

**Prof. Dr. Nikolina Burneva**  
St. Cyril and St. Methodius University (Veiko Tarnovo, Bulgaria)  
German and Dutch Studies  
**E-Mail:** nikolina.burneva@abv.bg

## **Ruhm wie (L)Aura. Wie es der Film meint**

**Fame like (L)Aura. How does the movie reflect it**

**(ABSTRACT ENGLISH)**

The non-competent narrator is standing issue of literary studies since the very early modernity. Nowadays subjectivist, multi-perspective, polyphonic and fragmented structures of narrative are usual and we can no longer treat them as original author strategies. Interesting are still the ways of transformation of novel tells about internal emotions, reflections, changes and moods of people and collectives into the movie-formats, as that is the outwardly unremarkable parameters of narration are visualized. Daniel Kehlmann's *Fame. Novel in Nine Stories* (2009) and Isabel Kleefeld movie *Fame* (2012) are double example to show the transformations of 'non-competent naration' in novel and in film.

**Keywords:** Kehlmann, Kleefeld, *Fame*, movie narration, autopoietic feedback loop

**Ruhm wie (L)Aura. Wie es der Film meint**

**(ABSTRACT DEUTSCH)**

Der unzuständige Erzähler ist stehendes Thema der literaturwissenschaftlichen Studien schon vor der Zeit, als der Film noch in Kinderschuhen steckte. Heute sind wir so geübt in subjektivistischen, multiperspektivischen, polyphonen und fragmentierten Strukturen des Narrativen, dass wir sie nicht mehr als Skandalon empfinden, ja sogar nicht einmal als Besonderheiten der Autorenstrategien wahrnehmen.

Interessant ist aber immer noch, wie eine literarische Vorlage, die interne Regungen, Reflexionen, Wandlungen und Anwendungen von Menschen und Kollektiven in verbalem Format darstellt, in den Film transformiert wird, d.h., wie die äußerlich unauffälligen Parameter der Narration visualisiert sind, um erzählt, ohne erklärt werden zu müssen. Dieser Frage geht der Artikel am Beispiel von Daniel Kehlmanns *Ruhm. Roman in neun Geschichten* (2009) und Isabel Kleefelds daraus abgeleitetem, gleichnamigem Film *Ruhm* (2012) nach.

**Keywords:** Kehlmann, Kleefeld, *Ruhm*, Filmtechniken, Autopoesie, Selbstreferenzialität

**(L)Aura gibi ün. Filmde nasıl anlatılır**

**(ÖZ TÜRKÇE)**

Yetkin olmayan anlatıcı modernizmin erken döneminden bu yana edebiyat araştırmalarının konusu olmuştur. Günümüzde öznel, çoklu perspektifli, çoklu sesli ve parçalanmış anlatım yapıları yaygındır ve artık kökten yazar stratejileri olarak değerlendirilemez. Burada ilginçliğini koruyan nokta, insanların ve toplulukların içteki duygularının, refleksyonlarının ve ruh hallerindeki değişimlerin film formatlarına yeni türden anlatımların dönüştürülmesinin türü ve biçimidir, çünkü dıştan fark edilmeyen önemli parametreler anlatımda görselleştirilmektedir. . Daniel

Kehlmann'ın *Ruhm. Novel in Nine Stories* (2009) ve Isabel Kleefeld'in filmi *Fame* (2012) "yetkin olmayan anlatımın" romanda ve filmde dönüştürülmesine çifte bir örnek oluşturmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Kehlmann, Kleefeld, *Fame*, film anlatımı, otopoetik geri bildirim döngüsü

Spätestens seit der Romantik (z. B. mit den Kunstmärchen von E. T. A. Hoffmann, Clemens Brentano oder Novalis) hat die deutsche Literatur neben dem traditionellen Helden-Typ auch literarische Figuren hervorgebracht, deren ästhetische Konzeption eine grundverschiedene ist: Nicht Alltagsrealität und Vorbildfunktion machen ihre Charakteristik aus, sondern die demonstrative Fiktionalität und die kommunikative Konstruktion. Nicht eine Illusion der Fiktion bezweckt der künstlerische Wille in den Kunstmärchen dieser undogmatischen, frühen Moderne, sondern das spielerische (und verspielte) Experiment mit den Instrumenten des Erzählens. Wenn Hoffmann gern und häufig die Welt spaltet, um aus den Fugen dubiose Figuren aufsteigen zu lassen, wenn Brentano am Verlust des Schattens die Vorahnung der Identitätskrise des modernen Individuums aufzeigt oder Friedrich von Hardenberg im Stimmengewirr der *Lehrlinge zu Sais* das Selbstverständliche der Natur hinterfragt, ist die Ära der sentimentalischen Dichtung im schillerschen Sinne schon unaufhaltsam angebrochen.

Über zweihundert Jahre sind seitdem vergangen, und etliche Versuche sind unternommen worden, zumindest in der Fiktion weiterhin eine heile Welt einzurichten – im Format der Heilsgeschichte, von einem omnipotenten Erzähler vermittelt, zur weltanschaulichen Erbauung der Leser bestimmt. Doch bei aller Nachhaltigkeit kann diese Tradition nicht mehr als unverletzbar gelten – ihr haftet sowohl die Anrühigkeit der Naivität an, als auch die Verdächtigkeit der Zweckrationalität. Bei aller Kunst realistischer Darstellung von festen Größen mit nachweisbarem Objektivitätsbezug ist jedem der berühmten, so genannten Realisten in der Literatur zur Zeit der technokratischen Hochmoderne das Attribut ‚kritisch‘ unabdingbar geworden. Thomas Mann hat es gar zum Leit-motiv seines Schaffens erhoben: den Gegensatz zwischen dem gesunden, doch blauäugigen Geschäftsmann und dem krankhaften und zugleich faszinierend phantasievollen Künstler. Franz Kafka hat diese Kondition gelebt, in seiner Prosa aber ihre literarische Stilisierung erreicht, die den direkten Abbildcharakter von fiktionaler Belletristik negiert, um im wittgensteinschen Sinne die uneigentliche, übertragene Gegenständlichkeit der fiktiven Welt oder gar sinnlose bzw. unsinnige Beziehungsknoten zu meinen.

„Die Erzählinstanz präsentiert sich immer wieder als eine unwissende, unzuständige.“ (Stadler 2003: 285) Diese Formulierung kommentiert literarische Texte der beginnenden Moderne, die nicht nur die Unwissenheit, sondern auch die mediale Vervielfältigung der Erzählperspektive (durch technische Geräte, Überlieferung der Information von einer Person über die andere zu einer dritten, Standortwechsel u. ä.) als ein Motiv zum semiotischen Auswachsen der Toponyme zu Mnemotopen (vgl. Kremer 2012: 138-143) betrachten. Der unzuständige Erzähler hat sich längst durchgesetzt als eine adäquate Vermittlungsform für moderne Lebensweise und Denkart. Mit der Abdankung des aufklärerischen Positivismus ist auch die Zuversicht in die geordneten Verhältnisse einer formallogisch übersichtlichen Informationsvergabe erschüttert – „unzuständig“ meint neben 'inkompetent' auch noch 'nicht institutionalisiert'. Der Erzähler hat keinen Gesellschaftsauftrag zu erfüllen, und dementsprechend ist er nicht nur unzuverlässig, sondern auch des Anspruchs entledigt, als Sprecher der Menschheit bzw. des Volkes anzutreten.

### **Die Postmoderne – ein weiterer Einschnitt?**

Vor diesem Hintergrund ist die schon in die Trivialität abdriftende Unterhaltung über die so genannte Postmoderne zu sehen. Inzwischen sind die Weichen schon gestellt, nach ziemlich langer Zeit der Verunsicherung. Im jüngeren Epochenverständnis ist der Konsens erreicht worden darüber, dass die so handlich erscheinenden Bezeichnungen von Zeitspannen sowohl als kulturgeschichtliche Sequenzen, als auch als systemisch definierbare Formate zu verstehen sind. So kann die Postmoderne, die sich mit einiger Verspätung auch in der deutschsprachigen Literatur eingebürgert hat, als die logische Ausprägung der romantischen Linie in der Kunst gesehen werden. Ist in der Tradition der klassischen Moderne unter offenem Charakter meist nur die Komposition der Handlung gemeint, die – im Gegensatz zur präskriptiven Poetik in aristotelischer Nachfolge – den Konflikt im Unentschieden der nicht zu Ende ausgetragenen Krise belässt, so bringt es gerade die postmoderne (d.h., die moderne Komposition überholende) Verfassung des Kunstwerks mit sich, über die Aufeinanderfolge der Handlungssequenzen hinaus das gesamte System, das strukturelle Modell der fiktiven Welt zu destabilisieren, unentschieden, fluktuierend zu belassen. Damit hat auch der unzuständige Erzähler, als nur eines unter sehr vielen Momenten des offenen Kunstwerks, Hochkonjunktur.

Die gesamten Abweichungen von der normativen Poetik, die im Zuge der Modernisierung als systemkritisch und revolutionär erschienen sind, werden in

der postmodernen Stilistik schon als die neue Norm wahrgenommen. Hat die moderne Literatur durch Innovation und den Austritt aus der literarischen Reihe (im Sinne des russischen Formalismus) des jeweiligen Genres oder Stils sich als Avantgarde behauptet, kommt der postmodern verfasste Text zu seinen Rechten, wenn er diese vormals skandalös anmutenden Innovationen in ihrer Gesamtheit als Bastelkasten benutzt, um die eigene Originalität in der neuartigen Kombination (mit Vorliebe als De-Konstruktion verstanden) der Elemente zu realisieren.

Ähnlich verhält es sich mit der Entwicklung der Beziehung zwischen Text und Bild. Die Welt der literarischen Moderne – subjektiv, fragmentiert, disharmonisch – erfährt durch die innovativen Ergänzungen und Verlängerungen in der Kollage und Montage eine zusätzliche Potenzierung. Der Triumphzug des Films ist ein zusätzlicher Katalysator der narrativen Techniken. Zum ersten Mal ist nun möglich geworden, die traditionellen Illustrationen der rein verbalen Erzählung in Bewegung zu setzen. Das moderne Unentschiedene der offenen Handlung bekommt damit sein visuelles Pendant, indem auch die bewegten Bilder (entgegen der lessingschen Überzeugung von der prozesshaft darstellenden Poesie gegenüber der statisch zeigenden Malerei) die Dinge im Progress bzw. Prozess abwickeln können.

Die Beziehung zwischen Text und Bild, genauer – zwischen Erzählung und Film, hat ihre Faszination bis heute nicht verloren. Im Folgenden wird anhand eines konkreten Beispiels zu zeigen sein, inwiefern sich diese Beziehung vom technologischen und kulturgeschichtlichen Wandel hat beeinflussen lassen. Als Kriterien des Vergleichs zwischen der literarischen Vorlage und dem Film wird eine Reihe von narratologischen und thematischen Momenten dienen: die Auswahl der Handlungssequenzen aus dem verbalen Text, die zur Verfilmung vorgesehen sind; die eventuellen Verschiebungen von Akzentsetzungen durch die Verdrängung bzw. Bevorzugung einzelner thematischer Schwerpunkte im Film gegenüber dem Roman; die Visualisierung von Figuren, Orten und Requisiten durch die rein verbalen Mittel des Romans gegenüber der multimedialen Palette der filmischen Darstellung; die Vermittlung von subjektiver Wahrnehmung bzw. erlebter Rede und gedanklichen Assoziationen mit nicht-verbalen Mitteln im Film.

Das chronologische und strukturelle Vorrecht der literarischen Erzählung legt es nahe, zunächst deren narrativen Besonderheiten herauszuarbeiten, die strukturelle Analyse des Textes mit einem diskursiven Kommentar zu unterlegen und mit den Befunden an die Verfilmung heranzugehen, um die intermedialen

Transformationen zu verfolgen. An den filmtechnischen Kategorien gerichtet, wird die Filmanalyse eine Reihe von Beobachtungen anzustellen haben, an denen sich die gängige Meinung, dass poli- bzw. multimediale Erzählungen immer ein facettenreiches Experimentierfeld eröffnen, dem die schon als eindimensional empfundene Literatur nicht mehr gewachsen ist, wird überprüfen lassen. Postmoderne Kunst ist kulturwissenschaftlich anzugehen, und das meint eine integrative Methodologie, die textlinguistische und rezeptionsästhetische Fragestellungen erörtert, um in diskursiver Hermeneutik die narratologischen Befunde in ihrer soziokulturellen und politischen Aussagekraft auszuleuchten.

### **Ruhm – das Wort, der Begriff, der Titel**

Als Beispiel seien hier Daniel Kehlmanns *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* (2009) und dessen gleichnamige Verfilmung (2012) durch Isabell Kleefeld betrachtet.

Eine erste Annäherung an diese Kunstwerke bietet sich im Sinne der traditionellen literaturwissenschaftlichen Vorgehensweise über das Thema, das sich mit dem Titel ankündigt. Beim ersten Hinblick ist das einsilbige Wort allein schon durch seinen Wortlaut hinreißend, in seiner Bedeutung pointiert und zugleich von einer überdurchschnittlichen Referentialität, ist doch die Semantik vielfach applizierbar an diverse kulturgeschichtliche Momente. Der Bezug auf die antike Kultur mit ihrer Fixierung auf den heroischen Diskurs stellt sich fast automatisch ein, aber auch der genieästhetische Kontext der Vormoderne; es lassen sich sowohl die militärischen und politischen Bezüge auf reale geschichtliche Themen denken, als auch die künstlerischen Ambitionen einer Ahnengalerie von lorbeerbekränzten Dichtern... Ist die Assoziation von Ruhm und Lorbeer gegeben, gleitet die historische Semantik von Lorbeer und Laura in den Augenmerk, und dann ergibt sich, schon wieder und geradezu automatisch, die Verbindungslinie vom viel gepriesenen Edelkraut auf den Eigennamen der durch Poesie legendär gewordenen Geliebten von Petrarca, dem ebenfalls berühmten Renaissancepoeten der Liebesehnsucht. Aber wir wissen es noch besser: In seinen Liedern ist viel mehr als nur die elementare Bezüglichkeit auf irdisches Liebesglück gepriesen – es ist die selbstbezügliche Poesie auf die schönen Worte.

Ruhm – Lorbeer – Laura – Aura der Sehnsucht: das Gleiten der kulturhistorischen Semantik führt auch in vertikaler Richtung zum immer allgemeineren Begriff. Unerfüllte und unerfüllbare Sehnsucht, brennender Schmerz und unkontrollierbare emotionale Abhängigkeit in existentieller

Gefangenschaft. Die Kette der Unausweichlichkeit verbindet die physische Anziehung, die Verklärung in der Sonnenmetapher und die Unendlichkeit: selbst der Tod kann nicht den Dichter von seiner Liebe scheiden...

Dieser schnelle assoziative Exkurs sei als Hintergrund mitbedacht, wenn die rezeptionsästhetischen Effekte von Daniel Kehlmanns Romantitel erwogen werden. Dem schließt sich dann der genrebezogene Untertitel an, der zumindest den professionellen Leser auf die Standardfigur des Autor-Leser-Pakts erinnert, wie ihn vor etlichen Jahrzehnten, in einer intensiven, struktural angelegten Phase der jüngeren Narratologie der französische Theoretiker Philippe Lejeune<sup>1</sup> besprochen hat.

### **Vom preisgekrönten Schriftsteller zum unzuverlässigen Erzähler**

Als „spiegelglatte Designerliteratur“ sowie „humorloses und bescheidenes Buch“ (Porombka 2009) bezeichnet, aber auch als „ein unheimliches Buch“ von „luftige[r] Eleganz“ (Petsch 2012) gepriesen, hat *Ruhm* am Ruhm seines Autors weiter gewirkt.

Mit 22 Jahren und seinem Romandebüt *Beerholms Vorstellung* (1997) hatte Daniel Kehlmann schon Aufsehen erregt, und die Gratwanderung seines Titelhelden zwischen Magie und Wissenschaft führte der Zeitreisende im nächsten Roman *Mahlers Zeit* (1999) fort, um im dritten Roman – *Ich und Kaminski* (2003) – der transgressiven Grundlage seiner Stoffe auch noch die feine ironische Brechung von sozialen Konventionen, individuellen Ambitionen und Wahrnehmungstereotypen darzustellen. *Die Vermessung der Welt* (2005) als doppelte fiktive Biografie von zwei ausgewiesenen deutschen Wegbereitern der Moderne in der Wissenschaft um 1800 – Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß – zeigt die Sehnsucht nach Erkenntnis, die Relativität als Erkenntnisprinzip und die große Lust des Autors am postmodernen Spiel mit dem Erzählen, der ertragreichsten kommunikativen Technik unter Kennern.

Daniel Kehlmann gilt als einer der erfolgreichsten Romanautoren der Gegenwartsliteratur. Es mag schon stimmen, dass der Titel *Ruhm* sich um dieses zentrale autobiografische Erlebnis rankt, und dass das Ansehen als angestrebtes symbolisches Kapital mehr oder weniger allen Figuren der neun

---

<sup>1</sup> Dass es Lejeune in *Le Pacte autobiographique* (1975) vor allem um die Autobiografie geht, ist in diesem Zusammenhang nebensächlich, denn es interessiert das demonstrative produktionsästhetische Motiv, den Leser auf die eigentliche Erzählung vorzubereiten, die ihn eventuell auch überraschen würde.

Geschichten wichtiger Antrieb und einigendes Moment ist.<sup>2</sup> Aber nicht weniger wichtig ist auch die Sehnsucht nach Liebe in ihrer ganzen Bandbreite – von der sexuellen Anziehung über die Empathie für die Entrechteten bis hin zur transzendenten Erotik. Auch sie motiviert lebenswichtige Entscheidungen der bzw. über die Figuren, den Ablauf von Handlungssträngen und zentrale Gedankengänge, die den Roman tragen.

Ruhm und Liebe machen jene spezifische Aura der fiktiven Welt aus, die vom Begehren als einer universellen Lebensquelle ausgeht, um sinn- und nutzlos auszustrahlen auf end-lose Bahnen. Bewusst hat sich die Darlegung bisher auf die abstrakten Charakteristiken der *Ruhm*-Welt beschränkt. Es musste vorerst eben diese auratische Grundlage der lebensweltlichen Gegenständlichkeit umrissen werden, um der Gefahr zu entgehen, die Figuren in diesem Roman über den traditionell realistischen Analyseraster beleuchten zu wollen. Es sei schon gleich die These aufgestellt, dass sich der Schriftsteller Daniel Kehlmann, ein akademisch ausgebildeter Philosoph und Philologe, im vollen Bewusstsein seiner Kunst und seiner postmodernen theoretischen Tools und anscheinend mit Genuss die vielfache Fiktionalisierung literarischer Selbstbezüglichkeit vorantreibt.

„Ein Roman ohne Hauptfigur! Verstehst du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held!“

„Interessant“, sagte Elisabeth müde.

Er sah auf die Uhr. „Wieso haben wir schon wieder Verspätung? Gestern war es genauso, was machen die nur, wieso passiert das immer wieder?“

„Das passiert eben.“

„Hast du gesehen, der Mann da drüben sieht aus wie ein Hund auf zwei Beinen! Aber woher kommen diese Verspätungen, warum kann man nicht einmal, als Versuch nur, einfach so, warum kann man nicht einmal pünktlich abfliegen?“

Sie seufzte. In der Wartehalle waren über zweihundert Menschen.  
(Kehlmann 2009: 25)

So fängt die zweite Geschichte unter dem Titel *In Gefahr* an. Ein bislang unbekannter Er spricht mit einer ebenfalls gerade erschienen Elisabeth, erst langsam deutet sich ein Flughafen als Ort der (Nicht-)Handlung an. Viel später wird Er als Leo Richter identifiziert und mit nur drei Leiteigenschaften typisiert: berühmter, neurotischer Schriftsteller. Sein sprunghafter, ungeduldiger Blick erfasst die *mise en scène* in Fragmenten, die in ihrer Beliebigkeit zunächst keinen systemischen Zusammenhang erkennen lassen.

---

<sup>2</sup> Ein sachverständiger und übersichtlicher Artikel dazu bietet sich auf [https://de.wikipedia.org/wiki/Ruhm\\_\(Roman\)#Ruhm](https://de.wikipedia.org/wiki/Ruhm_(Roman)#Ruhm).

Gegenüber der ersten Geschichte, die von der Vertauschung der Mobiltelefonnummern zwischen dem durchschnittlichen Nobody-Mann namens Ebling und dem Film-Star Rolf Tanner ausgeht und in typischer Arbeitswelt spielt, kann die Rede vom Romankonzept zu Beginn der zweiten Geschichte einen prompten Wechsel zur Künstlerszene ansagen. Dieser Wechsel ist aber genauer als Weltbruch zu bezeichnen, denn nicht nur sind die Sujetlinien gänzlich unverbunden, die Handlungsorte völlig disparat und die Figurenensembles inkompatibel, sondern es ergibt sich gerade durch die psychotische Kondition des Leo Richter, oder – abstrakter formuliert – durch das nichtlineare Wahrnehmungssystem der Fokalisator-Figur Leo Richter, eine geradezu zwingende Assoziation dieses Auszugs zur postmodernen Dramentheorie:

Ich habe nie verstanden, warum ein Film unbedingt einen ‚Helden‘ haben muss bzw. warum man die wichtigste Person zum Helden erklärt. Der ‚Held‘ aber gehört wohl zum geschlossenen Weltbild. Und das ist... [...] zum Kotzen: Alle wählen den Führer bzw. den Helden der Geschichte, der uns die Illusion des siegreichen Happy Ends als Realität verkauft. Die Identifikation mit diesem Weltbild kann nicht hinterfragt werden, ohne dass es zusammenbricht. Wer das System gefährdet, schließt sich selbst aus. (Blank 2011: 140–142)

Programmatisch gibt sich das Konstruktionsprinzip zu erkennen, nach dem die Geschichten zu einem Zyklus verbunden sind. Die einzelnen Figuren sind zwar als Entitäten umrissen, ohne aber als vollblutige Menschen auftreten zu können. Sie fungieren als Fokalisator in wenigstens einer Geschichte und treten gelegentlich auch in anderen auf, ohne aber einen von vorn herein logisch begründeten Zusammenhang zu beachten. Eine unübersichtliche Beliebigkeit waltet über die einzelnen, durch grundverschiedene kulturelle Realien gekennzeichneten Schauplätze, so dass erst die rückläufige Relektüre durch den Leser ein Netz von Korrespondenzen und Abhängigkeiten aufdecken kann. Dabei ist nicht nur die horizontale Abgrenzung von disparaten Lebensbereichen kennzeichnend (so zum Beispiel die hochentwickelte Zivilisation der Ebling-Tanner-Welt vs. die heruntergekommene Gesellschaft eines super kommunistischen Landes der Maria Rubinstein-Handlung vs. die urwüchsige und gottvergessene Provinzialität der Orte, die Leo Richter bei Lesungen und seine Gefährtin als Ärztin bereisen).

Über die horizontale topografische Zersplitterung legt sich auch eine vertikale Transgression des Übersinnlichen. Am auffälligsten ist das Erscheinen einer dubiösen Figur aus dem Nichts, die einmal der ins Sterbehilfe-Zentrum reisenden Rosalie (Kehlmann 2009: 69ff.) und ein zweites Mal dem

Abteilungsleiter auf der Fahrt durch seine Doppelexistenz (Kehlmann 2009: 185) als unwahrscheinlicher Fahrer sich anbietet. Un-wahr-scheinlich ist auch, wenn die Figur Rosalie ganz unvermutet mit ihrem Schöpfer zu sprechen anfängt. Ironischerweise ist die Aussage im traditionellen christlich-ethischen Vokabular formuliert:

[...] zur frühen Morgenstunde wendet sie sich an mich und bittet um Gnade.  
 Rosalie, das liegt nicht in meiner Macht. Das kann ich nicht.  
 Natürlich kannst du. Das ist deine Geschichte.  
 Aber sie handelt von deinem letzten Weg. Täte sie es nicht, ich hätte nichts über dich zu erzählen. Die Geschichte –  
 Könnte eine andere Wendung nehmen!  
 Ich weiß nichts anderes. Nicht für dich. (Kehlmann 2009: 55)

Ein drittes Moment der vertikalen Transgression der Welt durch die Momente, an denen die Illusion von Fiktion zerstört wird, ist das gelegentliche persönliche Auftreten des Autors auf die Bühne als Schöpfer und Verwalter der fiktiven Welt(en). Am auffälligsten ist seine Entscheidung, die krebskranke Rosalie am letzten ihrer Lebenstage doch noch heil und jung werden zu lassen:

[...] wie eben jetzt, da *ich diese Geschichte endgültig verlasse*, Rosaliens Dasein erlischt. Von einem Moment zum nächsten. Ohne Todeskampf, Schmerz oder Übergang. Eben noch ein seltsam angezogenes Mädchen, wirr vor Staunen, jetzt nur mehr eine Kräuselung in der Luft, ein noch Sekunden sich haltender Ton, eine verblässende *Erinnerung in meinem Gedächtnis und in Ihrem, während Sie diesen Absatz lesen*. Zurück bleibt, wenn überhaupt, eine Straße im Regen. Wasser, das von den Pelerinen zweier Kinder perlt, ein Hund [...] und drei Autos, die mit unbekanntem Schildern um die Ecke biegen, als kämen sie von sehr weit her aus einer *fremden Wirklichkeit* oder zumindest aus einer *ganz anderen Geschichte*. (Kehlmann 2009: 77, Hervorhebung NB)

Ein Happy End ist das zwar nicht, denn die Figur wird dennoch veranlasst zu erlöschen, sich in Luft aufzulösen und die Bühne für die nächste Geschichte frei zu geben. Aber der Dialog zwischen Autor und Figur sowie die spontane, im letzten Augenblick Abwendung des Tragischen sind wohl die wesentlichsten Momente, die den unzuverlässigen Erzähler in Kehlmanns Roman ausmachen. Der *paradoxe Fahrer*, die *um alternative dramaturgische Lösungen nachdenkende Rosalie*, der *launische Erzähler* sind entgrenzte Figuren, die allesamt den offenen Charakter dieses Romans markieren. Sie erinnern an eine schon seit dem frühen 19. Jh. bekannte Figur des Bösen, stellen aber ihre zweifache Potenzierung dar:

Ausgehend von einer Definition des Bösen im Fiktionalen, welche dieses vor allem als strukturelles Merkmal der Narration und weniger als

moralische Kategorie begreift, wird die entgrenzte Figur als eine 'böse' Figur beschrieben, die in einem bereits bestehenden Antagonismus als Moment des Dritten auftritt, deren Handlungen von einem Gestus der Selbstermächtigung geprägt sind und keine Hintergrundgeschichte beziehungsweise keine deutlich identifizierbare Motivation für ihr 'böses' Handeln aufweist. (Eisele 2016: 12).

Kehlmann schafft ‚entgrenzte‘ Figuren in diesem Sinne. “Es beunruhigt mich [den Autor] sehr, daß ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat, und wie er in meine Geschichte kommt.” (Kehlmann 2009: 70f.) Der Fahrer erscheint als ein ironisches Zitat des Diabolischen aus der frühen Moderne um 1800. In *Rosalie geht sterben* ist die Krebskranke eine paradoxe Re-Präsentation des Subjekt-Begriffs – sie “besteht aus Wörtern, aus vagen Bildern und aus ein paar simplen Gedanken, und sie alle gehören anderen” (Kehlmann 2009: 72), hat ihr Selbstbewusstsein und innere Regungen, zugleich ist sie ihrem Autor nicht nur das *subiectum* seines künstlerischen Willens, sondern auch Trägerin eines gegenläufigen (Lebens-)Willens, dem er sich im Endeffekt auch beugt. Der Autor selbst erscheint in einem überhöhten Subjektivismus als jemand, dem seine “*bloß halbwahre Existenz endet*, sobald dieser andere [Leser, Zuschauer, aber auch... Rosalie als Kunstfigur?] den Blick von mir nimmt“ (Kehlmann 2009: 76, Hervorhebung NB). Das paradoxal als diskret und fremdbestimmt dargestellte Schöpfertum in dieser dritten Geschichte macht die Grenze zwischen Fiktion und (Roman-)Wirklichkeit noch unschärfer.

Kehlmans entgrenzte Romanfiguren sind auf eine postmoderne Art desillusionierend: verstärkt und ironisch zugleich, zeigen sie dem Leser, dass er mit einbezogen ist in die gespielte Metarealität, die selbst im Laufe ihrer Verwirklichung noch überraschende Abwandlungen erfahren kann. Doppelleben von Ich und Alter-Ego, das Austauschen von Lebenszielen und Trieben, die (Selbst-)Auslöschung als unkontrollierbare und unabwendbare Tendenz – diese posthuman anmutenden Momente werden aber vom ureigenen Antrieb des Humanen überboten: von dem kommunikativen Impuls, dem Drang, sich mitzuteilen und – dennoch – jemandem etwas zu bedeuten.

Ruhm als Laura verschafft auch Aura. Eine vierte Dimension der offenen Struktur ist die Aussagekompetenz der Figuren. Auch in diesem Roman vermittelt die weitgehende Deskription die seelische Verfassung der Figuren in empfindsamem Stil, womit die Tradition realistischen Erzählens fortgeführt wird. Die erste Geschichte ist noch im gewohnten novellistischen Stil abgehalten. Ausgehend von der unerhörten Begebenheit der Telefonnummernvertauschung, gehen alle Komplikationen ihren logischen

Gang. Aber schon hier ist die Komposition des Textes durch die wirren Beziehungen unter unbekanntem Gesprächspartnern bestimmt, und kein Fokalisator ist kompetent genug, um Ordnung und Sinn in die dargestellte Welt zu bringen. Wo der Schriftsteller Leo Richter auftritt, wiederholen sich nur Standardsituationen (stereotyper Ablauf der Veranstaltung, dümmliche Vertreter des Goethe-Instituts und eitle lokale Kulturträger, Reaktion des Publikums auf Lesungen und anschließende Empfänge), was die eigentliche, sinnvolle zwischenmenschliche Kommunikation beeinträchtigt.

Seine Geschichte *Rosalie geht sterben* beginnt der Autor mit der Behauptung: "Von all meinen Figuren ist sie die klügste." (Kehlmann 2009: 51) Damit wird die Illusion von der Fiktion zum eigentlichen Thema der Erzählung, so dass sich die Intrige nicht auf die Interaktion der Figuren auf der zentralen Handlungsebene (mit der Nichte, mit Angestellten und Agenten, mit den liebsten Freundinnen) konzentriert, sondern auf die Strategien der Transgression des Fiktiven durch sensationelle narrative Einbrüche (das unkontrollierte Erscheinen des Fahrers, die unerwartete wie ungewollte Vertauschung des Manuskripts dieser Geschichte mit dem von Rosalie vorgegebenen Ablauf, das Erscheinen des Autors selbst vor dem Fahrstuhl, der den Sterbehilfsagenten buchstäblich in Luft sich auflösen lässt). Ich-Erzähler berichten eingehend und einsichtig über ihre Identitätsprobleme (neben dem Autor auch der Abteilungsleiter in *Wie ich log und starb*), schattenhaft fluktuieren Figuren von einer Identität in die andere (die ‚reale‘ Ärztin Elisabeth als Prototypin wird im Endeffekt von der doppelt fiktiven, weil von ihr abgeleiteten Figur Lara Gaspard verdrängt).

Ein Glanzstück an Typisierung durch Sprache bietet der obsessiv durch online-Kommunikation geprägte kleine Angestellte Mollwitz. Allein schon die Oberflächenstruktur des Textes ist beachtenswert durch die Verschränkung von innovatorischem Thema und gekonnter stilistischer Mimesis der Alltagskommunikation in der textexternen Realität:

Vorausschicken muss ich, dass ich ein riesen Hardcore-Fan von diesem Forum bin. Stahlidee. Normale Typen wie ich und du, die Prominente spotten und davon erzählen: Kalte Sache, toll überlegt, interessant für jeden, und außerdem hat das Kontrollfunktion, damit die wissen, daß sie gescannt werden und sich nicht aufführen können wie was weiß ich. Wollte schon lang hier posten, allein woher der Kontent, dann aber letztes Wochenende, und dann gleich voller Container. Ganz kurz die Vorgeschichte. (Mein Leben war der volle Container Irrsinn in letzter Zeit, muss man aber fertig werden mit, gibt eben solche und solche Zeiten, Yin und Yang, und für die Freaks, die nie von gehört haben: Das ist Philosophie! (Kehlmann 2009: 133f.)

Die Tiefenstruktur dieses so gut nachempfundenen Internet-Freaktextes ist dieselbe, wie sie bei allen anderen Geschichten ist: Begehren nach Liebe, zwanghaftes Verlangen nach Ansehen innerhalb einer Gemeinschaft, Flucht aus der fremdbestimmten Existenz. Im Zentrum dieses Identitätskomplexes steht die Kommunikation unter Menschen. Das Mobiltelefon ist somit ein wichtiges Symbol, auf das sich die motivische Einheit dieser disparaten Figuren fokussiert. Nicht zu verkennen ist dabei, dass dieses Symbol die prekäre Verbindung von Distanz und Nähe repräsentiert, welche – über die technologische Konkretheit hinaus – auch die paradoxal anmutende Spezifik postmoderner zwischenmenschlicher Beziehungen prägt: die (selbst-)entfremdete Sehnsucht nach Gemeinschaft.

### **Vom Roman zum Drehbuch**

Die vorausgegangenen Beispiele könnten um weitere ergänzt und bekräftigt werden. Aber für das Anliegen, *Ruhm* als Roman und als Film zu vergleichen, dürften die bereits kurz angeführten die notwendige Basis geschaffen haben. Mit Hinblick auf diesen Vergleich ist bei der Auswahl von Belegstellen aus dem Roman auch das Drehbuch beachtet worden. Weil letzteres zwei Romangeschichten ignoriert, ist obige Ausführung ebenfalls über sie hinweggegangen: die *Antwort auf eine Äbtissin* und *Wie ich log und starb*. An dieser Stelle sei nur die Erwägung angebracht, inwiefern sich die Entscheidung, diese Sujets nicht ins Drehbuch aufzunehmen, mit der vorausgesehenen Schwierigkeit ihrer filmischen Darstellbarkeit zu erklären wäre. Die Visualisierung von seitenlanger erlebter Rede eines erbaulichen Schriftstellers, der sich nunmehr als Zyniker outet und der unentschiedene Schluss mit (oder ohne?) Suizid ist eine blanke, relativ triviale Erscheinungsform unzuständigen Erzählens, die aber auf dem Monitor zu eintönig wirken würde, zumal Schreiben in einem noblen Arbeitszimmer ein zu statisches *mise en scène* abgeben dürfte. Und die Geschichte über den Möchte-gern-Liebhaber und gleichzeitig liebevollen und geliebten Familienvater bedient sich eines *deus-ex-machina*, um am Ende eine höchst unwahrscheinliche Begebenheit herbeizuzaubern, die unter dem Deckmantel der Zufälligkeit zwei getrennte Welten zusammenführen will – was dennoch nicht als *happy end* gemeint ist, wie der Titel ‚[...] und starb‘ nahelegt. Das (imaginär erscheinende, weil sehr erzwungene) Ende dieser Geschichte geht ebenfalls auf das Sich-Outen des Familienvaters als Sittenverderber hinaus. Das sind sozialetisch angelegte Geschichten, die in ästhetischer Hinsicht wenig aufregend, von den übrigen Sujets relativ abseits und vermutlich auch deswegen vom Drehbuch übergangen worden sind.

Das Motiv des Fremdgehens eines Ehemannes sollte hier nur deshalb Beachtung finden, weil es durch das Drehbuch einen neuen Stellenwert bekommt: es wird der Maria Rubinstein-Geschichte angehängt. Im Roman ist ihr Lebenspartner als kaum wahrnehmbare, flüchtig zitierte und wörtlich nichts sagende Telefonstimme geführt – ein potentieller, doch durch die schlechte telefonische Verbindung verhinderter Helfer. Das Drehbuch dagegen versieht ihn mit einer recht aufdringlichen Geliebten, wodurch der Maria-Figur neben allem sonstigen Missgeschick, das ihr begegnet, noch mehr Tragik zugeschrieben wird. Auf dieselbe Figur des sexuell hörigen Fremdgehers ist auch die Rolle von Mollwitzs Abteilungsleiter übertragen. Damit hat das Drehbuch für den Zyklus relevante Momente aus *Wie ich log und starb* übernommen und die psychologische Fabel der Selbstverdopplung eines Ehebrechers als nicht so interessant vernachlässigt.

Dass sich das Drehbuch weniger für die schon traditionell gewordene psychoanalytische Erzählweise interessiert, zeigt auch die Auslassung einer wesentlichen Motivationslinie der Mollwitz-Figur. Im Roman ist Mollwitz eindeutig als Opfer der mütterlichen Vereinnahmung dargestellt, was seine Soziopathologie auf eine traditionell freudistische Weise begründet und die Internet-Abhängigkeit als Reaktion der Übertragung zu erklären nahelegt. Indem der Film keine familialen Beziehungen des Freaks behandelt, erscheinen Leidenschaftsraum Internet und Betroffener in einer fast steril ‚reinen‘ Form der Abhängigkeit. So kann der Sog, den die virtuelle Realität auf die Person ausübt, fast wie eine ‚höhere Gewalt‘, wie eine neue Transzendenz erscheinen – eine Entscheidung, die den Film noch mehr von der realistischen Erzählweise distanziert und in die schematische Manier des Vorzeigens rückt.

Angesichts der weiter oben umrissenen Drei-Welten-Struktur (Autor, Figur des Bösen, Romanfiguren) erscheint die Frage nach der Präsenz des unzuständigen Erzählers im Drehbuch als besonders wichtig. Dadurch, dass das Drehbuch die Funktion des implizien Autors nicht mehr als selbständige Entität führt, sondern an der Leo Richter-Figur bindet, hat zur Folge, dass beide Funktionen – Romanautor wie Bestsellerschriftsteller Richter – weniger profiliert erscheinen. „Von all meinen Figuren ist sie die klügste.“ (Kehlmann 2009: 51; Kleefeld 2012, 20:20) Im Roman steht der Satz am Anfang eines Kapitels, außer der Name Rosalie im Titel ist keine Vorinformation gegeben, wer über wen spricht. Im Film steht der Schriftsteller Leo Richter in körperlicher Präsenz vor einem seinerwegen sich versammelten Publikum und fängt an, die von ihm geschriebene Geschichte vorzutragen. Der Unterschied zwischen beiden Spielarten der Autorenpräsenz veranschaulicht sehr gut, wie die Raffinesse des

Romantextes der filmischen Direktheit weicht. Als kleine Kompensation dafür kann im Film der Cameo-Auftritt der physischen Person Daniel Kehlmann gesehen werden. Er hält eine Laudatio auf den Autor Leo Richter zu seiner Preisverleihung, während der Ausgezeichnete im Publikum sitzt und sich (telepathisch) mit Rosalie um ihre eventuelle Erlösung auseinandersetzt. Ähnlich verhält es sich auch mit den anderen Autokommentaren, die im Romantext eine deutliche narrative Tendenz des offenen Kunstwerks vertreten. Sie sind alle in den Film übernommen worden (Kleefeld 2012, 5:20–5:30; 20:20; 1:13:40–1:16:05), gehen aber unter inmitten der vorgeführten Figurensujets.

Ohne durch weitere Beispiele den Umfang der vorliegenden Ausführungen strapazieren zu wollen, sei zusammenfassend die Beobachtung gemacht, dass das Drehbuch im großen Ganzen versucht, die Komposition des Romans zu befolgen: Es fängt *in medias res* an, es bringt die Begebenheiten in einer versetzten Reihenfolge, die dem formallogischen Ablauf der Dinge in ihrer natürlichen Chronologie sich versperrt, es versucht auch die kulturellen Realien aus dem Roman in die Verfilmung umzusetzen. Dass es aber ein anderer Text ist, wird auch durch kleine Abänderungen in manchen Namen gezeigt. Als Problem erweist sich gelegentlich die unterschwellige Harmonisierung einer Vielzahl von wichtigen kompositorischen und strukturellen Momenten, was zu Verbindlichkeiten führt, die der Romanvorlage nicht gerecht werden. Es ist ein Hang zur Rationalisierung, zu zusätzlicher Sinngebung und zur Versprachlichung von Unbestimmtem, der das Drehbuch zu einer weniger gelungenen Basis der Verfilmung macht. Es wird zu zeigen sein, dass der Film deswegen eine viel eindeutigeren, sinnhaften Aussage macht.

### **Vom Beschreiben zum Vorzeigen**

- **Gemeinschaften und Liebschaften**

Ein grundsätzlicher Mangel der filmischen Erzählung ist weiter oben schon angesprochen worden: die Schwierigkeit, erlebte und indirekte Rede auf die Leinwand zu bringen. Die Performance von erlebter Rede wird nicht unbedingt gemieden – der kindliche Riese Mollwitt zischt Schimpfworte über seine Not vor sich hin (Kleefeld 2012, 56:13–56:38), Elisabeths innere Rede wird als *off-stage* Kommentar gesprochen (ebd., 1:00:01). Meistens hält sich aber auch dieser Film daran, eine solche Technik zu vermeiden, denn während des Sprechens bleibt die Visualisierung der jeweiligen Situation zu statisch.

Ein Sonderfall der Kompensation dieser Schwierigkeit ist das Vorlesen der betreffenden Figuren durch ihren Autor Leo Richter. Die Schlusszene im

Roman, die das Entschweben der Ärztin Elisabeth in den Schlaf darstellt, während ihr Lebenspartner und Schriftsteller sie zur Superfrau Lara (alias Lisa) Gaspard fikionalisiert, erscheint im Film vorgezogen und in einer einfachen, aber umso übersichtlicheren Transformation. Gaspard wird ausschließlich als verbaler Text repräsentiert. Auch Rosalie wird von ihrem preisgekrönten Autor dem Publikum in der feierlichen Lesung als realistische fiktive Person vorgetragen. Paradoxerweise erscheint sie gerade in den Sequenzen, in denen die völlig unrealistischen Dialoge mit ihrem Autor stattfinden, in szenischer Präsenz (ebd., 12:03–12:20; 1:07:04–1:07:58; 1:13:53–1:15:20; 1:15:36–1:16:24).

Meistens kompensiert die Visualisierung die notwendige Reduktion des Sprechens durch nonverbale Ausdrucksmittel. Ebling (Justus von Dohnányi) zeigt sehr eindeutig und überzeugend seine Gefühle durch Mimik – besonders auffällig, wenn er sich den ungewohnt noblen unbekanntem Geliebten, die *de facto* nicht die seinen sind, zuwendet. So kompensiert er in diesen virtuellen Zweisamkeiten ein schon erkaltetes Eheleben. Maria Rubinstein (Gabriela Maria Schmeide) bietet ein fast übertrieben larmoyantes Spiel mit vielen lautsprachbegleitenden Gebärden, um die unabwendbare Tragik ihres Lebenswandels vorzuführen. Dass ihr Mann – im Gegensatz zum Roman – sich eindeutig als Fremdgeher (mit hinzu geschriebener Geliebter) präsentiert, macht die verfehlte Hoffnung der Ehefrau auf tatkräftige Hilfe noch peinlicher. Aber auch, dass weniger mehr aussagen kann, wird veranschaulicht an der gefassten Haltung der Rosalie (bzw. demonstrativ distanzierten Spielart von Senta Berger) oder an der kaltschnäuzigen Nonchalance eines Ralf Tanner (Heino Ferch). Selbst Leo Richter (Stefan Kurt), eine nicht gerade sympathische, weil zu egozentrische Figur, vermag bei fast regloser Körperhaltung eine breite emotionale Palette von Angst über Beunruhigung bis hin zur Freude und Lust allein durch den Blick zu zeigen.

Zentrales Instrument der Kommunikation ist in diesem Sujet das Mobiltelefon. Jede der Figuren verfügt über sein eigenes Instrument zur Fernverbindung. Beim ständigen Klingeln des Telefons meint Leo schon zu Beginn des Films: „Warum gibt es so viele Menschen?“ – „Vielleicht, weil es so viele Telefone gibt“, antwortet seine Lebensgefährtin (ebd., 4:05–4:09). Rein technisch gesehen, ist das eine Set von Requisiten, die aber gerade durch ihre fast unverzichtbare Allgemeinverbindlichkeit und Omnipräsenz sich zur exklusiven Extension der Figuren aufschwingen. Selbst die für wenige Sekunden auftretenden Statistinnen – die vor Wonne über die sensationelle Begegnung mit dem Filmstar kreischenden Mädchen vor dem Fenster des Lokals (ebd., 40:00–

40:35) kommen nicht ohne diese polyfunktionale Einrichtung aus, die Ihnen *memory*, *fame* und *sympathy* in einem garantiert. Schicksalhaft ist die Abhängigkeit der Figuren von diesem Instrument, wenn es gilt, Lebensbedrohung abzuwenden – Elisabeth beteiligt sich an einer länderübergreifenden diplomatischen Transaktion, um die Rettung von Geiseln zu erwirken; Maria Rubinstein verschwindet ins soziale Nichts vor allem, weil sie ihr Ladegerät vergessen hat.

Die verheerende Abhängigkeit von PC und Internet zeigt v. a. Mollwitt (Axel Ranisch), zumal die Visualisierung ein Mehr an Details hervorheben kann. Die Geste des Mitarbeiters, der den Freak aus seiner Versunkenheit heraushaut, die steife Körperhaltung des jungen Mannes mit eingezogenem Kopf und vorgebeugtem Rückengrad, die ausdrucksvoll zurückhaltenden Gebärden von Rosalie und Herrn Freytag vor dem Monitor der Überwachungsanlage im Sterbehilfzentrum – das sind alles herkömmliche Mittel des Vorzeigens, durch die der Film die romanhafte Beschreibung ohne viele Worte ersetzen kann. Aber auch: In allen diesen Beispielen handelt es sich nicht um die Informationsvergabe durch einen unzuständigen Erzähler. Im Gegenteil, das Requisit Mobiltelefon (alternative Version – PC), das zum Symbol zwischenmenschlicher Kommunikation aufgebaut wird, ist post-modernes Mittel nur im Sinne der Potenzierung eines auch in der frühesten Moderne thematisierten Problems – die (Selbst-)Entfremdung geht Hand in Hand mit der Mechanisierung des Lebens einher.

Im Kontext der vorliegenden Ausführungen ist diese Problemstellung nur insofern interessant, als sie neben den bisher üblichen Transgressionen des Alltags auch noch eine weitere aufdeckt – den Selbstentzug der Person in eine virtuelle *second-life*-Existenz. Der Film potenziert diese Idee, indem Eblings misslungener Sexualakt mit der Ehefrau gezeigt wird, aber auch, wie der Mann im Endeffekt das Gerät mit einem Hammer zertrümmert. Marias Unwegsamkeit wegen der administrativen Schikanen in der Fremde wird noch mehr verstärkt dadurch, dass ihre schicksalhaft wichtigen Anrufe ihren Ehemann nicht erreichen. Mollwitt schlägt der hinterlistige Kollege gerade am Mobilfunksystem ein Schnippchen, was ihm beruflich ungemein geschadet hätte, wäre nicht sein Chef mit seinen privaten Sorgen beschäftigt.

Ebling, Elisabeth, Mollwitz und Maria sind die Figuren in Kehlmanns Roman, die in traditioneller Erzählweise (und bemerkenswerter stilistischer Profilierung) aufgebaut sind. Es liegt nahe zu bedenken, dass auch ihre filmische Darstellung keine besonders aufregenden Momente voraussetzt und

mit den guten schauspielerischen Leistungen überzeugend erfolgt. Gerade diese Fälle zuständigen und unproblematischen Erzählens werden im Film überzeichnet. Und damit wird die vordergründige Darstellungsart überspielt und trivialisiert – weiter unten wird zu erörtern sein, dass sich diese Momente im Film auf dessen sinnhafte Kohärenz und die Ideenaussage auswirken, die von der literarischen Vorlage abweichen.

Dadurch, dass die Sabotage an Mollwitzs dienstlichem PC so eingehend und eindeutig vorgeführt ist (ebd., 55:55–56:11), wird der im Roman unaufgeklärt belassene Ausbruch von massenhaften Fehlverbindungen im Mobilfunksystem rationalisiert. Noch mehr fällt auf, dass mehrfache Unbestimmtheitsstellen im Roman keine filmische Transformation erfahren. Es fehlt z. B. die Figur des Fahrers, der zweimal die Trennlinie zwischen den beiden Existenzen des Fremdgehers und der Rosalie zu überbrücken hilft – eine laut Kehlmanns Text vom Autor nicht kontrollierte Komponente unzuständigen Erzählens. Damit ist eine metaphysische Dimension des Romans in der Tradition der romantischen Ironie vom Film ignoriert worden. Dass Leo Richter als der Autor von Rosalie erscheint, erleichtert wesentlich die filmische Visualisierung dieser ausgesprochen handlungsarmen Geschichte, bringt aber den cineastischen Effekt um das Spiel mit der ‚höheren Gewalt‘ eines unsichtbaren Autors und verlegt es auf die sonst sehr ungebrochene realistische Handlungslinie der Leo-Figur.

So schwankt die Darstellungsweise im Film zwischen der Ergänzung fehlender Handlungs- und Konfliktmotivation, einerseits, und der Stilisierung von zwischenmenschlichen Beziehungen zu einem figurativen Beziehungsschema, andererseits. Daran haben sich mehrere Rezensenten abgerieben, z. B.: „Der geballten deutschen Schauspielprominenz gelingt es aber nicht, die Figuren glaubhaft darzustellen. Und woran scheitern Senta Berger oder Heino Ferch? An der Vorlage.“ (Schönert 2012) Der Vorwurf der Realitätsferne besteht zu recht, darf man angesichts obiger Argumente sagen. Aber, die bisherigen Ausführungen dürften gezeigt haben, dass das Anliegen von Roman und Film eben keine traditionell realistische Darstellung ist. Und in dieser Hinsicht ist der Film gut gelungen gerade an den einigen Punkten, wo er die unzuständige narrative Instanz behalten hat.

- **Auratische Orte**

In der Prosa werden Orte, ob von einem zuverlässigen oder von einem unzuständigen Erzähler, meist beschrieben. Im Film müssen sie in der Regel gezeigt werden. Was weiter oben über die Vermittlung von indirekter und

erlebter Rede angemerkt wurde, gilt auch für die Vermittlung von topografischen Parametern. Angesichts der meistens symbolischen Überschreibungen, die an Topoi in der Fiktion vorgenommen werden, ist die filmische Informationsvergabe über Orte vor die Aufgabe gestellt, indem sie zeigt, auch zu interpretieren.

Sowohl als Roman, als auch als Film bietet *Ruhm* keine vor Ortswechsel und reich angelegter *mise en scène* strotzenden Inszenierungen. Streng besehen, spielt die Handlung auf der Straße, in einer Montagehalle, in einer Küche und einem Schlafzimmer sowie in zwei-drei Lokalen und einem guten Hotel in einem Staat, der nur flüchtig als Deutschland konkretisiert ist. Exotische, unschöne Landschaft sowie ein verkommener Marktplatz mit angegliederten Straßen, ein ärmlich ausgestattetes Polizeirevier, ein kleines Foyer und zwei Treppenhäuser bilden den Spielraum für die Maria Rubinstein-Handlung in einem gottvergessenen fremden Land, und das Goethe-Institut inmitten exotischer Landschaft der dritten Welt ist die Kulisse für das Leo Richter-Sujet. Aber diese wenigen, an sich nicht sonderlich aufregenden Spielplätze sind mit politischen und historischen Semantiken überschrieben, die sie zu auratischen Orten werden lassen. Es lohnt sich deswegen, die zwei gegenläufigen Tendenzen in der filmischen Handhabung der Orte näher zu betrachten.

Einerseits wird der Zerstreuung der Informationsvergabe entgegen gewirkt, indem kurze, zum Roman hinzu geschriebene Begegnungen einzelner Figuren eingeblendet werden. Mollwitt und Maria Rubinstein begegnen einander in einer Buchhandlung (Kleefeld 2012, 28:15–28:32). Mollwitt und Rosalie sitzen auf demselben (so suggeriert es zumindest die Montage) Bahnhof und warten auf den jeweiligen Zug zum Tagungsort bzw. nach Zürich (ebd., 1:00:04–1:00:15). Rosalie und Ebling stehen gemeinsam Schlange im Mobiltelefon-Zentrum (ebd., 46:04–46:10). Inhaltlich ohne jede Bedeutung, halten diese Einblenden die Erinnerung an das Personal des Films durch die wirren Abläufe der Handlung wach.

Der Film ist vor allem mit harten Schnitten gebaut, aber gelegentlich arbeitet die Montage visuelle Korrespondenzen zwischen sonst nicht zusammenhängenden Sujets: Z. B., wenn die Szene im Polizeirevier mit Maria Rubinstein mit der Einstellung auf die Stäber einer Sperrtür endet und langsam überblendet wird von der Einstellung auf die Gleise am Bahnsteig, wo Rosalie gerade auf den Zug in die Schweiz wartet (59:30–59:37). Oder, z. B., wenn sich Leo im wegfahrenden Auto nach der gerade ausgestiegenen Elisabeth umschaute, was sich – über das Interieur des Wagenfonds – als Kulisse für die im Auto

fahrende Rosalie anbietet (1:04:32). Ein weiteres Mittel zur Wahrung der Kohärenz ist die natürliche Chronologie der einzelnen Handlungsstränge, die der Film vom Roman übernommen und noch konsequenter umgesetzt hat.

Andererseits verstärkt der Film im *Short-cuts*-Stil wesentlich die Tendenz des Romans, mehrere Geschichten miteinander zu vernetzen. Sie erscheinen alle wie zerstückelt und dann beliebig durcheinander gemischt und montiert. Diese narrative Technik bringt es mit sich, dass die an sich traditionelle, realistische Beziehung von Personal, Zeitablauf und Ort der Handlung sehr inkohärent erscheint und für einen Zuschauer, der die literarische Vorlage nicht kennt, den Effekt des unzuständigen Erzählens noch häufiger ins Bewusstsein ruft. Vor diesem Hintergrund können dann Akzentsetzungen vorgenommen werden, indem die eine oder die andere Episode etwas zusammenhängender vorgestellt wird. So kann aus dem Gewirr von Gesichtern, Geschichten und Gassen eine kategorische Einteilung sich herauskristallisieren, die eindeutigen kulturpolitischen Charakter hat.

Die Verwirrung des kleinen Mannes Ebling tritt in den Hintergrund, die einnehmend existenziale Problematik der krebserkrankten Rosalie wird auf längere Strecken immerzu, aber nur kurz eingeblendet, damit die Gegenüberstellung vom gewöhnlichen Leben und Sterben in der zivilisierten Weltordnung, einerseits, und dem gewalttätigen Aus-dem-Leben-verdrängt-Sein und Sterben-Müssen, andererseits, aufgebaut wird.

Elisabeths Kollegen von „Ärzte ohne Grenzen“, die von Terroristen als Geiseln getötet werden, sind Helden einer nur vermittelt repräsentierten *Off-stage*-Handlung. Bemerkenswert ist an diesem Film, dass die (an sich sehr traditionelle) Teichoskopie wiederum über Telefongespräche erfolgt (ebd., 6:25–6:45; 21:55–23:00; 37:40–38:28). Noch schärfer ist diese Gegenüberstellung der Orte dadurch, dass die Informationsvergabe als Hintergrund fungiert zu der Handlung, die sich als die eigentliche präsentiert. Während Leo Richter seine erfundene Geschichte über Rosalie vorliest, stiehlt sich die Ärztin Elisabeth aus dem Saal, um über die in Todesgefahr schwebenden Kollegen zu telefonieren – auf der Toilette nebenan, um die Feierlichkeit nicht zu stören... Noch stärker herausgearbeitet wird die medienbedingte Vermittlung der Nachricht, indem an- und abschließend ein Fernsehbericht montiert ist, der über Kamerazoom in Eblings Wohnzimmer überleitet: Er schaut fern, weil er sich wegen Kopfschmerzen den Tag freigenommen hat.

Diese Vernetzung der Spielorte will nicht den Gegensatz zwischen Zentrum und Peripherie der Kulturlandschaften aufzeigen, wie der verbale Begleittext es oft nahelegt (weil sich Leo ständig und ausgiebig über die Provinzialität seiner Leserschaft mokiert, die ihm auf Vortragsreisen begegnet). Im Gegenteil, der Techniker Ebling aus der Großstadt und die gute Gesellschaft in der entfernten Provinz erscheinen auf dem einen Pol der Zivilisation, auf deren anderem nur Mauerreste, unkultivierte Natur und der Terror, den die paramilitärische Gruppierung auf die Ärzte ausübt, zu sehen ist. Diese Gegenüberstellung wird lange und sorgfältig vorbereitet. Während die dominierende Montagetechnik des Films aus harten Schnitten besteht, beginnt die Episode der Lesung mit einer ausgesprochen langen Fahrt (ebd., 21:07–21:27). Vom barock ausgemalten Gewölbe des Saals über den prunkvollen Kronleuchter bis hin zur fein gekleideten und sich verhaltenden kunstliebenden Gesellschaft verschafft sie eine Kontrastfolie zum Interieur der letzten irdischen Bleibe der in den Trümmern einer zerbombten Siedlung gefangen gehaltenen Ärzte.

Ein weiteres Beispiel für die Aura des Spielorts ist mit Maria Rubinsteins Lebenswandel gegeben. Dass sie dem Sog der exotischen Wildnis erliegt, ist kein Novum in Literatur und Film. Doch die konkreten Details überschreiben diese Geschichte vom vergessenen Ladegerät mit bestimmten politischen und ideologischen Momenten, die Beachtung verdienen. Der unzuständige Erzähler ist in diesem Fall gerade am unbestimmten Realitätsbezug auszumachen. Im Roman werden flüchtig „kyrillische Lettern“ (Kehlmann 2009: 105) erwähnt und die Beschreibung des Staatswappens verweist eher auf Usbekistan (Kehlmann 2009: 96) – keine widersinnige referenzielle Kette, wenn man geschichtlich die sowjetische Zeit des Landes bedenkt, aber auch kein besonders hervorgehobener Realitätsbezug. Doch im Film muss die in der Romansprache abgehaltene indirekte Rede aus dem Buch direkt vorgetragen werden, und Kleefeld lässt nicht nur alle Einheimischen russisch sprechen, sie behält auch die kyrillischen Lettern. Eine übergroße Skulptur zeigt den monumentalen Stil sowjetsozialistischer Agitation. Dass der Ort nicht in Russland liegen kann, zeigt sich am lateinischen *i* in „універс“ (Kleefeld 2012, 1:03:26), das eher auf die Ukraine lenken könnte. Ein verbindliches Requisit, wie das die Nationalfahne eines ist, deutet aber mit seiner Trikolore und ihrem nicht zu übersehenden Reflex an den Uniformen der Polizisten auf Aserbaidshan hin. So führen im Film mehrere Unstimmigkeiten beim Zeigen zur Einstimmigkeit in der Interpretation: Es ist die gottverlassene (post-?)sowjetische Provinz, in die es Maria Rubinstein verschlagen hat. Kein negatives Detail ist diesem Ort erspart: die ungehobelten Funktionäre (während

Kehlmann von „nicht unfreundlich“ spricht), die aufgeblasene nationalideologische Propaganda, die Überwachung bei gleichzeitigem institutionellem Verfall, die Verflechtung von Verbrechen und Institutionen des Machtapparats. Die negative Aura dieses Handlungsorts soll das andere Gesicht der staatlich vorgeschriebenen Gewalt zeigen, auf eine unmissverständliche Weise. Das auf der tiefsten Ebene der Sinndeutungen Menschlichkeit aufflackert, kann nicht sehr viel daran korrigieren, denn Maria Rubinstein ist dadurch tatsächlich bloß mit dem nackten Leben davonkommen – in die noch tiefere Anonymität und Verlassenheit der sozialen Wildnis.

- **Ruhm und Andacht**

Diese schroffe Gegenüberstellung der Orte erfolgt sehr schnell, und nur deswegen wirkt sie nicht ideologisch überspritzt. Eine klare Botschaft ist jedoch dem aufmerksamen Zuschauer angeboten. Er wird sich der Frage nicht verwehren können: Was ist das Eigentliche – die Autorenlesung oder die Initiative „Ärzte ohne Grenze“ und ihr Kampf gegen Gewalt und Tod? Und was ist das Tatsächliche – die literarische Figur der Rosalie, die so vollblutig erscheint (ironischerweise im Film auch *live* gespielt in den irrealen Momenten), dass sie das Publikum zutiefst betroffen macht, oder die vom zerstreuten TV-Zuschauer kaum wahrgenommenen Opfer einer humanen Mission? Und wo verlaufen die Grenzen zwischen Terror und staatlich verordneten Sicherheitsmaßnahmen, wenn in beiden Fällen – der Ärzte und der ins Nichts verstoßenen Reisejournalistin Rubinstein – elementare Menschenrechte radikaler Gewalt weichen müssen?

Diese negative Aura der Orte stellt eine Fortsetzung des Themas vom Unbehagen in der Kultur, vom Ungenügen an den zwischenmenschlichen Beziehungen im normalen Leben dar. Die neuartige, nicht metaphysische Transzendenz der virtuellen Räume kann nach dieser Darstellungsweise nicht Halt gebieten dem Bösen in der Welt im sozialemischen Sinne. Der Film versucht, sich dem zu widersetzen durch die gegenläufige Tendenz der Liebe. Der Liebesbegriff wird dabei sehr schnell erweitert zum Prinzip der Empathie als höchste und allgemein umfassende Form des Humanen.

Eine Reihe von Figuren demonstrieren, dass zu Menschenliebe nur derjenige fähig ist, der sich selbst mit einbezieht in die Gemeinschaft der Anderen. Damit ist aber auch die Verbindung zum Ruhm gegeben. Ralf Tanner erscheint erleichtert, wenn er aus der Existenz eines Stars in das gewöhnliche Liebesleben ausgesetzt wird. Leo Richter ist zu eitel, um auf Ruhm verzichten zu wollen, verabscheut aber die Demagogie der Kulturveranstaltungen als Akte

symbolischer Kapitalakkumulation. Diese kulturkritische Tendenz schwingt auch im Cameo-Auftritt von Daniel Kehlmann mit. Als Laudator bei der Preisverleihung spiegelt sich der reelle Romanschriftsteller in seiner filmischen Stilisierung und spricht über das literarische Alter-Ego Leo Richter jene lobenden Worte, die der Autor der *Ruhm*-Erzählungen auch verdient, aber durch das Überspielen der Handlungslinien gerät dieser Akzent ins Abseits.

Die doppelte Ironie in der gehobenen Stilistik dieser Lobrede und deren spontane Abkürzung ist eine Performanz der autopoietischen Feedbackschleife (Fischer-Lichte 2004: 58). Es zeigt sich, wie der Zuhörer Leo Richter auf die Rede (ungeduldig) reagiert, woraufhin der Redner (der als Rollenträger in einem Ritual auch ein Schauspieler ist) ganze Seiten seines Textes überspringt, um zum Schluss zu kommen. Was sich als Einebnung und Vereinfachung der literarischen Vorlage im Film ausnimmt, kann auch als Plausibilisierung der „paradoxalen Rezeptionswirkungen von entgrenzten Figuren“ gedeutet werden. „Im Rhamen der ludischen Fiktionalität können die Anteilnahme des Rezipienten am fiktiven Geschehen und die Beobachtung der Herstellung des fiktiven Geschehens simultan realisiert werden.“ (Eisele 2016: 13) Im Film tritt Daniel Kehlmann selbst als Starkörper auf, um die Fiktionalität der Figur Leo Richter umso stärker hervorzuheben.

Diese sehr elementar konzipierte Feedbackschleife im Cameo-Auftritt ist aber nur der Vordergrund für eine parallel dazu ablaufende Performanz der m.E. eigentlichen autopoietischen Feedbackschleife – die zwischen dem Publikum im Saal, dem vorlesenden Leo und der vorgelesenen bzw. sich präsentierenden Rosalie im Sterbezimmer. Leo verliest die Sequenz vor, in der er die literarische Fiktion Rosalie an ihrem Todestrunk nippen lässt. Zugleich ist er auf einzelne Zuhörer fixiert, um deren Reaktion zu verfolgen – die Dame vom Goethe-Institut und seine Lebensgefährtin sind ihm geradezu die zwei rezeptionsästhetischen Pole, an denen er die Wirkung seiner Erzählung zu messen scheint – von ihrer tiefen Anteilnahme empfängt er den Impuls, sich der Rosalie mit Emphathie zuzuwenden und... sie plötzlich zu erlösen. Seine Verfügungsgewalt über die Figur ist ihm gegeben und zugleich entzogen unter der Mitwirkung des Publikums. Das biblisch anmutende Wunder verdankt sich der körperlichen Ko-präsenz der Teilnehmer am Geschehen (Autor und Publikum), die zum ethischen Umdenken (des Autors gegenüber der Figur) führt. Sein Erfolg ist damit gesichert, denn die emphatische Großzügigkeit hat ihm mehr Ruhm eingebracht.

Diese autopoietische Feedbackschleife von Autor, Figur und Publikum zeigt, einerseits, dass die Handlung der jeweiligen Geschichte um ihretwillen abläuft und keine vorgedachten Sinngebungen bedient, dass die Figuren nicht als vorbildliche Lebenshilfe und nicht als kritikwürdige pädagogische Entwürfe zu interpretieren sind, sondern als sich-so-ergeben-habende Gebilde, die aber auch anders sein könnten. Die Verkopplung von Lebenswelt, Liebe / Empathie und Ruhm geht, wie weiter oben mehrmals hervorgehoben wurde, auf die medialen Transformationen zurück, die im Roman und im Film ein zentrales Thema sind. Maria Rubinsteins erster Auftritt zeigt, wie sie sich tief zu den untersten Regalen einer sehr großen Buchhandlung bücken muss, um nach ihrem Roman erfolglos zu suchen. Erst nachdem sie offiziell als verschollen gilt, was ihr den sensationellen Ruhm erbracht hat, wird sie zur Bestseller-Autorin und Preisträgerin. Ethische Motive spielen dabei eine zweitrangige Rolle, insofern, als das Mitgefühl vom modischen Impuls überdeckt ist.

*Ruhm* sägt am Ruhm- und Heldenbegriff unserer Kultur, indem er die paradoxe Vertauschung nicht nur von Telefonnummern, sondern von Werten und Welten desavouiert. Er (der Roman, noch mehr aber der Film) zeigt auch, dass angesichts der Inszenier- und Vernetzbarkeit von Räumen durch die neuen Medien sowie durch das wundertätige Potential digitalen Designs jede denkbare Materialität zwar visualisierbar ist. Er zeigt aber auch, dass aber die körperliche Ko-Präsenz von Subjekten nicht die Stoßkraft einer Idee garantiert, so dass bei allem technologischen Fortschritt und ästhetischer Souveränität immer noch das ethische Potential über das Fortbestehen des Menschen entscheidet.

### Literaturverzeichnis

- Blank, Richard (2011):** *Drehbuch. Alles auf Anfang – Abschied von der klassischen Dramaturgie*. Berlin: Alexander-Verlag.
- Eisele, Sabrina (2016):** *Entgrenzte Figuren des Bösen. Film- und tanzwissenschaftliche Analysen*. Bielefeld: transcript.
- Fischer-Lichte, Erika (2004):** *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2005):** „Inszenierung“, in: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart et al., S. 146–153.
- Hurst, Matthias (2001):** „Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität: Über das narrative Potential des Spielfilms“, in: Helbig, J. (ed). *“Camera doesn’t lie”: Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier: WVT, S. 233–253.
- Kehlmann, Daniel (2009):** *Ruhm*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Verlag.
- Kleefeld, Isabel (2010):** *Ruhm*, Film, 103 Min. Deutschland.

- Kremer, Arndt (2012):** Namen schildern – Straßenschilder und andere Namensfelder im DaF-Unterricht, in: Hieronimus, Marc (Hg.), *Historische Quellen im DaF-Unterricht*. Göttingen: Universitätsverlag 2012, 135–176.
- Kuhn, Markus (2011):** *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: de Gruyter.
- Paul, Gerhard (2016):** *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*. Göttingen: Wallstein.
- Petsch, Barbara (2012):** „Ruhm! Ein platter Film über ein unheimliches Buch“, in: *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/761913/Ruhm\\_Einplatter-Film-uber-ein-unheimliches-Buch](http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/761913/Ruhm_Einplatter-Film-uber-ein-unheimliches-Buch) (24.07.2016)
- Porombka, Wiebke (2009):** „Spiegelglatte Designliteratur“, in: *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/online/2009/03/kehlmann-ruhm-contra/komplettansicht> (24.07.2016)
- Schöning, Jörg (2012):** „Dann lieber untreu sein“, in: *Spiegel.de* – <http://www.spiegel.de/kultur/kino/rezension-isabel-kleefelds-daniel-kehlmann-verfilmung-ruhm-a-823016.html> (24.07.2016)
- Stadler, Ulrich (2003):** *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2003.