeit, etwas Sandkuchen- und Knäckebrothafes annahm». Von Herzen mißfällt Kehlmann der kalt unintuitive, stattlich-massiv abstrakte und stets «politisch» fordernde universitäre Umgang mit Literatur, der sie in «Diskursbezüge» zwingt wie Labormäuse in ein Untersuchungskorsett. Spätestens seit dem französischen Literaturtheoretiker Michel Foucault leidet die akademische Welt an einem Gott-ist-tot-Syndrom, das andere Toterklärungen nach sich gezogen hat wie den Tod des Autors, des Romans und «das Ende des Erzählens». Diese für Kramer so «stickige Atmosphäre» aus Krisensucht und fruchtlosen Diskussionen darüber, ob nicht ohnehin alles Sagbare schon gesagt und der «Erwartungshorizont» des Lesers stets zu enttäuschen sei, läßt ihn wieder und wieder zu Bonwards Welt «voll Reichtum und Schönheit» flüchten, die seine lebenslange Haft in einer bedeutungslosen Welt erträglicher stimmt. «Man konnte vieles werden und tun, nichts davon war wünschenswert.» So rechnet sich auch der Student Kehlmann in *Unter der Sonne* seine künftigen Möglichkeiten vor.

Er ist inzwischen von seinen Gedichtversuchen zu Erzählungen übergegangen und verfolgt mit *Unter der Sonne* zu seinen eigenen Gunsten eine finstere Strategie: Erstmals erscheint darin das Bedrohliche hinter der beschwingt unbe-

schwerten Kraft – jene Kombination aus *lightness* und existentieller Schwere, die Kehlmann in seinen *dark tales*, in Mahlers Zeit und im Fernsten Ort, dann zur vollen Entfaltung bringt. Im Duell zwischen dem Großschriftsteller und seinem größten Fan gibt er hochbewußt sein Votum ab für den Weg des Schriftstellers und gegen jeden anderen, der ihm «wie eine unvorstellbare Zeitverschwendung» vorkommen will. Bonvard ist in vielem der Gestalt Nabokovs nachgebildet mit ihren Matrosenanzügen, Gouvernanten, Hauslehrern, Kurorten und dem «eisigen Spott», den Bonvard für die «parasitären» Journalisten und Literaturexperten übrig hat; und die Kunst, die Welt und sich selbst von oben zu sehen wie aus den Augen eines Kranichs, statt lediglich als Leser die gelungene Flucht anderer zu bestaunen, wird zu Kehlmanns erklärtem Ziel. Hineinversetzt hat Kehlmann sich zwar in beide, in Kramer wie in Bonvard, doch der Weg Kramers, so sorgsam und anrührend er ihn auch imaginiert, ist schon *ad acta* gelegt: In Bonwards «Gebilden voller Rätsel, Spiegelungen und seltsamer mathematischer Beziehungen» nimmt Kehlmann die Essenz Nabokovs auf und bereits sein eigenes Werk vorweg. Die Leichtigkeit, in der er sich dabei übt, ist makaber und unheimlich, gerade weil er sie durchhält bis zum bitteren Ende und dabei so tut, als sei es keins: Kramer findet Bonwards Grabstein nicht und fährt mit leerer Kamera und Tränen in den Augen an jenem Ort vorbei, wo der *maestro* beerdigt liegt. Und fast ist es so, als stünde Kramer vor seinem eigenen offenen Grab, um seine Gebete an Bonvard, die kalte Asche seiner Liaison mit einer Universitätskollegin und seinen Traum von einem Weg hinaus darin zu versenken. «Es war vorbei. Bonvard hatte gewonnen. Wieder einmal. Er dachte daran, wie das Leben verging, an seine zwei Bücher, die keinen interessierten, und an die Zeit, die er in Seminarräumen verbrachte. Und andere [...] schufen Meisterwerke und wurden von der Welt

geliebt. Jetzt wußte er es: Er würde nie auf der hellen Seite stehen.» In Bonwards *Jenseits* hinüber führt kein Weg. «Und der Ozean strahlte», lauten die letzten Worte der Erzählung: Vom jenseitigen Ufer ihrer Literatur her lächeln Bonvard und Nabokov Kramer entgegen, beglückt über sich selbst und zugleich kalt über Kramers Elend hinweg. Und auch Kehlmann lächelt ein wenig mit.

Noch haben Bonvard und Nabokov das letzte große Wort. Bald aber droht Nabokovs Ozean auch Kehlmanns Landgewinnungen zu überfluten – wie seine gleichaltrige britische Kollegin und Nabokov-Enthusiastin Zadie Smith, die zur Entstehungszeit von *Unter der Sonne* in Cambridge ihre ersten Kurzgeschichten zu publizieren beginnt, bekümmert Kehlmann das jetzt jedoch nicht. Denn unter Nabokovs Sonne hat er 1996 bereits das Manuskript von *Beerholms Vorstellung* zu schreiben begonnen, das er vier Monate später abschließen wird. Sollte dieser erste Roman auch nicht immer des Meisters Zustimmung finden: es ruhe denn doch sein Segen darauf.<sup>14</sup>