

APTARA	GLAL	glal12266	Dispatch: February 25, 2020	CE: N/A
	Journal	MSP No.	No. of pages: 18	PE: Cindy

German Life and Letters 00:0 xxxx 2020
0016-8777 (print); 1468-0483 (online)

EULENSPIEGEL IM KRIEG: DER NARR UND DIE ERZÄHLTRADITION IN DANIEL KEHLMANN'S ROMAN *TYLL*

Q1

LINDA MAEDING
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID/UNIVERSITÄT BREMEN)

ABSTRACT

Daniel Kehlmann's novel *Tyll* (2017), which places its protagonist in the Thirty Years War, proves the astonishing topicality of pre-modern Till Eulenspiegel. The starting point of this article is the observation that in literature, rogue characters like the jester are often linked to socio-historical crises. To examine this nexus more closely, this character will be analysed at different levels: in relation to the picaresque novel, in intertextual readings of similar characters and motifs in Kehlmann's work, and in *Tyll's* auto-reflexive discourse on narration. *Tyll* shares his status as a social outsider and his absolute will to survive with the Spanish *pícaro* and the German *Schelm*. But in contrast to those, this jester is not mocked. Rather, he himself is the one who mocks others in Kehlmann's gloomiest novel so far, personifying a threat to any social structures. His transgressive actions give rise to reflections on the normative basis of society. At the same time, Kehlmann's *Tyll*, whose protagonist is placed in a world full of conflict, physical violence, and socio-economical constraints, can also be read as a meta-commentary on the powers and limits of narration.

Die erstaunliche Aktualität des vormodernen Eulenspiegel-Stoffes stellt Daniel Kehlmanns historischer Roman *Tyll* (2017) unter Beweis, der seinen Protagonisten in den Dreißigjährigen Krieg versetzt. Ausgangspunkt meines Beitrags ist die Beobachtung, dass Narrenfiguren in der Literatur oft im Kontext sozio-historischer Krisen verortet werden. Um diesen Nexus näher zu erfassen, wird der Narr bei Kehlmann auf mehreren Ebenen untersucht: im Verhältnis zur pikaresken Romantradition, im Zusammenhang des Gesamtwerks Kehlmanns, sowie im autoreflexiven Diskurs über das Erzählen. Gemeinsam hat *Tyll* mit dem spanischen *pícaro* und dem deutschen Schelm das gesellschaftliche Außenseitertum und den unbedingten Überlebenswillen. Im Gegensatz zu letzterem fehlt es ihm aber an Naivität und Gutmütigkeit. Der Narr *Tyll* wird auch nicht – wie es der Schelm so oft erfahren muss – verspottet; er ist vielmehr selbst ein Spötter in Kehlmanns bislang unheimlichstem Werk, der eine Bedrohung jeglichen gesellschaftlichen Gefüges darstellt und dessen transgressives Agieren zu Reflexionen über die normativen Grundlagen der Gesellschaft einlädt. Zugleich kann Kehlmanns *Tyll*, dessen närrischer Protagonist sich in einer konflikträchtigen Welt voller physischer Gewalt und sozio-ökonomischen Zwängen bewegt, aber auch als selbstreflexiver Kommentar über Macht und Grenzen des Erzählens gelesen werden.

1

2

LINDA MAEDING

2

DER NARR ALS KRISENFIGUR

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

Daniel Kehlmanns Roman *Tyll* (2017) ist Aussagen des Schriftstellers zufolge das Resultat eines schwierigen ‘Synthetisierungsprozess[es]’,¹ in dem es erst einmal gar nicht um die Figur des Till Eulenspiegel ging. Im Zentrum des langwierigen Entstehungsprozesses stand offenbar der Dreißigjährige Krieg, auf den sich die Aufmerksamkeit Kehlmanns in erster Linie richtete. In einem Interview, das Kehlmann gemeinsam mit dem Schriftstellerkollegen und Autor einer kurz zuvor erschienenen Eulenspiegel-Nacherzählung, Clemens Setz, der *Zeit* gab, bleibt offen, wie dieser große Krieg und die Eulenspiegel-Figur schließlich zusammen kamen oder was die Versetzung in den geistesgeschichtlichen Horizont des Barock veranlasste. Die Beobachtung jedoch, dass *pícaros*, Schelme und ihnen verwandte Figuren wie hier der Narr sich meist in Umbruchszeiten bewegen, wird pointiert durch den Umstand, dass der Dreißigjährige Krieg die vormoderne Krisenerfahrung per se bezeichnet: eine aus den Fugen geratene Welt, deren Verheerungen alles bis dato Vorstellbare überschreiten. In der Frankfurter Poetikvorlesung, die Kehlmann dem bekanntesten Werk über die Welt des Dreißigjährigen Krieges widmet, Grimmelshausens *Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*, spricht der Autor von der Überzeugung der Romanfiguren, die Apokalypse stünde kurz bevor.² *Tyll* ist anders als die ersten Schelmenromane nicht selbst in einer von vergleichbaren Umbrüchen geprägten Zeit entstanden, holt aber eine auf den ersten Blick denkbar weit entfernte Vergangenheit in eine Gegenwart, der die Erfahrung einer nicht mehr sinnhaft zu verstehenden Geschichte vertraut geworden ist. Das Erkenntnisinteresse meines Beitrags zielt vor diesem Hintergrund auf das Verhältnis von Krise und Narrentum im Roman,³ auf die literarische Verarbeitung einer krisenhaften Geschichte und die damit zusammenhängende Befragung literarischer Erzähltraditionen.

Kehlmann, der sich seit *Die Vermessung der Welt* (2005) einen Namen als Autor historischer Romane gemacht hat, die genaue Recherche mit postmoderner Fabulierlust verbinden und die Grenzen zwischen historischem Erzählen und fantastischer Fiktion geschickt unterlaufen, ist nur einer in einer ganzen Reihe von Autoren, die den Eulenspiegel vor

¹ ‘Steckt das Böse in uns allen?’, interview von Adam Soboczyński und Alexander Cammann mit Daniel Kehlmann und Clemens Setz, *Die Zeit*, Nr. 2/2018.

² Daniel Kehlmann, *Kommt, Geister. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Reinbek bei Hamburg 2016, S. 131.

³ Während ich hier auf innerliterarischer Ebene von der Verbindung zwischen Narrentum und Krise ausgehe, so ist darüber hinaus wiederholt beobachtet worden, dass Narrenfiguren in Umbruchszeiten besonders intensive literarische Verarbeitung erfahren. Siehe, mit Bezug auf das Spätmittelalter, Ulrike Zitzlperger, ‘Narren, Schelme und Frauen: Zum Verhältnis von Narrentum und Weiblichkeit in der Literatur des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit’, *GLL*, 50/4 (2007), 403–16 (404). Vgl. zum pikaresken Roman als Symptom der Krise Spaniens im 16./17. Jahrhundert, Jürgen Jacobs, *Der Weg des Pícaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman*, Trier 1998, S. 5–6.

2 allem seit dem frühen 20. Jahrhundert neu verorten. Die mittelalterliche
3 Figur des Till Eulenspiegel wurde seit der frühesten erhaltenen
4 Überlieferung des Volksbuchs aus dem 16. Jahrhundert bekanntlich immer
5 wieder aufgegriffen und neu adaptiert. Kehlmanns *Tyll* ist das jüngste
6 Beispiel für die erstaunliche Aktualität des vormodernen Eulenspiegel-
7 Stoffes. Vor ihm haben unter anderem Christa Wolf und Gerhard Wolf
8 den Stoff in ihrer als Filmvorlage konzipierten Erzählung (1972 publiziert)⁴
9 aufgegriffen und Eulenspiegel, eine Figur voller Wut auf gesellschaftliche
10 Barrieren, zum Zeitgenossen Martin Luthers gemacht. Frank Wedekind
11 schrieb ein Drama, das er (nachdem es zunächst einen anderen Titel
12 hatte) *Till Eulenspiegel* nannte⁵ und Gerhart Hauptmann begann zur selben
13 Zeit – 1909 – mit Aufzeichnungen zum Eulenspiegel-Stoff, gab ihm aber
14 erst in den Jahren nach 1918 eine Gestalt in Versen,⁶ der Narr, versetzt in
15 den Ersten Weltkrieg, in Zaum gehalten im Hexameter-Epos. Anders als
16 Hauptmann, der den durchtriebenen Schelm in die von ihm selbst erlebte
17 Zeit des Krieges platziert, unternimmt Kehlmann diesen Schritt aus einer
18 völlig anderen Perspektive heraus, einer Perspektive der Distanz und nicht-
19 engagierter Neugier.

20 Diese Distanz erlaubt ihm einen offenen Blick auf die Narrenfigur, frei
21 von Sympathie und Parteinahme. Der Protagonist wird im Folgenden auf
22 drei ineinander greifenden Ebenen untersucht, die ich an dieser Stelle
23 nur der analytischen Klarheit halber trenne: im Verhältnis zur Tradition
24 des pikaresken Romans, im punktuellen Verweis auf andere Figuren im
25 Werk Kehlmanns sowie mit Bezug auf einen autoreflexiven Diskurs über
26 das Erzählen. Zur Debatte steht damit die literarische Aktualisierung des
27 Narren in Abgrenzung zu Schelm oder *pícaro*⁷ und vor dem Hintergrund
28 der Erzähltraditionen, an die Kehlmann in *Tyll* und anderen Werken
29 anknüpft. Der Beitrag untersucht die Gestalt und Funktion des Narren im
30 Kontext einer akuten Krise, die die Grundlagen der Gesellschaft betrifft.

32 DER NARR IM KONTEXT PIKARESKER TRADITION

34 Als ‘Herr der Luft’ wird der Seiltänzer Eulenspiegel im gleichnamigen
35 zweiten Kapitel beschrieben: Die Leichtigkeit kennzeichnet den
36 wandlungsfähigen Narren zwar *per se*, sie wird hier aber von offensichtlich

37
38
39
40 ⁴ Christa Wolf und Gerhard Wolf, *Till Eulenspiegel*, Darmstadt 1974.

41 ⁵ Frank Wedekind, ‘Till Eulenspiegel’, in *Werke. Kritische Studienausgabe*, 8 Bde., hg. von Hans-Jochen
42 Imer, Darmstadt 2003, VIII, S. 93–152.

43 ⁶ Gerhard Hauptmann, *Des großen Kampffliegers, Landfahrs, Gauklers und Magiers Till Eulenspiegel*
44 *Abenteuer, Streiche, Gaukeleien, Gesichte und Träume*, Berlin 1928.

45 ⁷ Da die Forschung zu keiner trennscharfen Differenzierung zwischen beiden Figuren und
46 Romantypen gelangt ist, wird auch hier auf eine solche Unterscheidung verzichtet. Beide
Bezeichnungen verweisen im Folgenden insbesondere auf den nationalen Kontext, dem sie jeweils
entstammen.

1

4

LINDA MAEDING

2 diabolischen Konnotationen begleitet – im Gespräch des Kindes Tyll
3 mit dem Jesuiten, das die Hinrichtung des Vaters nach sich ziehen
4 wird, nennt dieser den Teufel ‘den Herrn der Lüfte’,⁸ ein Verweis auf
5 den Narren selbst. Es handelt sich also nicht um eine Leichtigkeit des
6 Gemüts. Eulenspiegel mag zuweilen frivol sein, aber er ist alles andere
7 als ein Traumtänzer. In der Leichtigkeit des Narren verbindet sich sein
8 diabolisches Wesen mit dem allzu menschlichen Kampf gegen den
9 Tod – eine metaphysische und ‘schwere’ Leichtigkeit also: ‘denn einer
10 wie er stirbt nicht. Ich bin aus Luft gemacht, sagt er. Mir passiert nichts.
11 Kein Grund zum Jammern’ (S. 418), so das beschwörende Selbstgespräch
12 des Narren in akuter Lebensgefahr, als er in den Kriegswirren im Schacht
13 verschüttet wird.

14 Die Leichtigkeit des Narren ist in sozialer Hinsicht aber auch eine
15 Seinsweise, die auf der einen Seite mit der Vielgestaltigkeit der Welt, auf
16 der anderen Seite mit der Flüchtigkeit alles Menschlichen korrespondiert.
17 Anstatt sich dieser Vielgestalt zu entziehen durch die Aufteilung der
18 sozialen Welt in Klassen, Geschlechter und viele kleinere Einheiten –
19 Orte, Dörfer, Zünfte und sonstige soziale Kollektive –, anstatt sich ihr also
20 entgegenzustellen durch die Kompartimentierung der Gesellschaft (wie
21 sie spiegelbildlich im Barockgarten gepflegt wurde), integriert die Figur
22 des Narren die Vielgestaltigkeit der Welt und ihr vergängliches Gefüge
23 durch ihre Anpassungsfähigkeit. Seine buchstäbliche Leichtigkeit, die sich
24 im virtuellen Seiltanz, in einer Jonglierkunst, der die Augen kaum folgen
25 können, aber auch im abrupten Erscheinen und dem ebenso plötzlichen
26 Verschwinden ausdrückt, verwirrt und verunsichert die Betrachter und ist
27 dabei doch nur ein konzentriertes Abbild der Welt. Tylls Umwelt scheut
28 sich jedoch, die grundsätzliche Umkehrbarkeit der Welt anzuerkennen,
29 die sich in seinen akrobatischen Fähigkeiten spiegelt – oben kann unten
30 sein und unten oben – ebenso wie im närrischen Verhalten an sich: Der
31 Taugenichts putzt seine Herrschaften herunter, als seien diese selbst zu
32 nichts zu gebrauchen.

33 In der Gegenüberstellung von Narr und Gesellschaft zitiert der
34 Roman auch die Tradition der Pikaeske – ein Genre, das sich in der
35 Ausformung als Schelmenroman Ende des 17. Jahrhunderts lange nach
36 Erscheinen des spanischen Gründungstextes, des anonymen *Lazarillo de*
37 *Tormes* (1554), in den deutschen Gebieten verbreitet. Der Narr selbst
38 bezeichnet anders als der *picaro* keine spezifisch literarische Figur; vielmehr
39 ist der Begriff durch einen großen ‘semantischen und lexikalischen
40 Reichtum’⁹ gekennzeichnet. Wenn aber auch *Tyll* kein Schelmenroman
41 ist – dem Autor zufolge ist sein Narr ‘das absolute Gegenteil’ zum naiven
42

43
44 ⁸ Daniel Kehlmann, *Tyll*, Reinbek bei Hamburg 2017, S. 92; im Folgenden im Fließtext unter Angabe
45 der Seitenzahl zitiert.

46 ⁹ Jean Schillinger, ‘Vorwort’, in *Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Kolloquium in Nancy (13.–14. März 2008)*, hg. von Jean Schillinger, Bern 2009, S. 7–12 (S. 7).

2 Schelm¹⁰ –, so setzt er sich doch zu dieser Gattung ins Verhältnis, greift
3 Motive und strukturelle Merkmale auf: Dazu zählen die vom Roman
4 abgedeckte Zeitspanne von der Kindheit bis hin zum Alter Tylls, das
5 Motiv der Desillusion als auslösendes Moment des späteren Narrentums,
6 die Bindungslosigkeit des Protagonisten auf der Figurenebene sowie die
7 Nähe zum Episodenroman auf der strukturellen Ebene. Der *pícaro* hat
8 Claudio Guillén zufolge drei Vorläufer: 'the wanderer, the trickster and
9 the have-not'.¹¹ So gesehen kombiniert Tyll alle drei Typen. Ungeachtet
10 der Selbstaussage Kehlmanns gibt es also Konvergenzen zwischen *Tyll*
11 und dem Genre, das 'die soziale Frage' von unten aufwirft.¹² An
12 diese soziale Frage rührt auch *Tyll*, obzwar verhalten – und in dieser
13 Verhaltenheit verbirgt sich eine Abweichung vom Schelmenroman, der
14 auch anklagende Gesellschaftskritik ist, während die weltliche Ordnung
15 selbst noch unhinterfragt bleibt und nur der Aufstieg in ihr möglich ist,
16 nicht aber ihre Verwerfung.¹³ Kehlmanns Roman geht hier weiter, und er
17 kann dies dank seines närrischen Protagonisten und dank des Krieges, die
18 beide die 'normale' Ordnung der Welt außer Kraft setzen. Den Narren
19 zeichnet schon immer eine ambivalente, gar subversive Haltung gegenüber
20 der Macht aus. Die Figuren seiner Umgebung, in *Tyll* allen voran der
21 böhmische Winterkönig und seine Frau, stellen die Fragilität der Macht
22 eindringlich unter Beweis.

23 Die *novela picaresca* ist ein 'Gassen- und Gossenroman',¹⁴ in dem
24 literaturgeschichtlich erstmals das Elend, der Hunger, der Kampf ums
25 Überleben und gegen den sozialen Abstieg behandelt werden. Gemeinsam
26 ist dem Romantypus und Kehlmanns Text das anti-idealistische Weltbild.
27 *Tyll* spielt vornehmlich auf Wegen, Straßen und Plätzen: Es geht damit
28 auch jenseits des Lebens in materiellen Nöten, wie schon in *Die Vermessung*
29 *der Welt*, um das Verlassen vertrauter Räume, um die Fahrt in die Fremde
30 und die Frage, wie diese Erfahrung des Unterwegsseins im Unterschied
31 zum Lebenswandel der Sesshaften die Wahrnehmung prägt.¹⁵ Was fehlt,
32 ist hingegen die Moral von der Geschichte; die Einsicht des Schelms zu
33 Ende des Lebens und des Romans, jegliche didaktische Botschaft, wie sie
34 insbesondere die spätere Pikareske aufweist. Matthias Bauer hat darauf
35 hingewiesen, dass:

36
37
38
39 ¹⁰ Interview mit Kehlmann (Anm. 1).

40 ¹¹ Claudio Guillén, *The Anatomies of Roguery. A Comparative Study in the Origins and the Nature of*
41 *Picaresque Literature*, New York und London 1987, S. 2.

42 ¹² Vgl. Hans-Jörg Neuschäfer, *Spanische Literaturgeschichte*, 3., erw. Auflage, Stuttgart und Weimar
43 2006, S. 134.

44 ¹³ Vgl. ebd.

45 ¹⁴ Ebd., S. 133.

46 ¹⁵ Diese Frage stellt sich Alexander von Humboldt am Ende seines Lebens im Roman. Siehe Daniel
Kehlmann, *Die Vermessung der Welt*, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 293; im Fließtext als *Vermessung*
zitiert.

1 6

LINDA MAEDING

2 die dialogische Machart des Schelmenromans bzw. die Umkehrbarkeit der
3 Betrachtungsweise, die aus ihr folgt, auch ein Hinweis darauf [ist], dass die
4 Vielfalt der Erscheinungen keiner Ideenlehre gehorcht. Das Kipp-Bild der
5 verkehrten Welt zeigt, dass die idealistische Vereinheitlichung der Welt nicht
6 der in sich widersprüchlichen und vielfältigen Realität des menschlichen
7 Zusammenlebens gerecht wird.¹⁶

8 Mit dieser Aussage wird nicht nur gattungsspezifisch ein zentrales
9 Moment des Schelmenromans angesprochen – das ‘Kipp-Bild der
10 verkehrten Welt’ – sondern auch eine Grundthematik des Barock: eine
11 intellektuelle Herausforderung, derer er sich in den unterschiedlichsten
12 Formen annahm. Dabei fällt jedoch auf, dass diese Herausforderung,
13 die intellektuelle Vereinheitlichung der Welt aufzulösen um der
14 widerspruchsreichen Wirklichkeit gerecht zu werden, auch heute noch die
15 unsere ist. Nicht, dass Tyll dieser quasi philosophischen Aufgabe gerecht
16 würde, doch scheint seine Brisanz eher darin zu liegen, sie uns eindrücklich
17 vor Augen zu führen. Dass die Figur bei Kehlmann keine Innenperspektive
18 hat, dass wir nicht in sie hineinschauen können und uns mit ihrer rein
19 äußerlich vermittelten Ambiguität zufrieden geben müssen, trägt zu diesem
20 Effekt noch bei.

21

22

23

DER NARR OHNE CHARAKTER. VOM ÜBERLEBEN

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

¹⁶ Matthias Bauer, *Der Schelmenroman*, Stuttgart 1994, S. 190.

¹⁷ Interview mit Kehlmann (Anm. 1).

¹⁸ Allerdings verliert auch der *pícaro* im Laufe der historischen Entwicklung an Gutmütigkeit. Der ‘Buscón’ (1626) des Francisco de Quevedo etwa ist eine weit gefährlichere und bössartiger Figur als sein Vorläufer, der junge Lazarillo, es war. Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Ronald Speirs.

2 der Welt, namentlich zwischen passiver und aktiver Subjektivität: erstere
3 stellt sich der Frage, wie das Leben in Hiobscher Tradition zu *ertragen* ist;
4 letztere dreht sich darum, wie der Wirklichkeit *handelnd* entgegenzutreten
5 ist.¹⁹ In der Romantradition sei es meist die stoische Haltung, die den
6 Schelm gegenüber der Welt auszeichnet. Auch Tyll ist gewissermaßen ein
7 Stoiker, der von der Welt als immer-gleichem Kreislauf auszugehen scheint,
8 ohne allerdings auf ein aktives Eingreifen in diesen Kreislauf zu verzichten.
9 Sowohl der Stoizismus als Geisteshaltung als auch sein Tun sind dem
10 Überlebenswillen untergeordnet.

11 Der menschliche Impuls zu überleben ist beim Narren nicht nur
12 frei von gesellschaftlichen Konventionen (obwohl er diese umgekehrt
13 geschickt für sich zu nutzen weiß, profitiert seine scharfe Zunge doch von
14 eben der Ausnahmestellung, die dem Narr in der höfischen Gesellschaft
15 eingeräumt wird), frei auch von moralischen Überlegungen – sein
16 Träger kann im Angesicht des kruden Impulses auch keine Entwicklung
17 durchlaufen. Der Impuls bleibt sich schließlich immer gleich, wird
18 von keiner Erfahrung eingehegt, nur verfeinert und perfektioniert. Tyll
19 lernt auf dem Seil zu laufen, zu tanzen, zu singen, lernt akrobatische
20 Kunststücke – und kann dennoch kein Anderer werden. Auch der
21 Schelm schlängelt sich mit List durchs Leben und schafft es immer
22 wieder, seinen zahlreichen Widersachern zu entweichen. Doch muss er
23 wie in der klassischen Gattungsvorlage, Grimms Hausens *Simplicissimus*,
24 auch einiges einstecken. Die Balance aus taktischem Vorgehen, bösen
25 Streichen und Gutgläubigkeit oder Gottvertrauen, aus kleinen Erfolgen
26 und Widrigkeiten, trägt den Schelm und hält ihm die Tür offen zur
27 Veränderung. Daher kann der Protagonist in der pikaresken Tradition, oft
28 in Form einer fiktiven Autobiographie angelegt, am Ende auch auf sein
29 Leben zurückschauen, es erzählen und einordnen – und rechtfertigen.²⁰
30 Der Schelmenroman geht somit von einem Erfahrungsgewinn des Helden
31 aus,²¹ der ihm eine solche den Genretypus strukturierende Entwicklung
32 ermöglicht. Diese Eigenschaft erklärt auch seine Nähe zum Entwicklungs-
33 und später zum Bildungsroman. Tatsächlich lässt sich das Ende des
34 historischen Schelmenromans, wie er seine Blüte im *Simplicissimus* fand,
35 auch als Übergang zum Bildungsroman deuten. Bereits Claudio Guillén
36 erkennt dagegen dem Narren keine eigene innere Entwicklung zu, er
37 bleibe Verkörperung der mittelalterlichen Torheit ('folly'), die historisch
38 zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr nur Symbol menschlicher
39 Unvernunft und Schwäche sei, sondern auch Kritik sozialer Ordnung.²²
40
41

42
43 ¹⁹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Frankfurt a. M. 1990, S. 444.

44 ²⁰ Vgl. 'Schelmenroman', in *Killy Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, 14 Bde., hg.
45 von W. Killy, Gütersloh 1988, X, S. 341–4 (S. 342).

46 ²¹ Gumbrecht, *Eine Geschichte der spanischen Literatur* (Anm. 19), S. 444.

²² Guillén, *The Anatomies of Roguery* (Anm. 11), S. 120–6.

1

8

LINDA MAEDING

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

Es ist schwer vorzustellen, wie Tyll sein Leben erzählen sollte. Die Schwierigkeit und zugleich die zentrale Relevanz des Erzählens als identitätskonstituierender Kulturtechnik taucht wiederholt als Topos in Kehlmanns Œuvre auf. Denken wir nur an *Die Vermessung der Welt*, den Roman, in dem sich Alexander von Humboldt als Naturforscher äußerst skeptisch gegenüber dem Erzählen äußert, das Südamerika in der Form mündlicher Weitergabe wie ein Netz umspannt. 'Er habe den Eindruck, sagte Humboldt, hier werde ununterbrochen erzählt. Wozu dieses ständige Herleiern erfundener Lebensläufe, in denen noch nicht einmal eine Lehre stecke?' (*Vermessung*, S. 114). Erzählen ohne eine Moral beizulegen – dem Forscher erscheint das nicht nur unanständig, sondern sinnlos, keinem Zwecke dienend. 'Geschichten wisse er keine', sagt Humboldt daher auch, während einer langen Reise auf dem Amazonas von den Fremden genau danach gefragt (*Vermessung*, S. 128). Seinen Reisegefährten, Bonpland und den angeheuerten Ruderern, trägt er stattdessen das nach seinen Angaben schönste deutsche Gedicht vor, in freier Übertragung: 'Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein.' Bezeichnend ist die Reaktion der Zuhörer:

22

Alle sahen ihn an.

23

Fertig, sagte Humboldt.

24

Ja wie, fragte Bonpland.

25

[...]

26

Entschuldigung, sagte Julio. Das könne doch nicht alles gewesen sein.

27

Es sei natürlich keine Geschichte über Blut, Krieg und Verwandlungen, sagte

28

Humboldt gereizt.

29

(*Vermessung*, S. 128)

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

Humboldt wird hier zum Antipoden seines eigenen Erzählers, des Erzählers von *Die Vermessung der Welt*. Inmitten einer Welt, die den magischen Realismus hervorbringen sollte (und für deren Literatur der Autor besondere Vorliebe und Kenntnis bewiesen hat), vermag er keinerlei Verständnis für die Bedeutung des Erzählens und der Vorstellungskraft zu entwickeln,²³ auch nicht für Form und Dramaturgie, sodass er die Enttäuschung seiner Zuhörer achselzuckend in Kauf nimmt. Sprache ist dem professionellen Vermesser ein Vehikel von Inhalten, ein zweckausgerichtetes Instrument. Kehlmanns Erzähler führt diese Anschauung durch das Erscheinen Humboldts als *erzählter* Figur ad absurdum. Tyll scheint offener zu sein für eine künstlerische Auffassung von Welt – zwar ist es nicht das Erzählen, das seinen Blick auf die Welt formt, aber doch ein kreativer Umgang mit den Wörtern, die Bekanntes verkehren und umkippen lassen, die belustigen und irritieren, die

²³ Vgl. zur 'Erzählfeindlichkeit' Humboldts, Markus Gasser, *Das Königreich im Meer: Daniel Kehlmanns Geheimnis*, Göttingen 2010, S. 104.

2 weniger der Kommunikation dienen als selbst kommunikative Störungen
3 verursachen und dadurch Untergründiges freilegen. In vielem verweist Tyll
4 daher auf die Spezifika und Potentiale literarischen Erzählens, ohne selbst
5 ein Erzähler zu sein.

6 Doch zum traditionellen Erzählen gehört auch ein Spannungsbogen,
7 eine Handlung, die vorantreibt. Woran hat Tyll, außer an List und
8 Geschicklichkeit, am Ende des Romans gewonnen? Wie oben bereits
9 beschrieben, ist der Narr ein Künstler der Verwandlung, die allerdings eine
10 äußerliche Kunst bleibt und keinen reflexiven Selbstbezug erkennen lässt.
11 Tyll bleibt eine Figur und wird trotz verstreuter Anklänge (wie der in aller
12 Zurückhaltung und so viel unausgesprochen lassende Abschied von der
13 Gefährtin Nele oder das letzte Gespräch mit dem Winterkönig Friedrich,
14 in dem so etwas wie Mitleid anklingt) nicht zum individuellen Charakter.
15 Er lässt auch keinen Erkenntnisgewinn erkennen. So verschwindet er
16 am Ende sang- und klanglos aus dem ihm gewidmeten Roman, eine
17 entfernte Reminiszenz an die Figur Kaminski, die in Kehlmanns *Ich*
18 *und Kaminski* (2003) ähnlich wie Tyll kaum zu fassen ist und ein
19 Phantom bleibt. Vor allem aber validiert seine Kunst, urplötzlich zu
20 verschwinden, die diabolischen Konnotationen Tylls, die interessanterweise
21 nicht nur intratextuell, sondern ebenfalls intertextuell zu lesen sind, da
22 Teufelsfiguren in vielen Texten Kehlmanns präsent sind.²⁴ Das Angebot
23 der Winterkönigin Elizabeth Stuart, die ihm ein sicheres Auskommen
24 zusichert, schlägt er aus, indem er noch im Gespräch verschwindet: 'Als
25 sie sich wieder zu ihm drehte, war er nicht mehr da. Verblüfft beugte sie
26 sich übers Geländer, aber der Platz lag im Dunkeln, und Tyll war nicht zu
27 sehen' (S. 473). Mehr erfahren wir nicht von ihm.

28 So ist es die Figur der vom Narren umstandslos 'Liz' genannten Elizabeth
29 Stuart, die den Roman vor dem Hintergrund der Aushandlung des
30 Westfälischen Friedens schließt. Im ersten Kapitel wohnen wir der Ankunft
31 des Krieges in einem kleinen Dorf in Form einer ihn antizipierenden
32 Episode bei: Vor den Soldaten, vor Feuer und Plünderung kommt Tyll
33 und sorgt für Belustigung, erntet mit seinem Auftreten Bewunderung
34 und sät dann ohne Übergang den Unfrieden. Der Krieg durchläuft
35 eine Entwicklung, der wir ausschnittsweise und als Resultat des nicht-
36 linearen Erzählens eher mühsam am Beispiel von Schlachtverläufen sowie
37 diplomatischen Verhandlungen folgen. Dass das Kriegsgeschehen nicht
38 chronologisch vermittelt wird – die letzte große Schlacht des Krieges bei
39 Zusmarshausen ist Thema bereits des dritten Kapitels, während das siebte
40 Kapitel zurückgreift auf die zeitlich vorgängige Belagerung von Brünn –
41 macht es unmöglich, Geschichte als Kontinuum zu erfassen. Nun steht
42 der Krieg in einem zerstörten Europa vor dem Abschluss. Tyll hat ihn
43 überlebt – als entlaufener Sohn eines verurteilten Hexers stand er, ein
44

45 ²⁴ Vgl. Joachim Rickes, *Die Metamorphosen des "Teufels" bei Daniel Kehlmann. "Sagen Sie Karl Ludwig zu*
46 *mir"*, Würzburg 2010.

1 10

LINDA MAEDING

2 Paria, an seinem Beginn – und zu diesem Pariatum bekennt er sich auch
3 an seinem Ende, indem er das immer gleiche Leitprinzip formuliert, das
4 sich mehrfach zitiert durch das Buch zieht: ‘Aber weißt du’, sagt er zu Liz,
5 ‘was besser ist? Noch besser als friedlich sterben? [...] Nicht sterben [...].
6 Das ist viel besser’ (S. 473, siehe ähnlich S. 424–5). Tatsächlich drückt sich
7 in diesen Sätzen nicht nur das Credo Tylls aus – die Äußerung lässt sich als
8 Resümee einer Lebenskunst auffassen, aber auch als Metakommentar zum
9 literarischen Umgang mit Stoffen und Figuren, die in diesem Fall bis ins
10 Mittelalter zurückreichen. Kehlmanns Gegenwart lässt den Eulenspiegel
11 nicht friedlich im Volksbuch aus dem frühen 16. Jahrhundert ruhen,
12 sondern birgt ihn neu für einen gewandelten historischen Kontext – nicht
13 als psychologische Figur, deren Bewegungen affektiv nachzuvollziehen
14 sind, sondern als unheimliches *Prinzip*, als Verspottung menschlichen
15 Treibens.

16 Nach dieser Lesart spricht der Autor, jeder Autor, aus dem Munde
17 Tylls. Ob *Tyll* daher auch als Künstlerroman zu verstehen ist wie es
18 eine Deutung von Kehlmanns *Ich und Kaminski* erlaubt, kann hier
19 nicht abschließend bestimmt werden.²⁵ Das auf die Romantik und
20 namentlich auf Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* zurückgehende Subgenre
21 weist wie der Bildungsroman zweifellos Übereinstimmungen mit dem
22 pikaresken Roman auf, da sich alle der Entwicklung und dem Reifeprozess
23 eines Subjekts widmen. Zu identifikatorischen Spielen zwischen Autor,
24 Erzähler und/oder Künstler lädt Tyll jedoch nicht ein. Darum geht es
25 aber auch nicht. Vielmehr ist bezeichnend für Kehlmanns Kunst- und
26 Schreibverständnis, wie Literatur hier als Netz fungiert, in das sich vielerlei
27 verfängt; ein Netz, das Verschiedenartiges in einen Zusammenhang rückt,
28 ohne dass dieser Zusammenhang auf Identischem beruht. Das heißt, *Tyll*
29 ruft auf der Erzählebene neben dem Gattungsgedächtnis der Pikaeske
30 auch frühere Texte seines Autors auf und ermöglicht Konstellationen,
31 nicht unbedingt Parallelen zu denken.

32 Anders als im Bildungsroman, anders auch als der erwähnte Heinrich
33 von Ofterdingen entspricht Tylls Bewegung durch das fragmentierte
34 Reich keiner Suche, die zusammen mit der Reise ein Paradigma des
35 Bildungsromans darstellt. Eine Nähe zur Künstlerfigur weist Tyll jedoch
36 auf, insofern er – wie jeder Narr – ein Meister der Improvisation
37 ist, der sich in diesem Modus des Performativ-Improvisatorischen
38 auch der Problematik menschlicher Freiheit stellt. Auch hier eröffnet
39 die Wahl eines Narren als Protagonisten aber noch eine weitere
40 Ebene, einen zu entziffernden Kommentar des Autors zu seinem
41 Narrenroman. Denn schon im Mittelalter weist die Figur enge Bezüge zum
42

43

44

45

46

²⁵ Die Anregung zum Vergleich Tylls mit einem Künstlerroman verdanke ich Prof. Friedhelm Marx auf einer Tagung an der Universität Salamanca zu ‘Pikareske – Humor – Ironie’ (April 2018), auf der ich einen ersten Vorläufer des vorliegenden Textes als Vortrag präsentierte.

1 DER NARR UND DIE ERZÄHLTRADITION IN DANIEL KEHLMANN'S *TYLL* 11

2 literarischen Schöpfungsakt auf – ‘Sprachmächtigkeit gehört [...] zu den
3 Haupteigenschaften des Narren’.²⁶

4 Zweifellos hat der Narr Attribute einer (von Kehlmann häufig
5 verarbeiteten) Künstlerfigur, ohne dass aber diese hier noch wie
6 in der romantischen Tradition als ‘Statthalter der Utopie’²⁷ auftritt.
7 Ist der Künstlerroman grundsätzlich durch eine kritische Haltung
8 gekennzeichnet, die sich aus der Entzweiung von Künstler und Gesellschaft
9 ergibt²⁸ – ein historischer Vorgang, den der Romantypus zugleich abbildet
10 und gestaltet –, so lässt sich in dieser Hinsicht kein eindeutiger Bezug zu
11 *Tyll* feststellen. Der Autor interveniert nicht als Kritiker der Gesellschaft,
12 sondern erzählt von einer verwüsteten Zeit, die auch das eigene Handwerk,
13 das Erzählen, auf den Prüfstand stellt – wie lässt sich die völlig kontingente
14 Kriegsgewalt und Zerstörung erzählen? Wenn er sich dabei ins Verhältnis
15 zur Pikareske setzt, dann ist diese nicht als ‘dissidente[...] Gattung’²⁹
16 aufzufassen, sondern als Vorläufer des modernen Romans: ‘Kaum ein
17 anderes Erzählmodell hat so nachhaltig die europäische Geschichte des
18 Romans beeinflusst und verändert wie die originale *novela picaresca*.’³⁰

19

20

21

22 DER NARR ALS SPIEGEL: ‘SCHAU HIN’

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

²⁶ Schillinger, ‘Vorwort’ (Anm. 9), S. xi. Narrheit erscheine als ‘eine von Autoren gewählte Rolle, die erlauben soll, einen Status zu definieren, Freiräume zu gewinnen und den Bruch mit der Tradition zu vollziehen’ (Ebd.).

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. zu dieser Entzweiung, Peter Zima, *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen und Basel 2008, S. 1. Vgl. zur Kritik Eva Varsamopoulou, ‘Introduction: Two Centuries of the European Künstler(in)roman’, *New Comparison*, 33/34 (Spring/Autumn 2002), 7–13 (8).

²⁹ Johannes Roskothen, *Hermetische Pikareske. Beiträge zu einer Poetik des Schelmenromans*, Frankfurt a. M. 1992, S. 13.

³⁰ Vgl. Hans Gerd Rötzer, *Der europäische Schelmenroman*, Ditzingen und Stuttgart 2009, S. 12–13. Siehe auch Guillén, *The Anatomies of Roguery* (Anm. 11), S. 515.

³¹ Jacobs, *Der Weg des Picaro* (Anm. 3), S. 11.

1 12

LINDA MAEDING

2 Überlebenswillen einhergeht und sich daher immer wieder als Gewaltakt
3 zeigt. Allerdings muss die Freiheit des Narren, die Freiheit des Paria,
4 der durch die Lande zieht und im Leben nichts zu verlieren hat, nicht
5 ausschließlich in negativen Parametern gedeutet werden. '[D]as Land ist
6 voll von Menschen, die es nicht am Ort gehalten hat. Sie haben keinen
7 Schutz, aber sie sind frei. Sie müssen keine Leute aufknüpfen, sie müssen
8 niemanden töten' (S. 170), sagt der Junge, ebenfalls ein Herumfahrender,
9 dem Tyll und Nele auf der Fahrt begegnen.

10 Die Freiheit zeigt sich auch in der Rede, die Wahrheit spricht, die
11 aber auch vermeintlich Sinnwidriges nicht auszusprechen scheut: 'Meine
12 Schwester da drüben ist die Nele. Sie ist nicht meine Schwester' (S. 17).
13 Tyll darf in Widersprüchen reden, er darf spötteln, höhnen und Tabus
14 aussprechen: 'ich darf das sagen, du kennst doch die Narrenfreiheit'
15 (S. 208), so heißt es gegenüber dem Grafen Martin von Wolkenstein.
16 'Wenn ich die Majestät nicht saublöd nenne, wer soll das sonst tun?' (S.
17 208–9). Dieser Argumentation folgend, ist das Außenseitertum Tylls kein
18 absolutes, hat es doch einen festen Status und eine definierte Funktion für
19 die Gesellschaft. Auch bindet dieses Privileg des Narren – vielleicht sein
20 einziges – ihn noch stärker an seine Funktion, als Spiegel seines Publikums
21 zu fungieren, als Zerrspiegel. Diese ist ja schon in der Volksfigur des Schalks
22 angelegt, deren Attribute Spiegel und Eule sind. Wenn der Narr nun also
23 'alles sagen' (S. 278) darf, wie es einmal heißt, so ist dieses demaskierende
24 Sprechen immer auf sein Gegenüber bezogen. Die Entlarvung, die sich in
25 diesem Sprechen vollzieht, hat mit der bereits erwähnten Umkehrbarkeit
26 der Welt zu tun: Im Spektakel des Narren vor dem Publikum wird plötzlich
27 dieser zum Wahrheit-Sprechenden und das Publikum zu Narren (vgl. die
28 Ansprache, ja Beschimpfung, 'Ihr Narren', S. 22) – auch auf dieses tradierte
29 Narrenmotiv greift Kehlmann zurück, weniger auf den naiven und zugleich
30 listigen Schelm. Trotz der Darstellung von Tylls Kindheit im ersten Kapitel
31 verweigert sich die Figur des Narren, die nicht ganz von dieser Welt zu
32 sein scheint und einmal 'als Mensch' nur verkleidet zu sein vorgibt (vgl.
33 S. 286), einer Verniedlichung, wie sie dem Schelmenbegriff eigen ist³² –
34 Kehlmann beschreibt den Narren in seiner Frankfurter Poetikvorlesung
35 als 'Halbmensch, eine Gestalt aus dem Schattenreich'.³³ Selbst in der
36 Schilderung seiner Kindheit rückt Tyll dem Lesenden nicht wirklich näher.

37 Der Verwandlungskünstler Tyll ist auch ein Künstler im Hinsehen, er ist
38 ein Nachahmer: 'Schau hin!' (S. 330), lehrt ihn sein erster Lehrer, Pirmin.
39 Sein eigener Ausdruck ist dagegen für die Umwelt nicht zu deuten (vgl. S.
40 295), er bleibt undurchsichtig selbst für seine Herren. Diese können in
41 ihm ebenso wie das Volk immer nur sich selbst erkennen – als Narren.
42 Deshalb wird der Narr zugleich gemieden als auch ängstlich geduldet:
43 In der brutalen Übertreibung spiegelt er den Mitmenschen ihr eigenes
44

45 ³² Vgl. Neuschäfer, *Spanische Literaturgeschichte* (Anm. 12), S. 133.

46 ³³ Kehlmann, *Kommt, Geister* (Anm. 2), S. 105.

2 Narrentum. Und gibt es ein passenderes Beispiel als den Krieg, um ihnen
3 das vor Augen zu führen?

4 Das Motiv des unheimlichen Spiegels wird abgewandelt auch in *Die*
5 *Vermessung der Welt* aufgegriffen: Als der alte Humboldt auf seiner Reise
6 nach Russland an der Grenze zu China in einem Tempel dem Lama
7 begegnet, klopft dieser Humboldt auf die Brust. Groß, weise und stark
8 werden, dieser Wunsch (der Antrieb Humboldts) kann sich mit so einer
9 Geste verbinden. Doch der Lama korrigiert: 'Aber da sei nichts. Wer
10 das nicht verstehe, werde rastlos, laufe durch die Welt wie der Sturm,
11 erschüttere alles und wirke nicht. Er glaube nicht ans Nichts, sagte
12 Humboldt mit belegter Stimme. Er glaube an Fülle und Reichtum der
13 Natur' (*Vermessung*, S. 286). Tatsächlich muss die Rede des Lamas für den
14 aufklärerischen Geist zutiefst beunruhigend sein. Wie kann ein solcher
15 Gipfelstürmer das Nichts aushalten? Selbst im Alter hält sich Humboldt
16 an die Faktizität der Welt:

17
18 Tatsachen, wiederholte Humboldt, die verblieben nicht, er werde sie alle
19 aufschreiben, ein ungeheures Werk voller Tatsachen, jede Tatsache der Welt,
20 enthalten in einem einzigen Buch, alle Tatsachen und nur sie, der ganze
21 Kosmos noch einmal, allerdings entkleidet von Irrtum, Phantasie, Traum und
22 Nebel. (*Vermessung*, S. 293)

23 Der Eulenspiegel-Roman stellt dem aufklärerischen Gestus noch etwas
24 zur Seite: Günter Blamberger hat das 'Nebeneinander von rational-
25 cartesianischem Denken und magischem Realismus'³⁴ als kennzeichnend
26 für Kehlmanns Gesamtwerk benannt. Tatsächlich greifen beide Ebenen
27 in *Tyll* ineinander. In einem Zeitalter des Aberglaubens ist *Tyll* der
28 Sohn eines wissbegierigen Müllers, einer Forschernatur – dieser ist dem
29 jungen Humboldt aus *Die Vermessung der Welt* nicht unähnlich, der alles ihn
30 Umgebende einem Zahlennetz zu unterwerfen sucht. Wir finden also den
31 als teuflisch verurteilten Wissensdrang des Vaters vor, wir stehen an einem
32 späteren Punkt des Romans vor Schlachtverläufen, denen Unzählige zum
33 Opfer fallen, und müssen uns außerdem mit jener Leerstelle der Vernunft
34 konfrontieren, die *Tyll* verkörpert. Der ist einerseits Fleisch gewordenes
35 Realitätsprinzip (und damit Vernunftprinzip) – sein Überlebenswille ist
36 dessen bester Zeuge –, andererseits aber ist sein seltsam ungreifbares Wesen
37 (denken wir an die Beschreibung als Herr der Lüfte, denken wir auch an
38 seine Kunst, urplötzlich zu verschwinden) magisch-teuflisch besetzt.

39 Der Narr selbst bleibt im *Tyll* als Charakter ein Phantom und kann daher
40 auch nicht auf die Sympathien der Leserschaft zählen wie im traditionellen
41 Schelmenroman. Eulenspiegel sei letztlich 'nicht viel mehr als ein Name',³⁵
42

43
44 ³⁴ Günter Blamberger, 'Laudatio auf Daniel Kehlmann anlässlich seiner Berufung zum Literatur-
45 Dozent für Weltliteratur 2010', in *Literator 2010. Dozentur für Weltliteratur. Daniel Kehlmann*, hg. von
46 Ines Barner und Günter Blamberger, München 2012, S. 11–18 (S. 15).

³⁵ Interview mit Kehlmann (Anm. 1).

1 14

LINDA MAEDING

2 der für wechselnde Ereignisse und Anekdoten herangezogen werde. Ist
3 er aber deshalb ein Jedermann? Wohl kaum. Vielmehr handle es sich um
4 einen ‘quasimythische[n] Charakter’, was vielleicht auch der Grund dafür
5 ist, dass Kehlmann das Schreiben eines Kapitels aus der Innenperspektive
6 Tylls, also ein Erzählen in der ersten Person, wieder verwerfen musste, wie
7 er im bereits zitierten Interview berichtet. Es scheint schlüssig, dass wir gar
8 nicht erfahren, was im Kopf Tylls vorgeht, dass die für den Schelmenroman
9 typische Ich-Erzählform – Hans Gerd Rötzer spricht von ‘individuell-
10 subjektive[r] Eingrenzung gegenüber auktorialen Objektivationen’, anders
11 gesagt von der Rechtfertigung des Erzählanlasses in der ersten Person³⁶ –
12 nicht gelingen will.

13 Das Wenige, was wir über Tyll als Charakter erfahren, ist seine
14 Erfahrung der Welt als Krisenort: Bedeutsam ist vor dem Hintergrund
15 seines närrischen Tuns, wie ‘ruhig und besonnen’ (S. 225) sich Tyll im
16 Kriegstreiben gibt, das im Roman anhand der Fahrt Tylls vom Kloster
17 Andechs nach Wien, quer durch das Kriegsgebiet, geschildert wird.
18 Der Krieg ist das eigentliche Metier einer Figur, die das menschliche
19 Geschehen von einem Außerhalb zu betrachten scheint, ohne die eigene
20 Implikation erkennen zu geben. Er ist in erster Linie Schauplatz eines
21 unbeugsamen Überlebenswillens. Damit ist die Welt für den Narren
22 aber überall gleich, dieser Eindruck ist paradoxerweise sein Kompass,
23 um ihre Vielgestaltigkeit zu meistern. Wie auch an anderen Stellen,
24 tritt die Romanfigur hier in einen stummen Dialog mit Humboldt aus
25 *Die Vermessung der Welt*: Der vagabundierende Narr hat mehr mit dem
26 vernunftgeleiteten Naturforscher zu tun, als es auf den ersten Blick
27 scheinen mag. ‘Nichts sei zuverlässig’, sagt Humboldt einmal anklagend
28 auf seiner Reise durch den Amazonas, nicht die Tabellen, nicht die Geräte
29 und selbst der Himmel nicht: ‘Man müsse selbst so genau sein, daß einem
30 die Unordnung nichts anhaben könne’ (*Vermessung*, S. 129). Und ähnlich
31 heißt es von ihm an anderer Stelle:

32
33 Fakten und Zahlen, sagte er mit unsicherer Stimme, die könnten einen
34 vielleicht retten. Bedenke er zum Beispiel, daß sie dreiundzwanzig Wochen
35 unterwegs gewesen seien, vierzehntausendfünfhundert Werst zurückgelegt
36 und sechshundertachtundfünfzig Poststationen aufgesucht hätten und, er
37 zögerte, zwölftausendzweihundertvierundzwanzig Pferde benützt, so ordne
38 sich die Wirnis zur Begreiflichkeit, und man fasse Mut. (*Vermessung*, S. 293)

39 Tyll und Humboldt stehen vor derselben Problematik: Die im Roman
40 gezeichnete Welt ist nicht mehr die unbewegliche des Epos, den Georg
41 Lukács in seiner einflussreichen *Theorie des Romans* als unwiderruflich
42 verlorenen Gattungsvorläufer ausgemacht hatte; keine sinnhafte Welt
43 mehr, keine Um-Welt, in der das Subjekt einen ihm vorgesehenen festen
44

45
46 ³⁶ Rötzer, *Der Schelmenroman* (Anm. 30), S. 119.

2 Platz einnimmt. Tylls und später Humboldts Welt ist bereits eine, die
3 durch eine grundlegende Unordnung gekennzeichnet ist. Beide haben
4 eine Haltung und daraus abgeleitete Strategien entwickelt, mit dieser
5 Unordnung umzugehen – und darin unterscheiden sie sich zumindest
6 vordergründig. Humboldt reagiert auf die Welt mit einem aufklärerischen
7 Impetus, den er wie ein Schutzschild vor sich hält, während Tyll ihr
8 mit vermeintlicher Unvernunft gegenübertritt – mit Schabernack, in
9 Schwänken, mit Spott und Ironie –, die sich auf den zweiten Blick in
10 einer von Krieg, Gewalt und Hunger geprägten Welt doch als durchaus
11 vernünftige Mittel der Konfrontation erweisen. Gegen den Effekt des
12 Realen, der sich in der Welt der im *Tyll* beginnenden Moderne gerade
13 durch seine *irrealen* Züge auszeichnet, sind beide dadurch immun: Anders
14 als die in *Die Vermessung der Welt* erwähnten Forscher, die sich auf
15 Expeditionen durch den Amazonas den ‘winzigen Verschiebungen in der
16 Wirklichkeit’ ergeben hätten, ‘wenn die Welt für Momente einen Schritt
17 ins Irreale’ tat und Bäume nur scheinbar noch wie Bäume aussahen,
18 verschließen sich Tyll und Humboldt gegen jene beunruhigende ‘Mimikri
19 von etwas Fremdem’ (*Vermessung*, S. 293).

20 Beide nehmen in den wechselnden Umgebungen, in denen sie sich
21 bewegen, nur das Muster der ihnen zugrundeliegenden Unordnung wahr,
22 nicht deren sich wandelnde Erscheinung. Dass es in England ‘wie hier’
23 (S. 388) ist oder sein muss, hat im Eulenspiegel-Roman damit zu tun, dass
24 Tyll – ohne es auszusprechen – alles im Horizont des abzuwehrenden Todes
25 sieht. Und der Tod färbt alles gleich ein.

26

27

28

29 DAS LACHEN, DAS ERZÄHLEN UND DER TOD

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

Seine Nähe zum Tod und sein Aussprechen der Wahrheit machen den
Narren zum Unglücksbringer, was die Figur auch ausspricht (vgl. S.
308). Bekannt als der ‘berühmteste Spaßmacher des Reichs’ (S. 184),
ist Tyll zugleich eine Unbehagen auslösende Figur, die inmitten eines
fürchterlichen Krieges eine intrinsische Beziehung zwischen Tod und
Lachen verkörpert. Wir überwinden den Tod nur momentweise im Lachen.
Tyll lacht die Menschen aus, die widrigen Umstände, die materielle Not –
und er lacht den Tod aus. Dies macht ihn so unheimlich und für Diskurse
der Macht unerreichbar: Respekt zollt er nur dem Tod. Moralische
Absichten vermittelt *Tyll* anders als der spätere Schelmenroman³⁷ nicht. Er
bietet keine erbauliche Lektüre, die uns Lesende im Erschauern vor dem
Krieg vereint.

Der Narr wird nicht – wie es der Schelm so oft erfahren muss –
verspottet; er ist vielmehr selbst ein Spötter, der in seiner Haltlosigkeit der
Welt gegenüber, in seiner Missachtung nicht nur sozialer Konventionen

³⁷ Ebd., S. 114.

1 16

LINDA MAEDING

2 sondern auch grundlegender menschlicher Affekte wie der Empathie,
3 eine Bedrohung jeglichen gesellschaftlichen Gefüges darstellt. Er spielt
4 anderen übel mit, er treibt Späße auf Kosten anderer, er öffnet mit
5 seinen Auftritten Gewaltfanale, und die Freude, die er verbreitet, ist
6 reine Schadenfreude. Sein Lachen ist kein befreiendes: es ist mal ein
7 lüsternes Grinsen (vgl. S. 15), mal ein Kichern (vgl. S. 79); ein Lachen,
8 das Schluchzen ähnelt (vgl. S. 79) oder aber 'böse und spöttisch' (S. 209)
9 ist – ein Lachen, das dem Tod im Krieg zukommt. In der Missachtung,
10 die in diesem erbarmungslosen Lachen liegt, werden die durch den
11 langen Krieg bereits lädierten normativen Grundlagen der Gesellschaft
12 bloß gestellt. Zugleich lässt sich Blambergers Aussage, Kehlmanns Werke
13 verzichteten auf die 'traditionellen Zielspannungen von Kausal- und
14 Finalnexus' und erzeugten 'im Einbruch des Kontingenten in die
15 scheinbare Teleologie den Effekt des Realen',³⁸ ganz konkret auf dieses
16 Lachen beziehen, das oft nicht auf einen Anlass zurückzuführen ist, das
17 vielmehr einen gewaltsamen Einfall in die scheinbare gesellschaftliche
18 Ordnung darstellt und jeglichen sozialen Konsens zerstört. Es ist ein
19 mächtiges Lachen, weil sich seiner Wahrhaftigkeit niemand entziehen
20 kann, und es hat zugleich einen grundlegenden Mangel, weil es das
21 Geschehen nur wortlos und unartikuliert kommentieren kann.

22 Diesen Mangel arbeitet Kehlmann im Medium der Literatur deutlich
23 heraus. In gewisser Weise findet hier auch eine Doppelung statt: Während
24 Tyll sich lachend den Schrecken seiner Zeit stellt und den überall
25 lauierenden Tod negiert, vollzieht der Autor eine parallele Bewegung, indem
26 er uns die Geschichte des so schauerlich lachenden Tylls erzählt. Beides
27 sind Strategien, sich von einer zudringlichen Zeit nicht überwältigen zu
28 lassen. Nur kann die Erzählkunst den Tod wirkungsvoller, als es dem
29 Lachen gelingt, herausfordern. Kehlmann zeigt dies *ex negativo* im *Tyll*:
30 'man kann es nicht gut erzählen' (S. 217), entgegnet bei ihm der
31 Oberhofmeister Martin von Wolkenstein, als er viele Jahre nach dem
32 Krieg auf sein Erleben der berühmten Schlacht von Zusmarshausen
33 angesprochen wird. Und der Erzähler pflichtet ihm bei, erzählend und
34 dabei die Herausforderung des Erzählens kommentierend:

36 Was wie ein Gemeinplatz klang war die Wahrheit. Man konnte es nicht
37 gut erzählen. Er jedenfalls konnte es nicht. Schon als er auf der Anhöhe
38 aus dem Wald ritt und jenseits des im Tal liegenden Flusses das sich
39 bis zum Horizont erstreckende Heer des Kaisers mit seinen ausgebauten
40 Kanonenstellungen, eingegrabenen Musketieren und den in geordneten
41 Hundertschaften stehenden Pikenieren sah, deren Piken ihm vorkamen wie
42 ein zweiter Wald, war es ihm, als ob er etwas erlebte, das nicht in die
43 Wirklichkeit gehörte. (S. 217)

44
45
46 ³⁸ Blamberger, 'Laudatio' (Anm. 34), S. 16.

2 Später heißt es zum Erzählen, das durch die zeitliche Distanz und die
3 nachlassende Erinnerung zusätzlich erschwert wird: 'Keine Beschreibung
4 würde ihm gelingen, denn alles würde sich entziehen, und die Sätze, die
5 er formen konnte, würden nicht zu den Bildern in seinem Gedächtnis
6 passen' (S. 223). Wenn Wolkenstein meinte, die Schlachten des Krieges
7 nicht gut erzählen zu können, so übernimmt sein Autor, Daniel Kehlmann,
8 diese Aufgabe für ihn. Allerdings erlaubt er sich dabei die Pointe,
9 Wolkenstein bei der Schilderung der Schlacht von Zusmarshausen aus
10 dem *Simplicissimus* abschreiben zu lassen (vgl. S. 224). Dass es sich bei
11 den abgekupferten Passagen um eine andere Schlacht, die von Wittstock
12 handelt, fällt den Zeitgenossen im Roman nicht auf: Der Krieg ist hier
13 bereits nicht mehr in seiner kausalen Abfolge begreifbar; eine Schlacht
14 gleicht der anderen. Das Erzählen als eine Kunst, Gestalt und Inhalt
15 zu sichern und Geschichten überdauern zu lassen – diese Vorstellung
16 knüpft direkt an in der Moderne verloren geglaubte Traditionen an, reicht
17 aber nicht aus, um der Kriegswelt beizukommen. Undurchsichtiger wird
18 die Wolkenstein-Episode noch dadurch, dass Grimmelshausen zwar die
19 Schlacht von Wittstock selbst erlebt hatte, sie aber dem Erzähler zufolge
20 ebenfalls nicht erzählen konnte und daher statt auf die eigenen Bilder der
21 Erinnerung, auf einen von Martin Opitz übersetzten englischen Roman
22 zurückgriff.³⁹ Überlagert wird der Topos von der Macht des Erzählens
23 daher in *Tyll* von dem mitlaufenden Kommentar über die Schwierigkeit
24 des Unterfangens in einem Raum neuartiger Erfahrungen, für die Worte
25 entweder erfunden oder entliehen werden müssen.

26 Der Narr verkörpert die Autonomie der Literatur, einen Begründungsakt
27 gegenüber den Zwängen der Wirklichkeit. Er repräsentiert bereits im
28 Spätmittelalter 'die prinzipielle Verneinung des Bestehenden'⁴⁰ und bleibt
29 damit zurück hinter dem, was das Erzählen im Deuten der Vergangenheit
30 und Gegenwart zu leisten vermag. Erlösende Kraft aber kommt dem
31 Erzählen als Kernkompetenz der Literatur nicht zu. Eine Überwindung der
32 Misere, wie sie ursprüngliches Ziel des Schelms war, ist nicht vorgesehen –
33 anders als im schier haltlosen Gestus des postmodernen Schreibens werden
34 dem Erzählen hier, an der Front des Krieges und einer durch ihn
35 gezeichneten Gesellschaft, seine Grenzen aufgezeigt. Der Erzähler beweist
36 zwar einerseits anhand der Adaption einer literarisch tradierten Figur,
37 die selbst aus ihrem Leben keine Geschichte zu machen vermag, die
38 Macht des Erzählens, andererseits stellt der Roman die dem Erzählen
39 gesteckten Grenzen aber auch aus und thematisiert sie anhand der Frage,
40 wie Erfahrungen und Erinnerungen kriegerischer Zerstörung dargestellt
41

42
43 ³⁹ In der Poetikvorlesung weist Kehlmann darauf hin, dass die von Grimmelshausen wörtlich aus
44 der Übersetzung von Philip Sidneys Roman *Arcadia* übernommenen Passagen, die übergangslos in
45 die Schilderung von Simplicius' Läusebefall münden, gerade das anzeigen, was sich dem Erzählen
46 entzieht. Vgl. *Kommt Geister* (Anm. 2), S. 111.

⁴⁰ Zitzlsperger, 'Narren, Schelme und Frauen' (Anm. 3), 405.

1 18

LINDA MAEDING

2 werden können. Die Doppelbewegung – der Anspruch, im Weiterführen
3 der Erzähltradition einer bodenlos gewordenen Welt ästhetisch und
4 epistemologisch gerecht zu werden sowie zugleich die Problematisierung
5 dieser Tradition – ist in meiner Lesart die heimliche Achse des Romans.

6 Jenseits der Ausführungen zur generischen Problematik des Erzählens
7 schreibt *Tyll* spezifisch mit an einer Genealogie des Romans: Geht man mit
8 der Forschung davon aus, dass die Pikareske die Geschichte des Roman-
9 Genres entscheidend geprägt hat,⁴¹ so lassen sich die vielfältigen Verweise
10 auf diesen Archetypen nicht anders lesen als ein Versuch, das eigene
11 Schreiben in eben dieser Geschichte zu verorten. So trifft auf *Tyll* zu, was
12 Kehlmann über den *Simplicissimus* äußert, der ‘ein Buch der Schatten’
13 sei, ‘eine Erzählung vom Überleben in einer zerfallenden Welt’,⁴² *Tyll* ist
14 daher auch ein Roman, der einen grundsätzlichen Erkenntnisanspruch
15 von Literatur formuliert. Indem sie einer formlosen Wirklichkeit Struktur
16 verleiht und mittels intertextueller Rekurse und narrativen Techniken
17 eine Sprache findet für den Bruch mit herkömmlichen Sinnkategorien,
18 trägt sie auch zu ihrer Bewältigung bei. Wir erzählen in eigenen Worten
19 oder greifen auf die Texte anderer zurück, aber erst auf diese Weise
20 entstehen Geschichten, ohne die es keine vermittelbare Vergangenheit
21 gäbe und keine Ordnung, auf die sich die Gegenwart im reflexiven Bezug
22 immer wieder selbst beziehen kann. Dass Wolkenstein sich während des
23 Kriegserlebens sicher ist, ihm würde niemals eine Beschreibung gelingen
24 (vgl. S. 223), und dies später im Rückgriff auf Grimmelshausen doch
25 gelingt, hat etwas Tröstliches. Die schriftliche Verfertigung verleiht dem
26 Beschriebenen eine Bestimmung: ‘Deswegen haben alle Geschichten,
27 selbst die schrecklichsten, etwas Ermutigendes’,⁴³ schreibt Kehlmann
28 in einer Vorlesung. Die Komplexität von *Tyll* besteht darin, dass die
29 metareflexive Anlage des Romans diesen Vorgang der Sinnstiftung durch
30 Erzählen immer wieder in Frage stellt und abbrechen lässt. In einer Art
31 Vorspann des Romans gibt es eine Stimme, ein ‘wir’, das später nicht mehr
32 aufgenommen wird, und das sich als die Stimme der Toten zu erkennen
33 gibt. Dort, wo das Erzählen einen Entwicklungsbogen herzustellen erlaubt,
34 dringen die Geister der Vergangenheit auf Einlass: ‘Denn es ist alles nicht
35 lang her’ (S. 29).

41 Vgl. Guillén, *The Anatomies of Roguery* (Anm. 11), S. 515. Kehlmann schreibt in *Kommt, Geister* (Anm. 2), S. 131, mit dem *Simplicissimus* komme ‘der europäische Roman zu sich’.

42 Kehlmann, *Kommt, Geister* (Anm. 2), S. 131.

43 Ebd., S. 151.