

## VI. Auf dem Orinoko

In seinem Beitrag zu einer Reihe „Mein Jahrhundertbuch“ charakterisierte Siegfried Lenz Thomas Manns Roman „Buddenbrooks“ treffend als ein „welthaltiges Erzählwerk“.<sup>32</sup> Durch die poetische Gestaltung einer Fülle von Welterfahrungen aus der bürgerlichen Sphäre ist Thomas Manns Erstlingswerk ein Lieblingsbuch der Deutschen geworden. Man kann sich fragen, ob Daniel Kehlmanns fünfter Roman „Die Vermessung der Welt“ (2005) nicht bereits auf dem Weg ist, zu einem weiteren Lieblingstext der Deutschen – aber keineswegs nur der Deutschen zu werden. Der bisherige Erfolg spricht dafür: weit über zwei Millionen verkaufte Exemplare, Übersetzungen in fast fünfzig Sprachen, Theater- und Filmadaptionen, Aufnahme in den Kanon der Schullektüre – es gibt wenige Superlative, die Kehlmanns Welterfolg nicht für sich in Anspruch nehmen kann.

„Die Vermessung der Welt“ ist eine humoristische Doppelbiographie über die beiden vielleicht gegensätzlichsten Menschen ihre Jahrhunderts. Alexander von Humboldt, der Weltreisende, und Carl Gustav Gauß, der Daheimgebliebene, könnten in ihren Lebenswegen und Charakteren kaum unterschiedlicher sein. Der adelige Humboldt wächst privilegiert auf und erhält eine umfassende Bildung. Er ist nüchtern, humorlos, unpoetisch und sehr deutsch. Das Studium der Natur wird zu seinem Lebensinhalt, das exakte Vermessen seine wichtigste Methode. Früh wird im Roman festgehalten: „Es erfüllte Humboldt stets mit Hochgefühl, wenn etwas vermessen wurde.“ (V, 39) Gemeinsam mit seinem französischen Begleiter Bonpland reist er nach Südamerika und erfüllt sich dort die Träume seiner Jugend. Er entdeckt den legendären Kanal, der Orinoko und Amazonas verbindet, und besteigt mit dem Chimborazo den höchsten bekannten Berg der Welt. Bei seinen strapaziösen Expeditionen in ferne Länder hat er stets die Öffentlichkeit im Blick. Seinem Bruder schreibt er über seine Erlebnisse: „(...) sieh zu, dass Du es in die Zeitung bekommst. Die Welt soll von

---

<sup>32</sup> Lenz, Siegfried, „Mein Jahrhundertbuch: ‚Buddenbrooks‘ von Thomas Mann“. In: [http://www.zeit.de/1999/06/199906.jh-lenz\\_mann\\_.xml](http://www.zeit.de/1999/06/199906.jh-lenz_mann_.xml)

mir erfahren. Ich müßte mich sehr irren, wenn ich ihr gleichgültig bin.“ (V, 51)

Humboldt ist ebenso widersprüchlich wie weltfremd. Er geriert sich als Vorkämpfer für Aufklärung und Vernunft, verhält sich aber seinen Idealen gegenüber wiederholt höchst fragwürdig. So lässt er für seine Forschungszwecke Leichen aus ihren Gräbern holen und Hunde von Krokodilen grausam töten, weil er das Jagdverhalten der Reptilien studieren will. Andererseits geht ihm das Verschwinden seines geliebten Schäferhundes im Urwald näher als der Tod seiner Mutter. Der Naturforscher erreicht sein Lebensziel und wird berühmt. Herrscher und Staatsmänner hofieren ihn, jedes seiner Worte wird festgehalten, an seinen früheren Reisestationen stehen Bildnisse seiner Person. Aber er erleidet auch die Folgen des Ruhms. Sein Leben wird im Alter zur Forschertragödie. Nachfolgende Wissenschaftler relativieren seine Entdeckungen: der Kanal ist wirtschaftlich unbedeutend, der höchste Berg ein Irrtum, eine späte Forschungsreise nach Russland lässt Humboldt zur Parodie seiner selbst werden.

Carl Gustav Gauß stammt aus völlig andren Verhältnissen. In bitterer Armut geboren, erhält er nur durch ein Stipendium Zugang zur Bildung. Er erweist sich als frühreifes Genie und hat schon mit zwanzig Jahren sein mathematisches Lebenswerk, die „Disquisitiones Arithmeticae“, beendet. Gauß wendet sich zunehmend der Astronomie und Physik zu. Im Gegensatz zum reisefreudigen Humboldt versteht er Wissenschaft als abstrakte Erkenntnissuche. Seine Methode ist die gedankliche Lösung von Problemen: „Ein Mann allein am Schreibtisch. Ein Blatt Papier vor sich, allenfalls noch ein Fernrohr, vor dem Fenster der klare Himmel. Wenn dieser Mann nicht aufgabe, bevor er verstehe. Das sei vielleicht Wissenschaft.“ (V, 247)

Der menschenfeindliche Melancholiker leidet daran, nicht in eine spätere Zeit hineingeboren zu sein. Seiner Familie gegenüber verhält er sich tyrannisch, insbesondere sein wenig intelligenter Sohn Eugen hat unter ihm zu leiden. Mit zunehmendem Alter werden auch Gauß' Forschungsergebnisse überflügelt. Am Ende ihres Lebens begegnen sich die beiden betagten Männer bei einem Kongress in Berlin. Hier formuliert Gauß jene Einsicht, die für ihn wie für Humboldt gilt: „(...) was jetzt geschieht, ist nur, was einmal geschehen mußte: Unser Erfinder hat genug von uns.“ (V, 292). Dennoch findet der Roman ein

untragisches Ende. Im letzten Kapitel reist Eugen Gauß, der wegen burschenschaftlicher Umtriebe aus Preußen verwiesen wurde, in die neue Welt. Wie sich unterwegs zeigt, sind – dem Ende von „Mahlers Zeit“ vergleichbar – die denkerischen Fähigkeiten seines Vaters anscheinend nun auf ihn übergegangen.

Daniel Kehlmanns nur scheinbar leichthin erzählter Roman beeindruckt durch seine thematische Vielfalt und Tiefe, durch eine Vielzahl von Lektüreperspektiven, denen u.a. Studierende der Germanistik in ihren Hausarbeiten mit Begeisterung nachgehen. Um nur einige Aspekte zu nennen: Es geht um Jugend und Alter, um Genie und Mittelmaß, um deutsche und französische Mentalität, um das Verhältnis von Naturwissenschaften und Poesie, um Aufklärung und Aberglaube, um den Technikfortschritt und seine Folgen, um die Alte und die Neue Welt und um Streite über das gültige Weltbild. Bedenkt man, dass Alexander von Humboldt als Verehrer Goethes im Urwald Verszeilen des Weimarer Dichters zitiert, wird deutlich, dass es in Kehlmanns Roman auch um die deutsche Klassik in Lateinamerika geht, um die exportierten Ansprüche von Humanität und Menschenwürde, die sich unter den Bedingungen anderer Kulturen und Traditionen als fragwürdig erweisen. Allerdings sind die literarischen Bezüge nicht auf die deutsche Dichtung des 18. und frühen 19. Jahrhunderts beschränkt. Im Folgenden soll im genauen Nachvollzug eines Romankapitels gezeigt werden, wie in „Die Vermessung der Welt“ auch die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts dargestellt und beurteilt wird.

### „Der Fluß“

Dem sechsten Kapitel „Der Fluß“ kommt im Roman besondere Bedeutung zu. Die geschilderte Flussfahrt ist Humboldts großer Traum, seit er als Kind von seinem Erzieher mit Schauer- und Entdecker Geschichten vertraut gemacht wurde:

„Einmal stießen sie auf eine Geschichte über Aguirre den Wahnsinnigen, der seinem König abgeschworen und sich selbst zum Kaiser ernannt hatte. In einer Alptraumfahrt ohne Gleichen waren er und seine Männer den Orinoko entlangefahren, an dessen Ufern das Unterholz so dicht war, dass man nicht an Land gehen

konnte. (...) Noch immer waren kaum Forscher in diese Gegend vorgedrungen, und eine verlässliche Karte gab es nicht. Aber er werde es tun, sagte (Humboldt). Er werde dorthin reisen.“ (V, 21f.)

Als Humboldt Jahrzehnte später in Lateinamerika anlangt, will er sogleich diese Region erforschen. Seinem Reisebegleiter Bonpland berichtet er:

„Nach alten Berichten gebe es einen Kanal zwischen den Strömen Orinoko und Amazonas. Europäische Geographen hielten das für Legende. Die herrschende Schule behaupte, daß nur Gebirge als Wasserscheide dienen und keine Flußsysteme im Inland verbunden sein könnten. (...) Es sei ein Irrtum, sagte Humboldt. Er werde den Kanal finden und das Rätsel lösen.“ (V, 77)

Der von Aguirre behauptete Kanal ist zwar zwischenzeitlich angeblich von einem französischen Gelehrten bestätigt worden. Allerdings bleibt die Existenz der Flussverbindung zweifelhaft, da auch dieser Zeuge fragwürdig erscheint:

„In dieser Zeit habe La Condamine auch den Kanal gefunden, von dem der verrückte Aguirre berichtet habe. Die Verbindung der beiden größten Ströme des Kontinents. Er werde beweisen, daß sie existierte, sagte Humboldt. Alle großen Ströme seien verbunden. Die Natur sei ein Ganzes. (...). Jahre später, als La Condamine, längst Akademiemitglied und alt und berühmt, nur mehr selten schreiend erwacht sei und es angeblich sogar wieder fertiggebracht habe, an Gott zu glauben, habe er selbst den Kanal für einen Irrtum erklärt. Zwischen großen Flüssen, habe er gesagt, gebe es keine Verbindung im Inland.“ (V, 117)

Humboldt will diesem Rätsel auf den Grund gehen, was nach seinem Forschungsverständnis eine Expedition in unbekanntere Regionen erfordert. Für die anstehende Flussreise wird ein Boot erworben und eine geeignete Mannschaft gesucht:

„Humboldt erkundigte sich nach Leuten, die Erfahrung mit dem Fluss hatten. Man wies ihn zu vier vor einer Schenke sitzenden Männern. Einer trug einen Zylinder, einem klemmte ein Schilfrohr im Mundwinkel, einer war behängt mit Unmengen von Messingschmuck, der

vierte war bleich und arrogant und sprach kein einziges Wort.“ (V, 105)

Es kommt zu einem skurrilen Gespräch:

„Humboldt fragte, ob sie den Kanal zwischen Orinoko und Amazonas kennen würden. Natürlich, sagte der mit dem Zylinder. Er habe ihn schon befahren, sagte der mit dem Schmuck. Er auch, sagte der mit dem Zylinder. Aber es gebe ihn nicht. Alles ein Gerücht. Humboldt schwieg verwirrt. Wie auch immer, sagte er dann, er wolle diesen Kanal vermessen, er brauche erfahrene Ruderer. (...) Die vier sahen einander an, dann Humboldt. (...) sie seien gut, aber billig seien sie nicht.“ (V, 105f.)

Mit diesen Ruderern, Bonpland und einem ihm zugelaufenen Schäferhund beginnt Humboldt die Reise auf dem Fluss. Unterwegs irritieren den deutschen Forscher die „wirre(n) Geschichten“ (V, 109), die sich die vier einheimischen Ruderer unaufhörlich erzählen. Ebenso erweisen sich die Einschätzungen von Naturbeobachtungen während der Flussfahrt häufig als gegensätzlich:

„Immer wieder strichen Spiegelungen von Vögeln übers Wasser, selbst wenn der Himmel leer war. Ein wunderbares optisches Phänomen, sagte Humboldt. Das habe nichts mit Optik zu tun, sagte Mario. Vögel stürben unablässig, in jedem Moment, eigentlich täten sie wenig anderes. Ihre Geister lebten in den Spiegelungen fort. Irgendwo müssten sie ja hin, im Himmel wolle man sie nicht.“ (V, 110)

Nach einer anstrengenden Bootsfahrt, bei der u.a. mächtige Stromschnellen zu überwinden sind, wird die Einfahrt des Verbindungskanals gefunden und von Humboldt sogleich vermessen:

„Gegen Abend erreichten sie die Mündung des legendären Kanals. Sofort stürzten Mückenschwärme auf sie ein. Doch mit der Wärme verzog sich der Dunst, der Himmel wurde klar, und Humboldt konnte den Längengrad bestimmen. Er arbeitete die ganze Nacht. (...) Erst in den frühen Morgenstunden war er soweit. Er klatschte in die Hände. Aufstehen, keine Zeit verlieren! Ein Endpunkt des Kanals sei bestimmt, man müsse schnell zum anderen.“ (V, 128f.)

Nach weiteren großen Mühen kommt auch dieses Ziel in Sicht:

„Bei klarem Wetter erreichten sie das Ende des Kanals. Im Norden erhoben sich granitweiße Berge, auf der anderen Seite erstreckten sich grasige Ebenen. Humboldt 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.“ (V, 135f.)

Nach einem Abstecher in die letzte Siedlung „Mission Esmeralda“ (V, 137) beschließt Humboldt, die Rückreise anzutreten. Unterwegs wird das Boot mitten auf dem Fluss von einem gewaltigen Unwetter überrascht. Humboldt lässt die Ladung auf einer Insel absetzen. Ehe das Boot vertäut ist, wird es von einer Flutwelle weggerissen, und die beiden Forscher bleiben zurück: „Sekunden später blitzte das Boot noch einmal weit in der Ferne auf, dann war es mit allen vier Ruderern dahin.“ (V, 139) Mit dem Bild der auf der Insel gestrandeten Europäer endet das sechste Kapitel von „Die Vermessung der Welt“. Auch im weiteren Fortgang der Handlung bleibt offen, wie die beiden Reisenden wieder von der Insel herunter gekommen sind.

### **Die vier Ruderer unter doppelter Optik**

Die Analyse der Humboldt'schen Reise auf den großen Flüssen Lateinamerikas ist ein besonders aufschlussreiches Beispiel für Daniel Kehlmanns kunstvolle Handhabung der doppelten Optik. Man kann dieses Kapitel als lebendig-amüsant erzählte Beschreibung einer gefahrenvollen Entdeckungsreise betrachten. Viele Leserinnen und Leser werden sich unter dieser Rezeptionsperspektive glänzend unterhalten fühlen. Bei literarisch Versierten mag dagegen im Laufe der Lektüre die Vermutung aufkommen, dass sich unter der Oberfläche weitere Sinnenebenen verbergen, die es aufzuspüren gilt. Wichtigstes Signal sind die Namen der vier angeworbenen Ruderer: „Sie hießen, sagte der mit dem Zylinder, Carlos, Gabriel, Mario und Julio.“ (V, 106). Was für die Mehrzahl der Leser lediglich gängige Vornamen der spanisch sprechenden Welt sind, stellt für Kenner einen interpretatorischen Fingerzeig dar. Schließlich handelt es sich um die Vornamen von vier der bedeutendsten Erzähler der

lateinamerikanischen Gegenwartsliteratur: Carlos Fuentes (geb. 1928 in Mexiko-Stadt), Gabriel García Márquez (geb. 1927 in Aracataca) und die bereits genannten Mario Vargas Llosa und Julio Cortázar.

Der Anspielungscharakter der genannten Vornamen ist in der Rezeption von „Die Vermessung der Welt“ wiederholt registriert worden.<sup>33</sup> Um so mehr überrascht es, dass diese Spur bislang nicht weiterverfolgt wurde. Schließlich wirft sie Fragen auf, die zu beantworten Aufgabe der Literaturwissenschaft, genauer: der Interpretation ist. Warum werden dem Forschungsreisenden Humboldt in Kehlmanns Roman in einem kühnen Zeitsprung vier lateinamerikanische Gegenwartsdichter zur Seite gestellt, noch dazu als Ruderer? Wie ist das völlig gegensätzliche Verhältnis zur Natur, aber auch zum Erzählen zu verstehen? Lässt das Auftreten der Literatur Lateinamerikas in „Die Vermessung der Welt“ auch Rückschlüsse auf die Sicht der deutschen Literatur zu?

Die bislang versäumte Auseinandersetzung mit diesen Fragen entspricht der verbreiteten Zurückhaltung des Faches, wenn es ans Interpretieren geht. Wird diese Interpretationsarbeit vernachlässigt, besteht jedoch die Gefahr, dass der Gehalt eines literarischen Textes verkürzt wird oder gar in wesentlichen Teilen unerkannt bleiben. Die im Feuilleton des Öfteren anzutreffende Einschätzung von Kehlmanns Text als einem süffisant geschriebenen Stück gehobener Unterhaltungsliteratur liegt in dieser Unterschätzung des Romangehalts begründet.<sup>34</sup> Demgegenüber wird im Folgenden von einem hochkomplexen Werk ausgegangen, dessen Gehalt exemplarisch an der allegorischen Struktur des Kapitels „Der Fluss“ aufgezeigt werden soll. Damit ist allerdings nicht das Vorliegen traditioneller Allegorieverfahren gemeint, bei denen eine Doppelbedeutung durchgängig nachzuweisen und an jeder Stelle der Handlung übersetzbar ist. Vielmehr geht es – wie bereits in „Beerholms Vorstellung“ – um angedeutete, dann unterbrochene und später fortgeführte Anspielungen auf eine unterliegende, zweite Sinn-

---

<sup>33</sup> Vgl. z.B. Zeyringer, Klaus, „Gewinnen wird die Erzählkunst“. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns ‚Gebrochenem Realismus‘. In: „Daniel Kehlmann. Text und Kritik“, S. 36.

<sup>34</sup> Vgl. z.B. Krause, Tilmann, „Kein Rätsel Kehlmann“. In: „Welt Online“ (4. März 2006).

ebene. Hierfür sind gerade die vier Ruderer ein aufschlussreiches Beispiel.

Folgt man dem Hinweis, der durch die Namen Carlos, Gabriel, Mario und Julio gegeben wird, so lohnt es zunächst zu betrachten, wie die Ruderer im Einzelnen dargestellt werden. Die Beschreibung beim ersten Auftritt lautet: „Einer trug einen Zylinder, einem klemmte ein Schilfrohr im Mundwinkel, einer war behängt mit Unmengen von Messingschmuck, der vierte war bleich und arrogant und sprach kein einziges Wort.“ (V, 105). Aus der weiteren Handlung wird ersichtlich, wer den Namen Mario führt: „Mario (...) schob seinen Zylinder zurecht“ (V, 106). Ebenso lässt sich erschließen, dass der als bleich, arrogant und schweigsam bezeichnete Ruderer nur den Namen Gabriel tragen kann. Schließlich ergreift Gabriel in der geschilderten Handlung kein einziges Mal das Wort, während sich Julio und Carlos des Öfteren äußern. Im Vergleich zu Julio kommt Carlos weniger häufig zu Wort. Bei seinen Bemerkungen fällt zudem auf, dass er nur über zwei Themen redet: über Geld und Tod. So ist er es, der beim Streit um die Leichen aus der Grabhöhle das Thema Geld anspricht:

„Die vier Ruderer traten hinzu, und es gab eine heftige Diskussion wegen der Ladung. Erst der Hund und dann das! Julio zeigte auf die Stoffbündel mit den Leichen. Humboldt fragte, ob sie Angst hätten. Natürlich, sagte Mario. Aber wovor, fragte Bonpland. Daß die plötzlich aufwachten? Genau davor, sagte Julio. Zumindest, sagte Carlos, werde das teuer werden.“ (V, 122)

Als es nach dem Verschwinden von Humboldts Schäferhund um das Thema Tod geht, schaltet sich Carlos umgehend ein:

„Zum siebzehnten Mal kam Humboldt zurück, trank Wasser, wusch sich im Fluss und wollte wieder los. Bonpland hielt ihn auf. Es helfe nichts (...) Der Hund sei verdammt noch einmal tot! Vollkommen tot, sagte Julio. Ganz und gar hinüber, sagte Mario. Das sei, sagte Carlos, gewissermaßen der toteste Hund aller Zeiten.“ (V, 130)

Ein letztes Mal spricht Carlos, als es während der Rückfahrt auf dem Fluss zum Gewitter kommt. Diesmal äußert er sich noch intensiver über das Sterben:



„Das habe man nun davon, sagte Julio. Regen habe noch keinem geschadet, sagte Mario. Regen schade jedem, sagte Carlos. Er könne einen umbringen. Er habe schon manchen umgebracht. Sie würden nie mehr heimkommen, sagte Julio. Und wenn schon, sagte Mario. Daheim habe es ihm nie gefallen. Daheim, sagte Carlos, sei der Tod.“ (V, 139)

Wie bereits erwähnt, wird jeder Ruderer durch ein besonderes äußerliches Attribut gekennzeichnet. Bei Mario ist es der Zylinder, bei Gabriel die bleiche Haut. Zwischen Carlos und Julio ist die Zuordnung schwieriger. Im Zusammenhang von Carlos Affinität zu Tod und Geld erscheint es jedoch als aufschlussreich, dass das Thema Geld in der Anwerbeszene von dem Ruderer mit dem Schilfrohr angesprochen wird: „Der mit dem Zylinder fragte, was dabei zu gewinnen sei. Geld und Wissen. Der dritte nahm mit zwei Fingern das Schilfrohr aus dem Mund. Geld, sagte er dann, sei besser als Wissen.“ (V, 105f.)

Unter dieser – nicht zwingenden, aber doch hinreichend plausiblen – Zuordnung, kann der stets nur vom Tod oder vom Geld sprechende Ruderer mit dem Schilfrohr im Mund als Carlos identifiziert werden, während in dem über und über mit Messingschmuck behängten Mann Julio zu sehen ist. Bezieht man die Vornamen auf die genannten lateinamerikanischen Schriftsteller, ist Carlos also der Vertreter von Carlos Fuentes, während der schmuckbehängte Julio für Julio Cortázar steht. Mario Vargas Llosa im Zylinder und ein bleicher, arroganter, extrem schweigsamer Gabriel García Márquez komplettieren den überraschenden Auftritt der Literatur Lateinamerikas in Daniel Kehlmanns Roman.

Es ist interpretatorisch reizvoll, die genannten Accessoires auf die Biografien bzw. Werke der einzelnen Autoren zu beziehen. So kann der Umstand, dass ausgerechnet Mario einen Zylinder trägt, mit der Wende in Mario Vargas Llosas Biografie in Verbindung gebracht werden, die er Mitte der sechziger Jahre von linken Positionen hin zum Liberalismus vollzogen hat. Der Zylinder als sichtbarster Ausdruck des Bürgertums steht für diese Umorientierung. Zugleich ist der Zylinder Indiz einer gewissen Gleichstellung gegenüber Humboldt. Dieser trägt, wie an anderer Stelle deutlich wird, ebenfalls einen Hut. Mario verliert seine Kopfbedeckung, als das Boot durch einen Windstoß fast kentert: „In der Ferne, als hätte er es eilig wegzukommen,

trieb ein Zylinder davon.“ (V, 113). Analog büßt später auch Humboldt bei einem Unwetter seinen Hut ein, „den das Wasser in einen nutzlosen Klumpen verwandelt hatte“. (V, 142 )

Bei den anderen Ruderern ist die Bedeutung ihrer eigentümlichen Merkmale weniger leicht zu erschließen. Der Umstand, dass der todesfixierte Carlos stets ein Schilfrohr im Munde führt, ist möglicherweise als Anspielung auf die mexikanische Geschichte zu verstehen. Wie z.B. in Carlos Fuentes historischer Darstellung „The buried Mirror“ aus dem Jahr 1992 (dt: „Der vergrabene Spiegel“) beschrieben, begann im Jahr „Ce Acatl“, dem „Tag des Schilfrohrs“ die spanische Conquista, die unzähligen Tote und die Zerstörung des Aztekenreiches mit sich brachte.<sup>35</sup> In welchem Sinne der über und über mit Messingschmuck behängte Julio auf Julio Cortázar bezogen werden kann, ist für den hier aktiven Interpreten dagegen nicht zu erkennen – dieses Rätsel soll anderen Deutern überlassen werden. Bei dem wortlosen Ruderer Gabriel ist nicht nur seine Arroganz erklärungsbedürftig, sondern auch der Umstand, dass er als bleich dargestellt wird. Zumindest letzteres trifft keinesfalls auf Gabriel García Márquez zu. Ebenso steht das anhaltende Schweigen der Figur im Gegensatz zu den vielen öffentlichen Stellungnahmen des Nobelpreisträgers. Allerdings kann gerade dieser Fall zeigen, wie bewusst und differenziert solche Details in „Die Vermessung der Welt“ gestaltet werden. Schließlich erhält die Figur Gabriel erst durch ihr Schweigen jenen besonderen Rang, den García Márquez aus Sicht von Daniel Kehlmann selbst gegenüber den anderen großen Erzählern Lateinamerikas beanspruchen kann. (DK). Dieser Hinweis des Autors schließt nicht aus, die Schweigsamkeit des Ruderers Gabriel zugleich auf verschiedene auffällig wortkarge Figuren in Gabriel García Márquez 1967 erschienenem Roman „Cien Años de Soldedad“ (dt. „Hundert Jahre Einsamkeit“) zu beziehen, neben Melchíades und Aureliano Buendía insbesondere auf Amaranta.

Geht man davon aus, dass die vier Ruderer Julio, Mario, Carlos und Gabriel die gegenwärtige lateinamerikanische Literatur repräsentieren, treten zugleich die Charakteristika dieser

---

<sup>35</sup> Vgl. Fuentes, Carlos, „Der vergrabene Spiegel. Die Geschichte der hispanischen Welt“, Hamburg 1992, übersetzt von Schubert, Ludwig, S. 112ff.

Literatur hervor. Ihre zentralen Merkmale sind die immense Erzählfreude und die Einbeziehung des Übernatürlichen. Die Geschichten, die sich die vier Ruderer „unaufhörlich“ erzählen, handeln immer wieder von der Welt des Wunderbaren, das zugleich – z.B. durch Augenzeugen – als real beglaubigt wird. Beide Elemente werden beim Streit um die Mitnahme von Humboldts Hund besonders deutlich:

„Von Hunden sei nie die Rede gewesen, sagte Julio. Weiter südlich, sagte Mario und schob seinen Zylinder zurecht, wo die Leute wahnsinnig seien und rückwärts sprächen, gebe es Zwerghunde mit Flügeln. Das habe er selbst gesehen. Er auch, sagte Julio. Aber jetzt seien sie ausgerottet. Gefressen von den sprechenden Fischen.“  
(V, 106f.)

An anderer Stelle wird angemerkt, dass die Erzählungen der Ruderer sich stets um „fliegende(...) Häuser, bedrohliche(...) Schlangenfrauen und Kämpfe um Leben und Tod“ (V, 109) drehen. Mit solchen Hinweisen spielt Kehlmanns Roman auf jene Eigenart der lateinamerikanischen Literatur an, die als „Realismo mágico“ bzw. „Lo real maravilloso“ bezeichnet wird und unter dem Begriff „Magischer Realismus“ zu einem schwer greifbaren Schlagwort geworden ist. Stark vereinfacht, meint es jene Eigentümlichkeit der lateinamerikanischen Literatur, das Wunderbare vollkommen natürlich in die Wirklichkeit zu integrieren und – meist in begrenztem Umfang – z.B. Verwandlungen in Tiere oder Pflanzen, Geistererscheinungen oder Gedankenübertragungen ohne sog. Markierung in das Handlungsgeschehen einzubeziehen.<sup>36</sup> Um ein Beispiel zu nennen, auf das Daniel Kehlmann selbst hingewiesen hat: In Gabriel García Márquez Roman „Cien Años de Soledad“ findet sich neben anderen Manifestationen des Wunderbaren der Pater Nicanor. Von ihm wird berichtet, dass er zunächst ankündigt, „‘einen unwiderleglichen Beweis von Gottes unendlicher Macht““ zu geben. Dieser Beweis folgt ebenso umgehend wie scheinbar selbstverständlich:

„Der Junge, der bei der Messe geholfen hatte, reichte ihm eine Tasse mit dicker dampfender Schokolade, die er, ohne Luft zu holen, austrank. Dann wischte er sich

---

<sup>36</sup> Vgl. dazu: Rössner, Michael et al. (Hg.), „Lateinamerikanische Literaturgeschichte“, Stuttgart, Weimar 1995, S. 301f. und S. 326–328.

mit einem Taschentuch, das er aus einem Ärmel zog, die Lippen ab, breitete die Arme aus und schloß die Augen. Nun hob Pater Nicanor sich zwölf Zentimeter über den Erdboden. Das war ein überzeugendes Mittel.“<sup>37</sup>

### Der schreibende Forscher aus Deutschland

Bedenkt man die intensive Auseinandersetzung, die im Kapitel „Der Fluß“ mit der Gegenwartsliteratur Südamerikas stattfindet, liegt die Frage nahe, ob es auch Bezüge zur zeitgenössischen deutschen Literatur gibt. Wer könnten ihre Repräsentanten sein? Und wie werden beide Literaturen im Vergleich bewertet? Im Folgenden wird die These vertreten, dass in der Tat ein Bezug zur deutschen Literatur hergestellt wird und dass ihr Repräsentant Alexander von Humboldt ist. Da bei dem messungsversessenen Naturforscher zunächst wenig Bezüge zur Welt des Literarischen erkennbar sind, bedarf diese Auffassung einer überzeugenden Begründung. In einem zweiten Lektüredurchgang soll herausgearbeitet werden, wie Humboldt in der Auseinandersetzung mit den vier erzählfreudigen Ruderern eine ganz andere Art von Literatur vertritt.

Zunächst ist beachtenswert, dass der deutsche Reisende immer wieder mit dem Schreiben in Verbindung gebracht wird. Er verfasst ständig Briefe und Berichte, notiert Messergebnisse und hält in Tagebüchern seine Eindrücke und Erkenntnisse fest. Im Fluss-Kapitel wird bereits in einer frühen Szene auf seine Nähe zu Text und Schrift hingewiesen: „Am Tag darauf passierte ein Mißgeschick. An einer besonders breiten Stelle, beide Ufer waren nicht zu sehen, drehte der Wind das Segel gegen die Fahrtrichtung, das Boot neigte sich, eine Welle schwappte herein, schon trieben Dutzende Blätter im Fluß.“ (V, 112) Nachdem die gefährliche Situation durch Humboldts Umsicht gemeistert wird, folgt nochmals ein Verweis auf seine Schreibutensilien: „Nach kurzem lag das Boot wieder gerade. Papierblätter, getrocknete Pflanzen, Schreibfedern und Bücher schwammen im Fluss.“ (V, 113)

---

<sup>37</sup> Garcia Márquez, „Hundert Jahre Einsamkeit“. Zitiert nach: Kehlmann, Daniel, „Das Wunder des Erzählens“. In: „Sinn und Form“ 1/2011, S. 75.

Folgt man dieser Spur und interpretiert Humboldt als allegorisch verschlüsselte Schriftstellergestalt, so werden die Hintergründe seiner Kritik am lateinamerikanischen Erzählen ersichtlich. Einem Missionar gegenüber merkt er unterwegs an: „Er habe den Eindruck (...) hier werde ununterbrochen erzählt. Wozu dieses ständige Herleiern erfundener Lebensläufe, in denen noch nicht einmal eine Lehre stecke?“ (V, 114). Noch lange Jahre später in Berlin diffamiert er die Flut südamerikanischen Erzählens als „Gefasel“ und schreibt sie dem Einfluss von „sinnverwirrenden Substanzen“ (V, 220) zu. Daran wird zugleich sein eigenes Verständnis von Literatur ersichtlich. Der erklärte Feind der Fiktionen stellt im Gespräch mit Gauss fest:

„Künstler vergäßen zu leicht ihre Aufgabe: das Vorzeigen dessen, was sei. Künstler hielten Abweichungen für eine Stärke, aber Erfundenes verwirre die Menschen, Stilisierung verfälsche die Welt. Bühnenbilder etwa, die nicht verbergen wollten, dass sie aus Pappe seien, englische Gemälde, deren Hintergrund in Ölsauce verschwimme, Romane, die sich in Lügenmärchen verlören, weil der Verfasser seine Flausen an die Namen geschichtlicher Personen binde.“ (V, 221)

Allerdings zeigt sich bereits auf den weiteren Stationen seiner Reise in der Neuen Welt, dass Humboldts eigenes Erzähltalent begrenzt ist. Bei der Schilderung eines Abendessens mit dem amerikanischen Präsidenten wird ironisch festgehalten:

„(Humboldt) erzählte gut, bloß verlor er sich immer wieder in Fakten: Er berichtete so detailliert über Ströme und Druckschwankungen, über das Verhältnis von Höhenlage und Vegetationsdichte, über die feinen Unterschiede der Insektenarten, daß mehrere Damen zu gähnen begannen. Als er sein Notizbuch hervorholte und anfang, Meßergebnisse vorzutragen, versetzte Bonpland ihm unter dem Tisch einen Tritt.“ (V, 212).

Markus Gasser hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich an diesem Abend zum einzigen Mal im Roman Humboldts Berichterstattung ändert.<sup>38</sup> Unter dem Einfluss von Alkohol beginnt er plötzlich, im Stile der lateinamerikanischen Ruderer zu erzählen: „(...) sein Gesicht rötet sich, seine Bewegungen wurden ausladender. (...) Er kenne alle Kontinente und habe die

---

<sup>38</sup> Gasser, „Königreich“, S. 104.

Fabelwesen gesehen, von denen die orientalischen Märchen-erzähler berichteten: fliegende Hunde, mehrköpfige Schlangen und äußerst polyglotte Papageien. Leise vor sich hin lachend ging er schlafen.“ (V, 213) Allerdings kehrt der Weltreisende umgehend wieder zur Faktendarstellung zurück. Dementsprechend wird die Veröffentlichung seiner Reisebeschreibungen in Deutschland ein Misserfolg:

„Sein lange erwarteter Reisebericht habe das Publikum enttäuscht: Hunderte Seiten voller Meßergebnisse, kaum Persönliches, praktisch keine Abenteuer. Ein tragischer Umstand, der seinen Nachruhm schmälern werde. Ein berühmter Reisender werde nur, wer gute Geschichten hinterlasse. Der arme Mann habe einfach keine Ahnung, wie man ein Buch schreibe.“ (V, 239)

Humboldt kann zwar keine „gute(n) Geschichten“ erzählen, dennoch ist er literarisch keineswegs unbegabt. Das zeigt eine Anmerkung des Erzählers zu einer Episode an den Stromschnellen: „Als sie oben waren, brachte Humboldt mit einer Konzentration, die bloß nachließ, wenn er wieder nach Moskitos schlagen mußte, ein Stück perfekter Prosa über den Anblick der Stromschnellen, der sich über dem Fluss türmenden Regenbogen und des feuchten Silberglanzes der Weite zu Papier.“ (V, 120) Ähnlich ist dem Deutschen bereits an früherer Stelle ein einprägsames Stück Naturschilderung geglückt: „Noch im Boot, das sie Richtung des träge vor ihnen schaukelnden Festlandes trug, begann er seinem Bruder von der hellen Luft, dem warmen Wind, den Kokosbäumen und Flamingos zu schreiben.“ (V, 51)

Interpretiert man diese Darstellung wiederum allegorisch, wird erkennbar, dass Humboldt – in einem ähnlich kühnen Zeitsprung wie die vier Ruderer – die deutsche Literatur vertritt. Stellt man die zeitliche Analogie zu den Autoren der südamerikanischen „Boom Generation“ (DK) her, ist als ihr Pendant die deutschsprachige Literatur der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts erkennbar. Damit erhält die abenteuerliche Flussreise eine literaturhistorische und literaturvergleichende Dimension. Auf dem Orinoko treffen zwei poetische Konzepte aufeinander, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Der unbedingten Erzählfreude der Lateinamerikaner steht nach der Darstellung in Daniel Kehlmanns Roman eine faktenorientierte, Realismus-versessene, phantasie- und erzählfeindliche deutsche

Literatur gegenüber, die vor allem eines verbreitet: Langeweile. Insofern erweist sich die Einführung des Schriftsteller-Pendants Humboldt als wohldurchdacht und lässt zugleich eine kritische Sicht auf die jüngere deutsche Literatur erkennen.

Schärfer formuliert, wird im sechsten Kapitel von „Die Vermessung der Welt“ poetisch Gericht gehalten über die Fehlentwicklung der deutschen Literatur nach 1945. Das Urteil fällt eindeutig negativ aus: Zwar entstehen ab und an poetisch gelungene Naturschilderungen, insgesamt aber hat die Realismus-fixierte Nachkriegsliteratur in zweifacher Hinsicht den Anschluss verloren. Zum einen fehlt ihr die erzählerische Kraft der großen Autoren Lateinamerikas, zum anderen ist der Zugang zum eigenen literarischen Erbe verloren gegangen. Ersteres spiegelt sich in dem Umstand, dass Humboldt auf seiner Bootsreise nur durch die Ruderer vorankommt und hilflos ist, sobald sie verschwinden. Zweites geht aus einer der bekanntesten Stellen in „Die Vermessung der Welt“ hervor. In ihr kommt es verschlüsselt zu einer Debatte über die unterschiedlichen Konzepte von Literatur:

„Mario bat Humboldt, auch einmal etwas zu erzählen. Geschichten wisse er keine, sagte Humboldt und schob seinen Hut zurecht, den der Affe umgedreht hatte. Auch möge er das Erzählen nicht. Aber er könne das schönste Gedicht deutscher Sprache vortragen, frei ins Spanische übersetzt. Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein. Alle sahen ihn an. Fertig, sagte Humboldt. Ja, wie, fragte Bonpland. Humboldt griff nach dem Sextanten. Entschuldigung, sagte Julio. Das könne doch nicht alles gewesen sein.“ (V, 127f.)

Die hochironische Szene ist beredt. Alexander von Humboldt, der sich ständig als Goethe-Bewunderer geriert, erweist sich als unfähig, mehr als das Handlungsgerippe des Goethe-Gedichts „Ein Gleiches“ wiederzugeben. Alles, was an diesem Text poetisch ist, entfällt in seiner Übertragung, die reinen Fakten bleiben zurück – so wie in der Regel auch die Humboldt'schen Einträge von Vermessungsergebnissen im Tagebuch ausfallen. An Marios ungläubiger Nachfrage: „Das könne doch nicht alles gewesen sein“ und an Humboldts verärgelter Antwort wird der fundamentale Gegensatz zwischen deutschem „Berichten“ und

lateinamerikanischem „Erzählen“ erkennbar: „Es sei natürlich keine Geschichte über Blut, Krieg und Verwandlungen, sagte Humboldt gereizt. Es komme keine Zauberei darin vor, niemand werde zu einer Pflanze, keiner könne fliegen oder esse einen anderen auf.“ Aus der nachfolgenden Textpassage geht ebenso hervor, wo die Sympathien des Erzählers liegen. Humboldts Verspottung südamerikanischer Fabulierkunst erhält im Roman umgehend eine passende Antwort: „Mit einer schnellen Bewegung packte (Humboldt) den Affen, der gerade versucht hatte, ihm die Schuhe zu öffnen, und steckte ihn in den Käfig. Der Kleine schrie, schnappte nach ihm, streckte die Zunge heraus, machte große Ohren und zeigte ihm sein Hinterteil.“ (V, 128)

### Selbstkommentare

Zur Ergänzung der zuvor textintern abgeleiteten Deutung des Kapitels „Der Fluß“ lohnt es, einen Seitenblick auf eine einschlägige essayistische Stellungnahme von Daniel Kehlmann zu werfen. Die im Roman allegorisch vermittelte Beurteilung der Literaturen Lateinamerikas und Deutschlands kann auf jene Einschätzungen bezogen werden, die Kehlmann in seinen 2007 erschienenen Göttinger Poetikvorlesungen „Diese sehr ernstesten Scherze“ vorgetragen hat. Beachtenswert ist zunächst, dass er dort ausdrücklich auf Humboldt als den tragischen Fall eines verhinderten Schriftstellers hinweist: „Humboldt ist – vor allem, wenn er Deutsch schreibt, sein Französisch ist sehr viel blasser – einer der größten Prosaautoren überhaupt; oder vielmehr, er könnte es sein, wenn er sich dazu überwinden könnte, jede gelungene Passage nicht unter Unmengen von Meßdaten zu ersticken.“ (ES, 31) Wie im Essay ausführlicher diskutiert, scheitert der deutsche Faktenschreiber an sich selbst: „(...) es sind Momente, immer nur Momente, weil er sich nicht entscheiden kann, ob er Wissenschaftler sein möchte oder beschreibender Literat. Man könnte nun sagen, das schließt sich ja nicht aus – aber zu den wenigen Dingen, die nicht poesiefähig sind, gehört das Meßergebnis.“ (ES, 32)

In diesem Sinne ist Humboldt – wie Gauß – Vertreter einer Phantasiefindlichkeit, die Kehlmann ebenso im 20. Jahrhundert verortet: „Sie sind Feinde des Erzählens, der narrativen



Kunst. Wie übrigens auch die Jesuitenmissionare, die im Roman auftreten. Das ganze Buch ist voll von Feinden des Erzählens. Manche davon bringen Argumente vor, die denen der antinarrativen Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts nicht unähnlich sind.“ (ES, 39) Zugleich werden in den Poetikvorlesungen die deutsche und die lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts kontrastiert. Kehlmann hebt hervor:

„Die größte literarische Revolution der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, das waren die Erzähler Südamerikas, die an Kafka anknüpften und die Grenzen zwischen Tages- und Nachtwirklichkeit, zwischen Wachen und Traum durchlässig machten. Romane als große Träume, in denen alles möglich ist. So entstanden die funkelnden Meisterwerke dieses Kontinents: ‚Hundert Jahre Einsamkeit‘, ‚Fiktionen‘, ‚Das Reich von dieser Welt‘, ‚Pedro Paramo‘, auch Bolanos ‚Die wilden Detektive‘ gehören wohl noch dazu. Hierorts wollte man davon nicht viel wissen, knüpfte an den Dadaismus der Vorkriegszeit an, zog den Humor ab und nannte es ein Experiment. Lautpoesie und soziales Engagement – die beiden bedrückenden Eckpfeiler des radikalen Realismus.“ (ES, 14)

Eine noch eindringlichere Gegenüberstellung beinhaltet die folgende Anmerkung: „García Márquez sagte in einem Gesprächsbuch, daß man als Kolumbianer ganz von selbst zum Surrealisten wird, weil die einen umgebende *Welt* so unwirklich ist. So gesehen, sind wir hier (im deutschsprachigen Raum) wohl das andere Extrem. Hier ist das Wirkliche so geordnet, dass wir in Planquadraten träumen.“ (ES, 15) Eine Literatur, in der selbst das Träumen in Planquadrate eingezwängt wird – Kehlmann hebt in seiner Kritik vor allem den Einfluss von zwei Literaturbewegungen nach 1945 hervor: die sog. „Wiener Gruppe“ (u.a. H.C. Artmann, Frederike Mayröcker und Ernst Jandl) und die „Gruppe 47“ (u.a. Hans Werner Richter, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Peter Weiss und Johannes Bobrowski). Der Essay stellt – wie das sechste Kapitel seines zwei Jahre zuvor publizierten Romans – eine folgenreiche Fehlentwicklung der deutschsprachigen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts heraus. Gemeint sind immerhin so bedeutende Autoren wie Heinrich Böll, Siegfried Lenz oder Martin Walser.

Allerdings reicht Kehlmanns Kritik über die „Gruppe 47“ hinaus. In diesem Zusammenhang sind einige persönliche Hinweise des Schriftstellers aufschlussreich. Daniel Kehlmann merkt an, dass ihn die vor allem vom Formalismus und Realismus vertretenen „Erzählverbote“ (DK) schon vor dem Beginn seiner Schriftsteller-Karriere irritiert haben. Sie spielten bereits während seines Wiener Germanistik-Studiums eine wichtige Rolle. In den dortigen Seminaren und Vorlesungen wurde immer wieder betont, was man literarisch nicht mehr dürfe. Insbesondere das Erzählen sei nicht mehr erlaubt. Als eine Schlüsselerfahrung beschreibt Kehlmann die Lektüre von Thomas Manns „Doktor Faustus“. Von diesem Werk ging für ihn ungeachtet aller literarischen Qualität eine bedenkliche Wirkung aus. Nach der inhärenten Poetik des Romans sei die Kunst an ihrem Ende angelangt, seien nur noch Parodie und Spätwerk möglich. Der junge Künstler Kehlmann hingegen wollte erzählen. Deshalb war für ihn neben der intensiven Lektüre von Vladimir Nabokov, der allerdings eigene Verbote (z.B. zum allzu hohen Dialog-Anteil in Romanen) pflegte, gerade die Begegnung mit der erzählorientierten lateinamerikanischen Literatur ein befreiendes Erlebnis. Aus der Lektüre von García Márquez, Vargas Llosa und anderen leitete der junge Autor für sich die Erlaubnis zum Experimentieren ab. (DK)

Seine Vorbehalte gegen das literarische Erbe der deutschen Nachkriegszeit hat Daniel Kehlmann in einem jüngeren Interview bekräftigt: „Ja, es scheint so, als wäre die bundesdeutsche Literatur gewissen Arten von Experimenten weniger zugeneigt. Ich beobachte das mit Überraschung (...). Vielleicht hat es mit dem Einfluss der Gruppe 47 zu tun, die einem ganzen Land das Dogma des Realismus aufgeprägt haben.“<sup>39</sup> Diesem „Dogma“

---

<sup>39</sup> Werner, Henrik, „Das Internet lehrt uns, zerstreut zu sein.“ Neuer Fortsetzungsroman: Daniel Kehlmann über sein Werk „Ruhm“ und die Nebenwirkungen der neuen Medien“. In: „Weser-Kurier“, (2. Juli 2011). Wie stark diese Fixierung auf den Realismus bis heute auch in der Literaturkritik nachwirkt, zeigt die folgende Einschätzung in einer Rezension von „Ruhm“: „Wenigstens denkbar gewesen war eine Linie, nach der sich Kehlmann nach solchen genialischen Anfängen (als die sie dann erscheinen würden) über die ‚Vermessung der Welt‘ *zum gediegenen realistischen Erzähler entwickeln würde*.“ Knippahls, Dirk, „Das Buch des Jahres läßt weiter auf sich warten“. In: Taz 16. Januar 2009, Herv. JR).

wird von Kehlmann der lateinamerikanisch inspirierte Erzählgestus von „Die Vermessung der Welt“ entgegengehalten:

„(...) dem setze ich, auch formal, Südamerika entgegen, also das Primat des scheinbar unstrukturierten, sprudelnden Erzählens. Das Episodische des Buches („Die Vermessung der Welt“), das ständige Entwickeln und Wegwerfen von kleinen und kleinsten Geschichten, die alle gleich wichtig scheinen und die man achtlos fallenläßt, als wäre die Welt so voll von Geschichten, daß es auf jede einzelne nicht ankommt, das ist eben der südamerikanische Erzählgestus.“ (ES, 40)

Ein Beispiel für eine solche „achtlos“ fallengelassene Geschichte findet sich im Kapitel „Der Fluß“ im Gespräch zwischen Humboldt und Pater Zea:

„(Zea) frage sich, ob der Baron noch dem berühmten La Condamine begegnet sei. Humboldt schüttelte den Kopf. (...) Hier gebe es noch den einen oder anderen Greis, der sich an ihn erinnere. Auch eine Frau, die vom Pulver eines schlechten Medizinmannes altere, ohne sterben zu können, ein furchtbarer Anblick übrigens. *Ihre Geschichten seien hörens wert. Ob er es erzählen dürfe? Humboldt seufzte.*“ (V, 114f., Herv. JR)

Kennzeichnend für den stets leicht ironischen Erzählstil in „Die Vermessung der Welt“ ist, dass in dieser Situation ein Erzählfeind einem anderen Feind des Erzählens abschlägt, eine der unendlich vielen lateinamerikanischen Geschichten zu erzählen. Unmittelbar zuvor hat Pater Zea noch betont: „Man habe alles versucht (...). Erfundene Geschichten aufzuschreiben sei in allen Kolonien verboten. Aber die Leute seien hartnäckig, und auch die heilige Macht der Kirche kenne Grenzen. Es liege am Land.“ (V, 114)

Markus Gasser hat angedeutet, Kehlmanns Kritik an der erzählfeindlichen deutschsprachigen Literatur nach 1945 könne ebenso auf Teile der unmittelbaren Gegenwartsliteratur und ihre „Stillstandsprosa“ bezogen werden.<sup>40</sup> In der Tat liegt die

---

<sup>40</sup> Gasser, „Königreich“, S. 98. Gasser bezieht sich auf jene Situation der Flussreise, in der Humboldt Goethes Gedicht „Ein Gleiches“ ins Spanische übersetzt. Gasser hält fest: „Er möge das Erzählen schon an und für sich nicht, erklärte (Humboldt) den vier (Ruderern) vorab defensiv, und was dann folgte, war so lau, humorfrei und trist wie manche Stillstandsprosa deutscher Gegenwartsliteratur.“

Vermutung nahe, dass Daniel Kehlmann auch aktuelle Autorinnen bzw. Autoren im Blick hat. Allerdings gibt es im Roman – wie im Essay – keine greifbaren Belege dafür, wer hier konkret gemeint sein könnte. Ein Generalverdikt über die aktuelle deutschsprachige Literatur ist ohnehin nicht zu erwarten, da Kehlmann verschiedene Gegenwartsautoren wie z.B. Thomas Glavinic oder Helmut Krausser außerordentlich schätzt. Zu diesen Schriftstellern gehört wohl auch Günter Grass, dem aus Kehlmanns Sicht mit der Zuordnung zur Realismus-fixierten Literatur der Nachkriegsphase bitter Unrecht geschehen ist: „Selbst *der eine große Magier unserer Literatur*, der Autor der ‚Blechtrommel‘, wurde als engagierter Didakt gelesen.“ (ES, 14, Herv. JR) Zudem hat Daniel Kehlmann die Entwicklung der neuesten deutschen Literatur zuletzt wiederholt positiv gewürdigt. In einem Interview Mitte 2011 beantwortete er die Frage nach seiner Beurteilung der letzten zehn Jahre mit der eindeutigen Stellungnahme: „(...) die deutsche Literatur (ist) besser, interessanter, weltläufiger und intelligenter geworden. Das zeigt sich auch daran, daß sie draußen in der Welt mehr übersetzt und gelesen wird.“<sup>41</sup>

### Vorbilder

Der zuvor genannte „südamerikanische Erzählgestus“ von „Die Vermessung der Welt“ geht auf eine intensive Auseinandersetzung des deutsch-österreichischen Schriftstellers mit der Literatur Lateinamerikas zurück. Daniel Kehlmann hat seit seiner Studienzeit ihre Autoren intensiv gelesen. Zu den wichtigsten Vorbildern finden sich bei Markus Gasser aufschlussreiche Hinweise:

„Von Vargas Llosa übernahm er die Technik, Lebensschicksale in Kapiteln abwechselnd nebeneinander herlaufen zu lassen, bis sie sich an einem Punkt, an ebendiesem Abend vor Beginn des Kongresses kreuzen und einander ins Benehmen setzen. García Márquez schenkte ihm das Universum jenes Hauses seiner Großeltern in Aracataca, das alt genug war, um Gespenster

---

<sup>41</sup> Andovovi, Vesna, „Die deutsche Literatur ist besser geworden“ – Interview mit Daniel Kehlmann“. In: „Luxemburger Wort“ (6. Juli 2011).

und einen vielstimmigen hundertjährigen Papagei namens Lorenzo el Magnifico zu beherbergen – das Universum eines Hauses, das familiäre und historische Ereignisse bewahrte wie unwahrscheinliche Träume, wo ein jeder das Entsetzen zu empfinden vermochte, von jenseits des Todes angesehen zu werden.“<sup>42</sup>

Gasser zeigt an verschiedenen Details, wie kunstvoll das lateinamerikanische Element in dem scheinbar so leichthin erzählten Roman gestaltet ist, wie bewusst hier Figuren und Namen verwendet worden sind:

„(...) es ist kein Zufall, dass der aller ‚deutschen Philosophie‘ abgeneigte Bergwerksleiter *Don Fernando García Utila* heißt, also wie Gabriel *García Márquez* ein *García* in der Mitte seines Namens trägt, und daß die vier Ruderer, darunter Gabriel (*García Márquez*) aus *San Fernando* stammen. (...) Kehlmanns Papageien haben ihr Vorbild in dem von Doktor Juvenal Urbino persönlich abgerichteten und dennoch launischen Vogel in (*García Márquez Roman*) *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* (...).“<sup>43</sup>

Zugleich wird auf motivische Verflechtungen innerhalb des Buches aufmerksam gemacht, insbesondere zwischen jenen Teilen des Romans, die in der alten bzw. neuen Welt spielen: „Die ‚gleißenden Spiegel‘ der Ebenen in der Neuen Welt kündigt Kehlmann bereits im Deckenspiegel des Audienzsaals von Braunschweig an, wo der Herzog Gauß ein Stipendium gewährte.“<sup>44</sup>

Neben den von Gasser genannten Autoren ist für „Die Vermessung der Welt“ ein weiterer südamerikanischer Roman von zentraler Bedeutung. Er erscheint auch deshalb besonders beachtenswert, weil an ihm ersichtlich wird, was Kehlmanns Text von dem meisten lateinamerikanischen Autoren unterscheidet. *García Márquez*, *Vargas Llosa* und *Fuentes* lieben in der Regel das episch breite Erzählen; *Daniel Kehlmann* dagegen schreibt extrem komprimiert und fast unepisch, vermeidet jedes überflüssige Wort, jede Füllung oder Streckung der Handlung. Bislang ist wenig beachtet worden, wie sehr diese Erzählweise an dem kubanischen Schriftsteller *Alejo Carpentier* (geb. 1094

---

<sup>42</sup> Gasser, „Königreich“, S. 100.

<sup>43</sup> Ebd., S. 151f.

<sup>44</sup> Ebd., S.152.

in Havanna, gest. 1980 in Paris) geschult ist. Seinem 1949 erschienenen Roman „El reino de este mundo“ (dt. „Das Reich von dieser Welt“) gelingt es, auf gerade 100 Seiten am Schicksal des entlaufenen Sklaven Ti Noel episodisch-knapp, dabei höchst anschaulich, farbenfroh und eindringlich zugleich achtzig Jahre haitianische Geschichte abzuhandeln, noch dazu unter der doppelten Perspektive von Eroberern wie Unterdrückten.

Ein Beispiel für diese erzählerische Prägnanz liefert die vielzitierte Hinrichtungsszene. Der Sklave Mackandal, der einen Aufstand gegen die weißen Unterdrücker angeführt hat, wird gefangen genommen und soll in Gegenwart von Herrschern wie Sklaven öffentlich verbrannt werden. Im Roman wird gezeigt, wie beide Seiten das Ergebnis völlig gegensätzlich beurteilen. Während für die Weißen Mackandal im Feuer stirbt, gehen die Sklaven von seiner Verwandlung und seinem Weiterleben aus: „Was wußten die Weißen schon von den Negern? (...) Mackandal, in einen summenden Moskito verwandelt, würde sich auf dem Dreispitz des Kommandeurs niederlassen, um sich an der Verblüffung der Weißen zu ergötzen.“<sup>45</sup> Was „wirklich“ geschehen bzw. welche Sichtweise die richtige ist, bleibt – ganz im Sinne von Daniel Kehlmanns Poetik – im Text konsequent offen. Kennzeichnend für den episodischen Erzählstil des Romans, der immer wieder an den ironischen Tonfall von „Die Vermessung der Welt“ denken lässt, ist die Schilderung des unmittelbaren Fortgangs der Handlung:

„Nachmittags kehrten die Sklaven auf ihre Plantagen zurück und lachten auf dem ganzen Weg. Mackandal hatte sein Versprechen gehalten, er war im Reich von dieser Welt geblieben. Wieder einmal waren die Weißen von den Hohen Mächten des Anderen Ufers betrogen worden. Und während Monsieur Lenormand de Mézy, die Nachtmütze auf dem Kopf, mit seiner frommen Gattin über die Gefühllosigkeit der Neger gegenüber der Todesqual eines der Ihrigen sprach – indem er gewisse philosophische Betrachtungen über die Ungleichheit der Menschenrassen ableitete, die er in einem mit lateinischen Zitaten gespickten Vortrag zu entwickeln dachte – schwängerte Ti Noel eines der Küchen-

---

<sup>45</sup> Carpentier, Alejo, „Das Reich von dieser Welt“, übersetzt von Deinhard, Doris, Frankfurt am Main 2004, S. 31.

mädchen, wobei er es dreimal hintereinander in einer Krippe im Pferdestall umschlang.“<sup>46</sup>

### Die Insel

Das Kapitel „Der Fluß“ endet mit einer bemerkenswerten Szene: „Am Nachmittag (...) ballten sich Wolken zusammen. Donner rollte fern über die Ebene, und plötzlich waren sie im stärksten Gewitter, das sie je erlebt hatten. Humboldt ließ die Segel streichen und Kisten, Leichen und Tierkäfige auf einer Felseninsel abladen.“ Kaum ist dies geschehen, wird das Boot von einer Flutwelle fortgerissen: „Bonpland und Humboldt sahen noch, wie eines der Ruder davonflog, dann nahm das schäumende Wasser ihnen die Sicht. Sekunden später blitzte das Boot noch einmal weit in der Ferne auf, dann war es mit allen vier Ruderern dahin.“ (V, 139)<sup>47</sup> Die Aussicht auf Rettung wird von den beiden Europäern unterschiedlich eingeschätzt. Der Franzose bleibt optimistisch: „Und was, fragte Humboldt, wenn das Boot nicht zurückkomme? Das werde es schon, sagte Bonpland. Nur die Ruhe.“ (V, 139). Der ungewohnt melancholische Deutsche stellt dagegen bedrückt fest:

„Wenn sie stürben, (...) würde niemand etwas von ihnen erfahren. (...) Von Rechts wegen hätte er Bergwerke inspizieren sollen. Hätte ein deutsches Schloss bewohnt, Kinder gezeugt, sonntags Hirsche gejagt und einmal im Monat die Stadt Weimar aufgesucht. Und nun sitze er hier, bei Sintflut, unter fremden Sternen, ein Boot erwartend, das nicht kommen werde.“ (V, 142)

An dieser Stelle ist ein Detail eingefügt, das als Todessymbol zu deuten ist und indirekt Humboldts Befürchtungen zu bestätigen scheint: „Eine Fledermaus stieg aus dem Wald, verfiel sich

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 32.

<sup>47</sup> Gerhard Kaiser liest in diese Textstelle ein Kentern des Bootes hinein, das vom Handlungsgeschehen nicht gedeckt ist. Im Zusammenhang von Kehlmanns distanzierter Verwendung der indirekten Rede merkt der Literaturwissenschaftler an: „Das geschieht selbst da, wo seine Helden in größter Gefahr sind. Etwa *nach dem Kentern ihre Bootes*, auf einem Felsen im reißenden Strom hockend (...)“. Kaiser, Gerhard, „Erzählen im Zeitalter der Naturwissenschaft“. In: „Sinn und Form“ 62 Heft 1 (2010), S. 122 (Herv. JR).

im Sturm, wurde vom Regen hinuntergedrückt, und nach ein paar Flügelschlägen vom Wasser mitgerissen.“ (V, 142)<sup>48</sup> Andererseits müssen Humboldt und Bonpland, wie der weitere Fortgang des Romans zeigt, auf irgend eine Weise von der Insel heruntergekommen sein. Wie dies geschehen ist, bleibt auch später ungewiss. Das ist kein Zufall, sondern poetisch wohlkalkuliert. Schließlich wird der Leser während der Besteigung des Chimborazos an die offene Frage gezielt erinnert:

„Bonpland fiel der Tag ein, als sie im Regen auf der Orinokinsel festgesehen hatten. Wie waren sie eigentlich von dort weggekommen? Er konnte sich nicht erinnern. (...) Die Antwort blieb so lange aus, daß Bonpland die Frage längst wieder vergessen hatte, als Humboldt endlich den Kopf zu ihm drehte. Er wisse es beim besten Willen nicht. Wie denn?“ (V, 172f.)

Bezieht man das Insel-Szenario wiederum allegorisch auf den literaturvergleichenden Aspekt, lautet der Befund: Die deutsche Nachkriegsliteratur ist gestrandet, ihr poetisches Konzept gescheitert und nicht mehr entwicklungsfähig. Ein Fortkommen von der Insel aus eigener Kraft scheint aussichtslos. Nüchtern betrachtet, kann die Befreiung aus der Isolation nur durch die Rückkehr der Ruderer gelingen. Indirekt wirbt der offene Schluss dieses Kapitels von „Die Vermessung der Welt“ für eine Neuorientierung der selbstgenügsam und provinziell gewordenen deutschsprachigen Literatur an weltliterarischen Entwicklungen, insbesondere an der Erzählfreude der lateinamerikanischen Autoren – jene Haltung, die der Roman selbst vorführt.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> S. ebenfalls: „Eine Fledermaus biß den Hund in die Nase, er blutete stark, drehte sich brummend um sich selbst und wollte nicht ruhig werden. Er flüchtete unter Humboldts Hängematte, sein Knurren hinderte sie lange am Einschlafen. Am nächsten Morgen (...) bemerkten sie, daß der Hund fehlte.“ (V, 130). Vgl. zur symbolischen Bedeutung der Fledermaus auch: (V, 126f.).

<sup>49</sup> Vgl. dazu Kehlmanns Hinweis: „Die Arbeit an diesem Roman (‘Die Vermessung der Welt’) hatte etwas ungeheuer Befreiendes. (...) Ich hatte das Gefühl, als hätte ich in einem dunkeln, stickigen Haus alle Fenster aufgemacht. Und ich hatte das Gefühl, etwas zu versuchen, das ganz weit weg war von dem, was in der deutschen Gegenwartsliteratur – meine Bücher inbegriffen – normalerweise gemacht wurde.“ Kehlmann, Daniel; Kleinschmidt, Sebastian, „Requiem für einen Hund“, Berlin 2009, S. 45.



Dennoch geht der junge Autor keinesfalls von einer direkten Übernahme lateinamerikanischer Erzählverfahren aus. Das kann sein oft missverstandenes Verhältnis zum sog. magischen Realismus verdeutlichen. Kehlmann übernimmt keineswegs die unmittelbare Einbeziehung des Wunderbaren in die Wirklichkeit. Vielmehr ist bei ihm im Sinne seines „gebrochenen Realismus“ stets eine – mitunter kaum merkliche – Markierung der Ungewissheit zu erkennen. Um nur einige Beispiele zu nennen: Wenn Humboldt auf der Reise nach Lateinamerika ein Fabelwesen erblickt, wird dieses sogleich als mögliche Sinnestäuschung relativiert:

„Kurz vor Teneriffa sighteten sie ein Seeungeheuer. In der Ferne, fast durchsichtig vor dem Horizont, hob sich ein Schlangenleib aus dem Wasser, bildete zwei ringförmige Verschlingungen und blickte mit im Fernrohr sehr deutlich erkennbaren Edelsteinaugen zu ihnen herüber. Um sein Maul hingen barthaardünne Fasern. Schon Sekunden, nachdem es wieder untergetaucht war, glaubte jeder, er hätte es sich eingebildet.“ (V, 45)

Die Sichtung eines Ufos – ohnehin nicht denkunmöglich – während der Flussreise auf dem Orinoko wird in den Kontext völliger Erschöpfung und möglicher Einbildung gerückt:

„Tagsüber flossen die Stunden ineinander, die Sonne hing sehr tief und feurig über dem Fluss, es schmerzte, sie anzusehen. (...) Eine Zeitlang folgte ihnen eine metallene Scheibe, flog vor und dann wieder hinter ihnen, glitt lautlos durch den Himmel, verschwand, tauchte wieder auf, kam für Minuten so nahe, daß Humboldt mit dem Fernrohr die gekrümmte Spiegung des Flusses, ihres Bootes und seiner selbst auf ihrer gleißenden Oberfläche wahrnehmen konnte. Dann raste sie davon und kam nie wieder.“ (V, 135)

Eindringlichstes Beispiel des Kehlmann'schen Verhältnisses zum Wunderbaren ist gegen Ende des Romans der Dialog zwischen dem Russlandreisenden Humboldt und dem daheimgebliebenen Gauß – ein Gespräch, das per Gedankenübertragung stattzufinden scheint.<sup>50</sup> Zumindest die Schlusspassagen erinnern an Telepathie:

---

<sup>50</sup> Gasser geht von tatsächlich stattfindender Telepathie aus, vgl. Gasser, „Königreich“, S. 106.

„Als Humboldt, etwas heiser und mit zaghafter Stimme, vom Erdmagnetismus sprechen wollte, unterbrach ihn der Rektor der Universität, um ihm einen Zopf aus dem Haar Peters des Großen zu schenken. Gerede und Geschwätz, flüsterte Humboldt in Ehrenbergs Ohr, keine Wissenschaft. Er müsse Gauß unbedingt sagen, daß er jetzt besser verstehe. Ich weiß, daß Sie verstehen, antwortete Gauß. Sie haben immer verstanden, armer Freund, mehr als Sie wußten.“ (V, 290).

Allerdings wird dieser Eindruck des Telepathischen sorgfältig vorbereitet. Zunächst schreiben sich beide Forscher Briefe: „Gauß legte traurig lächelnd den Brief zur Seite. Zum erstenmal tat Humboldt ihm leid.“ (V, 74) Dann denken sie in bestimmten Situationen aneinander: „Humboldt dachte an Gauß, der jetzt, ein Sechstel des Erdumkreises entfernt, das gleiche tat. Der arme Mann hatte nie etwas von der Welt gesehen. Humboldt lächelte melancholisch, plötzlich tat Gauß ihm leid.“ (V, 277). Nachfolgend wird zunehmend die Wahrnehmungsfähigkeit der alten Männer in Zweifel gezogen. Der Mathematiker hat eine Vision der Zukunft, die sich im Nachhinein als Traum erweist: „Gauß beugte sich vor, und seine Bewegung hob alles auf; mit einem Schreckenslaut erwachte er. Durch und durch naß stand er auf und ging schnell zur Sternwarte zurück. Alt sein, das hieß auch, dass man an jedem Ort einnicken konnte.“ (V, 283).

Sein Forscherkollege Humboldt ist durch die Reises Strapazen völlig erschöpft und verliert immer mehr den Bezug zur Wirklichkeit: „(Er) hatte in so vielen Kutschen gedöst, war von so vielen Pferden gezogen worden und hatte so viele krautbewachsene Ebenen gesehen, die immer dieselbe Ebene, so viele Horizonte, die immer der gleiche Horizont waren, daß er sich selbst nicht mehr wirklich vorkam.“ (V, 283) Die wichtigste Markierung der Ungewissheit einer telepathischen Verständigung wird ganz unauffällig gesetzt: „(Minna) fragte Gauß, ob ihm nicht wohl wäre. Er bat sie, ihn in Ruhe zu lassen, er habe nur laut gedacht (...) ihm *war*, als antwortete nicht Minna, sondern der bereits in einer Schnellkutsche nach Sankt Petersburg rasende Humboldt.“ (V, 290f., Herv. JR)

## Treibgut

Bereits bei der Betrachtung der vorhergehenden Romane trat Daniel Kehlmanns detailorientiertes Erzählen hervor, in dem jedes Element der Handlung eine über sich hinausweisende Bedeutung haben kann. Diese besondere Qualität seiner Texte soll abschließend an einigen zunächst wenig auffälligen Details der Insel-Szene verdeutlicht werden. Hier ist zum einen die Ladung des Bootes beachtenswert. Die mitgeführten Forschungsutensilien besteht aus „Kisten, Leichen und Tierkäfigen“ (122). In den Kisten befinden sich neben vielen „getrockneten Pflanzen“ auch Humboldts Tagebücher und seine Vermessungsinstrumente. Interpretiert man diese Gegenstände allegorisch, können sie allesamt mit der exaktheitsfixierten, realienbezogenen Grundhaltung der deutschen Literatur nach 1945 in Verbindung gebracht werden. Besonders aufschlussreich erscheinen dabei die Käfige mit den ihrer Lebenswelt entrisse- nen Affen und Papageien.<sup>51</sup> Sie stehen für gerne verwendete exotische Handlungsorte und Themen, die jedoch meist unintegriert und poetisch unverstanden bleiben. Dementsprechend wird bei der Schilderung des Inselaufenthalts über die beiden Papageien angemerkt: „Der eine glotzte bedrückt vor sich hin, der andere murmelte unaufhörlich Beschwerden in schlechtem Spanisch.“ (V, 140)

Zum anderen ist auf die Schlusspassage dieses Kapitels hinzuweisen. Hier sitzen Humboldt und Bonpland auf der Orinoko-Insel im Gewitter am Ufer. Bei dieser Gelegenheit wird Treibgut erwähnt, das im Fluss an den beiden Europäern vorbeischwimmt: „Bald wußten sie nicht mehr, wie lange sie warteten. Einmal war eine tote Kuh vorbeigetrieben, dann der Deckel eines Klaviers, dann ein Schachbrett und ein zerbrochener Schaukelstuhl.“ (V, 141f.) Die Situation ist, wie häufig bei Kehlmann, in das Licht des Zweifelhaften gerückt:

„Humboldt holte vorsichtig die Uhr hervor, horchte auf ihr leises Pariser Ticken und spähte durch die Wachs- tuchhülle nach den Zeigern. Entweder war der Beginn des Gewitters erst wenige Minuten her, oder sie saßen

---

<sup>51</sup> Vgl. auch: „(Humboldt) löste Blüten von Sträuchern, brach einem besonders schönen Falter mit geschicktem Griff den Rücken und legte ihn liebevoll in seine Botanisiertrommel.“ (R, 107).

schon über zwölf Stunden fest, oder aber der Regen hatte nicht bloß Fluß, Wald und Himmel, sondern die Zeit selbst durcheinandergebracht, hatte ein paar Stunden fortgespült, so daß der neue Mittag mit der Nachtstunde und dem nächsten Morgen zusammenfloß.“ (V, 142)

Betrachtet man die genannten Gegenstände näher, so fällt zunächst auf, dass es sich durchweg um Zivilisationsgegenstände handelt, die in der Einsamkeit des Urwalds kaum zu erwarten sind: ein Klavierdeckel, ein Schachspiel, ein Schaukelstuhl. Auch die tote Kuh – als domestiziertes Tier – gehört in diesen Bereich. Allerdings finden diese Gegenstände keineswegs so zufällig Erwähnung, wie zunächst vermutet werden könnte. Vielmehr lässt sich zeigen, dass jedes Stück Treibgut in Beziehung zu anderen Teilen des Romans steht, sowohl zu vorhergehenden als auch zu nachfolgenden. Je zwei beziehen sich dabei auf Humboldt bzw. Gauß. Die Kuh verweist auf die „fliegenumschwärmte(...) Kuhherde“ bei Salzburg, in der der junge Humboldt vor der Reise übungsweise sein Chronometer zerlegte (V, 38). Sie erinnert an jene Phase seines Lebens, an die er später in Russland wehmütig zurückdenkt, weil er sich damals „am lebendigsten“ (V, 283) gefühlt habe. Der Umstand, dass eine *tote* Kuh vorbeitreibt, signalisiert den unwiederbringlichen Verlust von Tatkraft und Lebensfreude. Der Klavierdeckel erinnert daran, dass Humboldt nicht nur ein Feind des Erzählens, sondern auch der Musik – und allgemein von Emotionen – ist. Darauf deutet eine Szene kurz vor der Abreise in Caracas hin, in der ein prominenter deutscher Opern- und Klavierkomponist genannt wird:

„Zu ihrem Abschied wurde im Theater von Caracas ein Konzert unter freiem Himmel gegeben. Glucks Akkorde stiegen in die Dunkelheit, die Nacht war groß und voller Sterne. Bonpland hatte Tränen in den Augen. Er wisse nicht recht, flüsterte Humboldt, ihm habe Musik nie viel gesagt.“ (V,102, vgl. auch 274)

Die beiden letztgenannten Gegenstände, Schachbrett und Schaukelstuhl, stehen dagegen in enger Verbindung zu Gauß. Das Schachbrett deutet auf den Religionskritiker Gauß hin. Der „Fürst der Mathematiker“ (V, 188) hat schon in frühen Phasen der Handlung wiederholt Kritik an Schöpfung und Schöpfer geäußert: „Auf dem Grund der Physik waren Regeln, auf dem

Grund der Regeln Gesetze, auf deren Grund Zahlen. (...) Einiges an ihrem Gefüge 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 sie bemerken.“ (V, 88) An späterer Stelle ist Gauß entschlossen, im Falle einer zweiten Ablehnung seiner Werbung um Johanna Selbstmord zu begehen. Diese geplante Selbsttötung, unter christlicher Perspektive eine Totsünde, wird unter Bezug auf das Schachspiel beschrieben:

„Er entkorkte die Flasche (mit Curare). Die Flüssigkeit roch nach nichts. Ob er zögern würde? Wahrscheinlich. So etwas wußte man nicht, bevor man es wirklich versuchte. Doch es überraschte ihn, daß er so wenig Angst hatte. Der Bote würde die Ablehnung bringen, und dann wäre sein Tod *ein neuer Schachzug im Spiel*, etwas, womit der Himmel nicht gerechnet hatte.“ (V, 98, Herv. JR)

Wie die verwendete Bildlichkeit zeigt, sieht Gauß sich in einer Schachpartie mit Gott – einem intellektuellen Wettstreit, in dem er sich im Gegensatz zu Normalsterblichen als gleichberechtigten Spieler betrachtet.<sup>52</sup> Die Vorstellung eines Schachspiels mit einem göttlichen Gegenspieler ist Ausdruck des ausgeprägten Selbstbewusstseins eines von religiösen Bindungen befreiten Individuums. Da Johanna seinen erneuten Heiratsantrag annimmt, wird die geplante Selbsttötung – die ironischerweise ohnehin misslingen würde<sup>53</sup> – hinfällig. Das im Fluss vorbeitreibende Schachbrett illustriert einen weiteren Umstand, den Gauß nicht erkennt: Die Partie, die er gegen Gott zu spielen glaubt, findet gar nicht statt, weil es keinen Mit- bzw. Gegenspieler gibt.

Darauf verweist das vierte Stück Treibgut, der zerbrochene Schaukelstuhl. Er deutet voraus auf ein zweites allegorisch strukturiertes Kapitel in „Die Vermessung der Welt“, das

---

<sup>52</sup> Kurz darauf ist sogar die Vorstellung einer quasi eschatologischen Auseinandersetzung zu registrieren: „Er dachte ans Jüngste Gericht. Er glaubte nicht, daß so etwas veranstaltet werden würde. Angeklagte konnten sich verteidigen, manche Gegenfragen würden Gott nicht angenehm sein. Insekten, Dreck, Schmerz. Das Unzureichende in allem.“ (V, 99).

<sup>53</sup> Vgl. dazu: (V, 224).

Gespräch zwischen Gauß und dem Grafen von der Ohe zur Ohe im neunten Kapitel „Der Garten“. Dort wird der als Landvermesser tätige Gauß in der Lüneburger Heide von einem merkwürdigen Grafen im (intakten) Schaukelstuhl empfangen: „Der Diener klopfte an eine Tür, öffnete, sagte ein paar Worte ins Innere und ließ Gauß eintreten. In einem Schaukelstuhl saß ein alter Mann im Schlafrock mit Holzpantoffeln. Er war groß, hatte hohle Wangen und stechende Augen.“ (V, 183)

Nach einer kurzen Begrüßung am Abend führen die beiden Männer am nächsten Morgen in einem tropisch anmutenden Garten eine skurrile Unterredung. So, wie die Insel-Episode indirekt auch auf Gauß hindeutet, stellt das Garten-Kapitel wiederholt den Bezug zu Humboldts Südamerikareise her. Zunächst wird darauf hingewiesen, dass im Garten „auf Palmstämmen wachsende Orchideen“ zu finden sind. Als der Graf während der Unterredung von der „wunderliche(n) Tätigkeit“ des Vermessens spricht, merkt Gauß an: „Nur wenn man es in Deutschland tue. Wer das gleiche in den Kordillieren unternahme, werde als Entdecker gefeiert.“ (V, 188) Amüsanterweise erkennt Gauß während des gesamten Gesprächs nicht, wer sein Gegenüber ist. Wie an anderer Stelle gezeigt, steht Graf von der Ohe für den christlichen Gott – einen *deus absconditus*, der jedes Interesse an seiner Schöpfung verloren hat.<sup>54</sup> Der im Fluss vorbeitreibende, zerbrochene Schaukelstuhl gibt bereits im Vorhinein zu erkennen, dass Gott nicht mehr da bzw. kaum noch von dieser Welt ist. Seine Zeit läuft ab, auch weil die von Humboldt und Gauß betriebene Vermessung der Welt mit ihrem Rationalitätsschub die Abkehr vom Glauben beschleunigt. Was an dem auf der Insel festsitzenden Humboldt vorbeischwimmt, sind Fragmente seines eigenen Lebensweges wie des seines Forscherkollegen Gauß. Im Fluss, der für die verrinnende Zeit steht, treiben die Sinnbilder für versäumte Erfahrungen, verlorene Illusionen, Altern und Tod.

Allerdings ist neben der textinternen auch eine textübergreifende Deutung des Treibgutes möglich, die zugleich den Rückbezug zur lateinamerikanischen Literatur herstellt. Die Gegenstände, die an der Insel vorbeitreiben, können ebenso als

---

<sup>54</sup> Vgl. dazu: Rickes, Joachim. Wer ist Graf von der Ohe zur Ohe? Überlegungen zum Kapitel ‚Der Garten‘ in Daniel Kehlmanns ‚Die Vermessung der Welt‘. In: „Sprachkunst“ (2007), 1. Halbband, S. 87–94.

Versatzstücke aus einem anderen Roman interpretiert werden. Sie spielen alle eine symbolisch wichtige Rolle in Gabriel García Márquez „Hundert Jahre Einsamkeit“: Das „Schachbrett“ verweist auf die Schachpartien zwischen dem Oberst Aureliano Buendía und dem General José Raquel Moncada<sup>55</sup>, der zerbrochene Schaukelstuhl auf die verschiedenen Schaukelstühle im Roman, die fast leitmotivisch wichtige Personen und Ereignisse verbinden.<sup>56</sup> Der Klavierdeckel erinnert an die Bedeutung von Pietro Crespi „Pianolo“<sup>57</sup> und Memes „Klavichord“<sup>58</sup> für verschiedene Handlungsvorgänge im Hause Buendía. Die „tote Kuh“ schließlich steht für die Vielzahl an Kühen, die Aureliano Segundo infolge der „übernatürlichen Vermehrung seines Viehs“<sup>59</sup> sein eigen nennt – so viele, dass er daraus eine eigene Redewendung entwickelt: „Aus dem Weg, Kühe. Das Leben ist kurz.“<sup>60</sup> Die meisten dieser Kühe ertrinken in jenem sintflutartigen Regen, der mehr als vier Jahre lang auf Macondo niedergeht.<sup>61</sup> So gelesen, schwimmen an der vom „Sturm“ (V, 142) umtosten Orinoko-Insel die Reste der schließlich „vom Wind“ zerstörten „Stadt der Spiegel (oder der Spiegelungen)“ vorbei<sup>62</sup> – eine versteckte Reverenz an jenen großen Erzähltext, der Daniel Kehlmann stärker beeinflusst hat als jedes andere Buch des lateinamerikanischen Kontinents.<sup>63</sup>

<sup>55</sup> García Márquez, Gabriel, „Hundert Jahre Einsamkeit“, Köln 1988, übersetzt von Meyer-Clason, Kurt, S. 174.

<sup>56</sup> Vgl. u.a. ebd. S. 79, 105, 169, 187, 211, 226, 253, 283, 363, 37, 437, 451f., 456.

<sup>57</sup> Vgl. u.a. ebd., 75f., 212, 241, 403.

<sup>58</sup> Ebd., S. 293, 299, 301, 311, 316, 372, 403.

<sup>59</sup> Ebd., S. 223.

<sup>60</sup> Ebd., S. 225, vgl. auch 296, 406, 432.

<sup>61</sup> Ebd., S. 366f.

<sup>62</sup> Ebd., S. 476.

<sup>63</sup> Die vielfältigen Bezüge zwischen „Die Vermessung der Welt“ und „Hundert Jahre Einsamkeit“ wären eine eigene Untersuchung wert. Um nur ein weiteres Beispiel zu nennen: Am Anfang von García Márquez Roman wird geschildert, wie José Aurelio Buendía in der Einsamkeit von Macondo eine Entdeckung macht, die andernorts längst bekannt ist: „Die Erde ist rund wie eine Orange.“ Ebd., S. 13. Vgl. dazu: „In Calabozo trafen sie einen alten Mann, der noch nie das Dorf verlassen hatte. Trotzdem besaß er ein Laboratorium (...). Und einen Apparat, welcher klickend und summend, zwischen Dutzenden gegeneinander rotierender Rädchen, helle Funken erzeugte. Die rätselhafte Kraft habe er entdeckt, rief der Alte. (...) Beeindruckend, sagte Hum-

## Ein unausschöpfbares Erzählwerk

Siegfried Lenz hat in seinem bereits erwähnten Beitrag eine weitere bemerkenswerte Formulierung verwendet. Für ihn sind die „Buddenbrooks“ ein „unausschöpfbar(es)“ Erzählwerk, ein poetischer Text mit unüberschaubar vielen Bezügen und Deutungsmöglichkeiten. Wiederum ist zu fragen, ob diese Charakterisierung nicht ebenso auf Daniel Kehlmanns Roman zutrifft. Die detaillierte Auseinandersetzung mit den Kapitel „Der Fluss“ und – an früherer Stelle – „Der Garten“ lässt nur vermuten, wie viel im Gesamttext noch zu entdecken bleibt. Auch aus diesem Grund ist „Die Vermessung der Welt“ einer der bedeutendsten deutschen Romane seit langer Zeit, ein Kunstwerk von hohem Rang, das in vielerlei Hinsicht auf die „Buddenbrooks“ bezogen werden kann.

Wie Thomas Mann gelingt es Daniel Kehlmann meisterhaft, die Balance zwischen den vielen Lesern und den wenigen Kennern zu halten, zugleich leicht und anspruchsvoll zu sein, seinen unterhaltsamen Roman mit einem immensen Wissen über Literatur, Naturwissenschaften, Philosophie, Religion und Technik zu unterfüttern und daraus eine Fülle von komplexen Anspielungen und Verweisen zu entwickeln. Sie herauszuarbeiten, wird die Aufgaben vieler Doktoranden sein. Scheinbar mühelos, unaufdringlich, entspannt, knapp und ungezwungen humorvoll erzählt „Die Vermessung der Welt“ die Geschichte zweier extremer Persönlichkeiten – ohne jede Sentimentalität, auch ohne den in der deutschen Literatur so oft zu spürenden erhobenen Zeigefinger. Nicht zuletzt endet ein deutschsprachiger Roman endlich einmal untragisch, ohne andererseits in ein banales happy ending umzuschlagen. Humboldt und Gauß bleiben zurück und der von der Dominanz des Vaters befreite Eugen reist als Vertreter einer neuen Generation in die neue Welt:

„Er stopfte den letzten Tabak in seine Pfeife, ging zum Bug und stand dort so lange mit vom Wind tränenden Augen, bis etwas sich im Abenddunst abzeichnete, durchscheinend zunächst und noch nicht ganz wirklich,

---

boldt, aber das Phänomen nenne sich Galvanismus und sei in der ganzen Welt bekannt.“ (V, 102).



aber dann immer deutlicher, und der Kapitän lachend antwortete, nein, diesmal sei es keine Chimäre und auch kein Wetterleuchten, das sei Amerika.“ (V, 301)