

Aufsatz

Grenzüberschreitung und Identitätskonstruktion in Daniel Kehlmanns *Ruhm*

Natália Kasko

Institute of German Studies, Department of Germanic Literatures
University of Debrecen
Egyetem tér 1.
H-4032 Debrecen
kasko.natalia@arts.unideb.hu

Abstract

This paper is about the newest novel by Daniel Kehlmann *Fame: A Novel in Nine Episodes*. It explores the paradoxical transgressions of the boundaries between narrative levels and the identity constructs of the figures. The novel consists of nine episodes which are nine different stories with different protagonists. However, the stories show strong cohesion. There are close relations between the figures, so in this case we can really talk about a novel. In the novel the new media has an important role, the mobile phones and the internet influence the life of the protagonists. As the borders between fictional levels fade, the figures don't own a stable identity. The construction of the identities comes to the foreground, which appears in the double and interchangeable identities as well as in the loss of them. The constructed identity of the figures means in one respect the narrative identity of the novel figures, on the other hand the virtual identity constructed by the new mediums. The article uses the theories and terminology from Gérard Genette, Dorrit Cohn and Paul Ricour.

Keywords: Kehlmann, metafiction, metalepsis, identity constructs, new media

Einleitung

Der neueste Roman Daniel Kehlmanns, dessen Analyse der Gegenstand meiner Arbeit ist, hat den Titel *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Der junge Autor ist in Deutschland sehr berühmt, er hat bislang vier Romane, eine Novelle, einen Erzählungs-, einen Essayband und ein Interviewbuch veröffentlicht. Sein Debüt war der Roman *Beerholms Vorstellung*. Sein vierter Roman *Die Vermessung der Welt*, der im Jahr 2005 erschienen ist, wurde zu einem Bestseller, zum Welterfolg, der in vierzig Sprachen über-

setzt wurde. Das Werk wurde mit den großen Klassikern der deutschen Literatur verglichen. Er ist ein historischer Roman im traditionellsten Sinn: die Geschichte von zwei Hauptfiguren, Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß. Dieser Roman fand nicht nur großen Anklang beim Lesepublikum, sondern wurde auch von der Kritik gefeiert. Jakob Augstein z.B. schrieb in der *Zeit*:

Das ist so ungewöhnlich, ein Buch für viele: eine Satire auf die deutsche Klassik, ein Abenteuerroman, ein Abbild des Bürgertums im beginnenden 19. Jahrhundert, eine Studie über Opfer und Moral der Wissenschaft, das Porträt zweier alternder Männer, jeder auf seine Weise einsam; und ein wunderbar lesbarer Text voller gebildeter Anspielungen und Zitate und versteckter Kleinode.¹

Der Autor hat für diesen Roman mehrere Literaturpreise bekommen. Nach diesem riesengroßen Erfolg wurde der neue Roman *Ruhm* von Publikum und Kritik mit Spannung erwartet. Nach seinem Erscheinen im Januar 2009 stand er sofort an der Spitze der Bestsellerlisten von *Focus* und *Spiegel*. Die Meinungen der Kritik waren aber nicht mehr so eindeutig positiv wie im Fall von *Die Vermessung der Welt*, da dieser Roman sich stark von den früheren Veröffentlichungen des Autors unterscheidet. Kehlmann verfolgte beim Schreiben dieses Romans eine andere Konzeption als früher, er wollte nicht wieder im Stil seines Bestsellers schreiben. Wegen seiner formalen Neuerungen wurde sogar bezweifelt, ob dieses Buch wirklich ein Roman sei.² In meiner Arbeit möchte ich zeigen, warum dieses Buch ein Roman – auch wenn „nur“ ein fragmentarischer – genannt werden kann. Sein Untertitel heißt: *Ein Roman in neun Geschichten*. Fast jede von diesen Geschichten hat einen anderen Protagonisten, präsentiert eine andere Lebenssituation, vermittelt eine andere Perspektive. Diese Geschichten hängen aber doch eng zusammen, wie sich herausstellen wird. Außerdem ist es ein Roman über die Populärkultur und die neuen Medien, ein Roman über unsere abendländische Gegenwart und unsere technisch hochentwickelte Zivilisation. Laut der *Süddeutschen Zeitung* sei dieses Werk misslungen, weil Kehlmann „keine Figuren erfinden kann, die ihrem Autor ernsthaften Widerstand entgegensetzen, die ihm gegenüber Geheimnisse bewahren, die er nicht auflösen könnte. [...] Sie leiden nicht wirklich, sie besitzen keine Schärfe und eigentlich auch keinen Charakter.“³ Der Kritiker der *Zeit* hat den Roman als ein Buch bewertet, „das zwar eine Menge Qualitäten hat, aber gewiss kein Meilenstein in der Geschichte der deutschen Literatur ist.“

¹ Augstein, Jakob: „Der Handlungsreisende“ vom 14.10.2008: <http://www.zeit.de/2005/48/L-Kehlmann>, letzter Zugriff am: 16.11.2010.

² Hage, Volke: „Ich habe sehr gelitten“ vom 2009: <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,600355,00.html>, letzter Zugriff am 16.11.2010.

³ Müller, Lothar: „Sudoku ist kein Roman“ vom 17.05.2010: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/daniel-kehlmanns-neues-buch-ruhm-sudoku-ist-kein-roman-1.478263>, letzter Zugriff am 16.11.2010.

[...] Die technische Seite des Erzählens wird uns hier vorgeführt [...]. Das gibt dem Ganzen gelegentlich auch etwas Ausgedachtes und Demonstratives.“⁴ Kehlmann selbst hält dieses Werk für sein bisher bestes, er sei damit künstlerisch am weitesten vorangekommen, hat er in einer Interview der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* geäußert.⁵ Auffällig wird hier der Widerspruch der Bewertungen. Während der Autor seinen Roman als ästhetisch besonders gelungen betrachtet, konstatiert ein Teil der Kritik dieser Selbstbewertung diametral entgegengesetzt dem Text einen überhohen Grad von Konstruiertheit, den sie als ästhetisches Scheitern bewertet. Ziel meiner Analyse in diesem Aufsatz wird es sein, eine Lesart der Konstruktion des Romans zu entwickeln, welche diesen Widerspruch zwar nicht auflösen, wohl aber erklären kann.

Zu diesem Zweck werde ich zunächst die Fiktionsebenen des Romans und die Grenzüberschreitungen zwischen diesen Fiktionsebenen, die sog. Metalepsen analysieren. Mit diesem Phänomen hängt die explizite und implizite Metafiktionalität des Romans eng zusammen, die wiederum die Konstruiertheit der erzählten Welt und der Figurenidentitäten betonen soll. Dann untersuche ich die Identitätskonstruktionen, wie sich die Identität der Figuren durch die neue Medien, wie Mobiltelefon, Internetforen oder Film, konstruiert oder wie die Figuren ihre Identität verlieren, wenn diese Medien ihre Funktion nicht mehr erfüllen, d.h. keinen Kontakt mehr vermitteln. In einigen Fällen möchten die Figuren jemand anderer und nicht sie selbst oder außer sich selbst noch jemand anderer sein, mit anderen Worten, auch die Austauschbarkeit oder die Verdoppelung der Identitäten ist zu untersuchen.

Vernetzte Kapitel

Der Roman *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* lässt sich zweifach aufteilen: einerseits „vertikal“ auf zwei narrativen Ebenen – diese werden später ausführlich analysiert –, andererseits „horizontal“ auf die Geschichten der Protagonisten der ersten narrativen Ebene.

Wie bereits gesagt, ist das Werk kein traditioneller Roman, der eine zentrale Handlung und Nebenhandlungen, eine (oder mehrere) Hauptfigur(en) und dabei auch viele Nebenfiguren hat. Es ist ein fragmentarisches Buch, bestehend aus neun Kapiteln. Jedes Kapitel erzählt eine andere, auf

⁴ Jung, Jochen: „Wenn das Handy neunmal klingelt. Wenn das Handy...“ vom 16.01.2009: <http://www.zeit.de/2009/04/L-Kehlmann>, letzter Zugriff am 15.11.2010.

⁵ Lovenberg, Felicitas von: „In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann?“ vom 29.12.2008: <http://www.faz.net/s/Rub48A3E114E72543C4938ADBB2DCEE2108/Doc~E55C14AC3AAB84AC9860BED6734484871~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, letzter Zugriff am 15.11.2010.

den ersten Blick unabhängige Geschichte. Kehlmann selbst hat die Konzeption dieser Struktur als intermediales Formzitat dargestellt: „Meine Idee war nun, [...] die Form des Episodenfilms auf den Roman zu übertragen – also einen Roman zu schreiben, der aus Episoden besteht, jede abgeschlossen, aber alle eng zusammengehörend in einem großen Bogen.“⁶

Die Kapitel sind auf keinen Fall Fortsetzungen voneinander. Jedes, außer dem zweiten und letzten Kapitel – die auch denselben Titel tragen – hat eine andere Hauptfigur und eine andere Handlung. Sie sind aber vernetzt, die Figuren kommen nicht nur in einem Kapitel vor. In der einen Geschichte erscheint jemand als Hauptfigur, in einer anderen als Nebenfigur und in einer dritten wird er nur erwähnt. Wenn man nur die erste narrative Ebene betrachtet, kann man feststellen, dass es sehr viele Überlappungen gibt, sowohl räumliche als auch zeitliche. Manche Figuren begegnen einander, sie stehen in – mittelbarem oder unmittelbarem – Kontakt miteinander, sie leben in demselben Raum, in derselben diegetischen Welt. Zeitlich gesehen laufen die Handlungen parallel, also gleichzeitig.

Der Techniker Ebling, der Protagonist des ersten Kapitels *Stimmen*, steht in mittelbarem Kontakt mit Ralf Tanner, obwohl er das nicht weiß. Er kauft sein erstes Mobiltelefon und bekommt dazu aus Versehen auch die Nummer des berühmten Filmschauspielers, den er nur aus seinen Filmen und von Plakaten kennt. Er spricht mit Tanners Geliebten, Freunden und anderen Bekannten, die glauben mit Tanner zu sprechen, weil Ebling eine ähnliche Stimme hat. Währenddessen leidet Ralf Tanner in der Parallelgeschichte *Der Ausweg* (Kapitel 4) darunter, dass ihn niemand mehr anruft. Die Hauptfigur des zweiten Kapitels *In Gefahr* und eigentlich auch des letzten mit demselben Titel ist Leo Richter, ein Schriftsteller. Leo kennt Ralf Tanner, er weist einmal darauf hin, als er sein Plakat erblickt: „Der ist wirklich überall, dem entkommt man nicht mal auf der anderen Seite der Welt. Ich habe ihn letztes Jahr kennengelernt. Unglaublicher Affe!“⁷ Das dritte Kapitel *Rosalie geht sterben* ist ein Sonderfall, da diese Geschichte und ihre Hauptfigur Rosalie zu der zweiten narrativen Ebene gehören. Sie wurde von Leo Richter erfunden, die Erzählung gehört zu seinen besten Werken. Es gibt auch Hinweise darauf, wie berühmt Leo Richter in der erzählten Welt der ersten Ebene ist. In dem zweiten Kapitel steht, dass Elisabeth, die Freundin von Leo, ihn als „[...] [den] Autor vertrackter Kurzgeschichten voller Spiegelungen und unerwartbarer Volten von einer leicht sterilen Brillanz“⁸ kennt. Sie kennt auch seine Werke: „Sie hatte erst vor

⁶ Lovenberg, Felicitas von: „In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann?“ vom 29.12.2008:

<http://www.faz.net/s/Rub48A3E114E72543C4938ADBB2DCEE2108/Doc~E55C14AC3AAB84AC9860BED6734484871~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, letzter Zugriff am 15.11.2010.

⁷ Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, S. 37.

⁸ Ebd. S. 29.

kurzem seine Erzählungen über die Ärztin Lara Gaspard gelesen, und natürlich kannte sie seine berühmteste Geschichte, die von einer alten Frau und ihrer Reise ins Schweizer Sterbehilfzentrum handelte.”⁹ Das fünfte Kapitel *Osten* handelt von der Krimiautorin Maria Rubinstein und ihrer beruflichen Rundreise durch Zentralasien. Sie konnte diese Reise nur deswegen machen, weil Leo Richter beim PEN-Club früher abgesagt und an seiner Stelle Maria empfohlen hatte.

Antwort an die Äbtissin heißt das sechste Kapitel des Romans. Der Protagonist ist wieder ein Schriftsteller, Miguel Auristos Blancos, dessen Name und Bücher mehrmals in der diegetischen Welt des Romans auftauchen. Außer im dritten und achten Kapitel werden seine Bücher in jedem anderen erwähnt. Die Frau von Ebling, Ralf Tanner und Mollwitz lesen gerade seine Bücher, in anderen Kapiteln werden sie nur erwähnt. Mollwitz ist der Protagonist des siebten Kapitels *Ein Beitrag zur Debatte*, er schreibt besseren Kommentare über Literatur und Kino in verschiedenen Internetforen sowie auf verschiedenen Diskussionsseiten und Blogs. Sein Treffen mit Leo Richter wird in diesem Kapitel erzählt. Er ist derjenige, der in einem Filmforum das folgende Posting über Ralf Tanner schreibt: „der hat doch Müllmist im Hirn und ist hässlich wie Viech“¹⁰ Dieses Posting liest im vierten Kapitel auch Tanner selbst: „Er sah in den Filmforen nach, ob es Neues über ihn gebe, aber als er in einem Posting las, daß er nur Müll im Hirn habe und häßlich sei wie Vieh, gab er es fürs erste auf.“¹¹ Mollwitz arbeitet in einer großen Telekommunikationsfirma in der Abteilung für Nummernverwaltung und Nummernzuweisung. Diese Abteilung, deren Leiter der namenlose Protagonist und Ich-Erzähler des achten Kapitels *Wie ich log und starb* ist, ist verantwortlich dafür, dass die Telefonnummer von Ralf Tanner noch einmal Ebling zugeteilt wurde. Mollwitz kommt als Nebenfigur auch im achten Kapitel vor. Sein Chef schickt ihn zu dem Kongress der europäischen Telekommunikationsanbieter, statt selbst daran teilzunehmen. „Ich sah auf, Mollwitz stand in der Tür. [...] Er schwitzte noch stärker als sonst. Seine winzigen Augen zuckten unruhig. [...] »Spielen sie nicht den Überraschten. Sie vertreten beim Kongreß unsere Abteilung. [...]«“¹² Das letzte Kapitel *In Gefahr* ist wieder ein Sonderfall, es hängt mit dem zweiten – worauf schon der gleiche Titel hinweist – eng zusammen. Es ist seine Fortsetzung, aber spielt nicht mehr in der „Wirklichkeit“ der ersten Ebene, sondern gehört schon zur zweiten. Auf die detaillierte Analyse der Erzählebenen werde ich später zurückkommen. Es besteht auch ein Zusammenhang zwischen den Kapiteln *Rosalie geht sterben* und *In Gefahr* (das zweite), also zwischen zwei von Leo Richter erfundenen Fiktionsebenen. Denn Lara

⁹ Ebd. S. 29.

¹⁰ Ebd. S. 137.

¹¹ Ebd. S. 87.

¹² Ebd. S. 179.

Gaspard ist die Nichte von Rosalie, sie ruft Lara an, bevor sie in die Schweiz reist.

Die diegetischen Ebenen sind also mehrfach miteinander vernetzt. Der Leser kann in verschiedene Situationen Einblick bekommen, die Geschehnisse lassen sich aus mehreren Perspektiven beobachten. Außer den Kontakten und Verbindungen zwischen den Figuren gibt es auch verbindende Mittel und Motive, wie das Mobiltelefon, das in fast jeder Geschichte eine wichtige Rolle spielt. Der Roman beginnt und endet mit dem Läuten eines Mobiltelefons. Es ist ein wichtiges Mittel der Konstruktion von Identitäten, es vereinfacht es den Figuren in einigen Fällen ein Doppelleben führen zu können, aber ihre Identitäten werden manchmal so sehr von ihm abhängig, dass diese (Identitäts-)Konstruktionen zusammenbrechen, wenn dieses Medium nicht mehr funktioniert. Wie in dem fünften Kapitel *Osten*, wo das Dasein der Krimiautorin Maria Rubinstein erlischt, nachdem der Akku ihres Handys ausgefallen ist. Identitätskonstruktion, Doppelidentität und Identitätsverlust sind Motive, die im Folgenden noch ausführlich erörtert werden.

Auf Konzeption, Aufbau und Struktur des Romans wird in ihm auch explizit hingewiesen: „Ein Roman ohne Hauptfigur! Verstehst du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held.“¹³ Diese Sätze sagt Leo Richter zu Elisabeth. Sie beziehen sich eigentlich auf seinen neuen Roman, die Beschreibung trifft aber auch auf den Roman von Kehlmann zu. Genauso trifft auch Elisabeths Beschreibung Leo Richters als „Autor vertrackter Kurzgeschichten voller Spiegelungen und unerwartbarer Volten von einer leicht sterilen Brillanz“ auf Kehlmann zu. Die Figur des Leo könnte somit als das fiktionale Alter Ego Kehlmanns interpretiert werden. Er stellt einen Typ von Autor dar, der seine Figuren nach realen Personen gestaltet, genauso wie Kehlmann es mit Humboldt und Gauß in *Die Vermessung der Welt* tut. Ähnliche Beispiele kommen in dem Roman oft vor, sie sind Elemente der Metafiktionalität, der Selbstreflexivität des Textes. Diese Stellen verstärken im Leser den Eindruck der Konstruiertheit der einzelnen Geschichten sowie des ganzen Romans, sie erinnern ihn daran, dass eine Konzeption hinter dem Roman steckt, eine durchdachte Struktur.

¹³ Ebd. S. 25.

Fiktionsebenen und Grenzüberschreitungen

Der Roman ist aus zwei Fiktionsebenen aufgebaut, wie bei der klassischen Technik Roman im Roman, oder Geschichte in der Geschichte. Die erste narrative Ebene bildet die Welt des Schriftstellers Leo Richter. Die anderen Protagonisten auf dieser Ebene sind: Ebling, Elisabeth, Ralf Tanner, Maria Rubinstein, Miguel Auristos Blancos, Mollwitz und der Abteilungsleiter. Zur sekundären narrativen Ebene gehören Rosalie und Lara Gaspard, die fiktive Figuren aus Leo Richters Romanen sind. Eine Binnenhandlung bildet das Kapitel *Rosalie geht sterben*, eine andere das letzte Kapitel *In Gefahr*; in diesem Fall ist aber nicht eindeutig, um welche Fiktionsebene es geht. Die Grenzen zwischen den Fiktionsebenen sind nicht scharf, in dem letzten Kapitel werden sie vermischt. Eine gewisse Verwischung der Grenzen der Fiktionsebenen und deren Verschmelzung lassen sich aber in dem ganzen Roman beobachten. Die Grenzüberschreitungen zwischen ihnen werden Metalepsen genannt.

Den Begriff der narrativen Metalepse verwendet Gérard Genette in *Die Erzählung* im Sinne der Grenzüberschreitung zwischen den narrativen Ebenen. In der *Einführung in die Erzähltheorie* von Martinez/Scheffel steht: „[...] mit der Trennlinie zwischen Erzählen und Erzähltem [wird] auch die Grenze zwischen zwei Welten überschritten: der Welt, in der man erzählt, und der Welt, von der erzählt wird.“¹⁴ Weiter: „Zu den Freiheiten einer fiktionalen Erzählung gehört jedoch, daß auch diese, eigentlich kategoriale Grenze durchaus nicht immer respektiert zu werden braucht.“¹⁵ Zur narrativen Metalepse braucht man mindestens zwei narrative Ebenen, bei denen die eine meist als „fiktiv“ im Vergleich zu den anderen gilt, welche im Roman als „Wirklichkeit“ erscheint, genau wie in unserem Fall die Welt von Leo Richter als Realität und seine Geschichten als Fiktionen. Zur Metalepse gehört, wenn die Figuren aus der Binnenerzählung in die „außertextuelle Welt“ hinaustreten, oder umgekehrt der Erzähler oder eine Figur aus der „außertextuellen Welt“ in die Geschichte hineintritt. Die außertextuelle Welt ist in einem narrativen Text natürlich mit der ersten Fiktionsebene identisch. Dorrit Cohn unterscheidet in ihrem Aufsatz *Metalepse und mise en abyme* die innere und die äußere Metalepse.¹⁶ Von einer äußeren Metalepse sprechen wir, wenn es sich um eine Rahmenüberschreitung zwischen der extradiegetischen und der intradiegetischen Ebene handelt. Diese besteht meistens bei heterodiegetischen Erzählern, wenn der Erzähler in die von ihm erzählte Geschichte hineintritt oder mit den Figuren kommuniziert und umgekehrt. Dazu gehört auch, wenn die Figuren in

¹⁴ Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Verlag C.H. Beck, 2007, S. 79.

¹⁵ Ebd. S. 79.

¹⁶ Cohn, Dorrit: *Metalepsis és mise en abyme*. In: Thomka, Beáta (Hrsg.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2007, S. 113-122.

einem Roman über den Autor sprechen oder mit ihm zu kommunizieren versuchen. Die innere Metalepse ist ein „narrativer Kurzschluß“¹⁷ zwischen den Fiktionsebenen der Geschichte.

Ein charakteristisches Beispiel für eine innere Metalepse findet sich im Kapitel *Rosalie geht sterben*. Der Erzähler dieses Kapitels ist Leo Richter selbst, er stellt Rosalie, eine seiner Hauptfiguren, vor. Dies wird ganz explizit markiert, die Binnenerzählung beginnt folgenderweise: „Von all meinen Figuren ist sie die klügste.“¹⁸ Auch weitere eindeutige Hinweise auf die Rolle Leo Richters als Autor der Binnenerzählung sind zu finden: „Ich sollte wohl erwähnen, daß ich Herrn Freytag erfunden habe. [...] Dazu kommt, daß ich eigentlich nicht die Art von Schriftsteller bin, bei dem die Fakten stimmen.“¹⁹ Der fiktive Schriftsteller erzählt als ein allwissender Er-Erzähler die Geschichte von Rosalie. Sie ist eine alte Witwe, die an Krebs erkrankt ist und in ein Schweizer Institut reisen möchte, das Sterbehilfe anbietet. Diese Figur, die bisher vom allwissenden Erzähler – der sich in einer extradiegetischen Ebene im Vergleich zu dieser Binnenerzählung befindet – beschrieben wird, bittet ihren Schöpfer um Gnade. Rosalie versucht also das scheinbar Unveränderbare ändern zu lassen. Sie spricht mit dem allmächtigen Erzähler, der ihre Bitte zuerst verweigert.

Und trotzdem kann sie sich nicht ganz in ihr Schicksal ergeben. Deshalb, 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, hätte ich nichts über dich zu erzählen. Die Geschichte –
Könnte eine andere Wendung nehmen!
Ich weiß nichts anderes. Nicht für dich.²⁰

Hier handelt sich um eine sehr prägnante Grenzüberschreitung. Normalerweise wissen die Figuren nichts von dem Erzähler oder dem Autor, sie „leben“ in ihrer geschlossenen Welt und sie revoltieren nicht gegen ihren Erfinder. Obwohl es eigentlich möglich ist, denn in fiktionalen Texten, besteht auch die Möglichkeit, mit den Fiktionsebenen zu spielen und ihre Grenzen zu überschreiten. Dorrit Cohn schreibt über die äußere Metalepse, bei der der Erzähler in die von ihm erzählte Geschichte hineintritt: „Damit, dass der Erzähler zur fiktiven Figur wird, verzichtet er auf seine, über der Geschichte stehende Position, die mit Macht und Superiorität verbunden ist. Damit ermöglicht er dem Leser, die hinter ihm stehende, ihn ins Dasein

¹⁷ Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Verlag C.H. Beck, 2007, S. 79.

¹⁸ Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, S. 51.

¹⁹ Ebd. S. 53.

²⁰ Ebd. S. 55.

rufende narrative Instanz bewusst zu machen [...], den man im Allgemeinen „Autor“ nennt.“²¹ Genau das geschieht, wenn eine Figur die über ihr stehende Macht – ihren Erfinder – um die Veränderung ihres Schicksals bittet. Rosalie versucht es noch einmal: „Gibt es keine Chance, fragt sie mich. Es liegt doch alles in deiner Hand. Laß mich leben!“²² Der Erzähler antwortet: „Das geht nicht, antwortete ich irritiert. Rosalie, was hier mit dir geschieht, ist dein Zweck. Dafür habe ich dich erfunden. Theoretisch könnte ich vielleicht eingreifen, aber dann wäre alles sinnlos!“²³ Es geht hier eigentlich um ein Spiel mit der literarischen Tradition des allmächtigen-allwissenden Erzählers. Er versucht seine Figur zu beeinflussen und die Ordnung wiederherzustellen: „Unser Gespräch ist in den Hintergrund ihres Bewußtseins gerückt, sie ist nicht mehr sicher, ob ich tatsächlich gesprochen habe oder ob sie sich meine Antworten selbst zurechtgelegt hat.“²⁴

In diesem Fall beherrscht aber der allwissende Erzähler die Diegese doch nicht ganz. Nach dem Unfall an einem Provinzbahnhof in der Schweiz erscheint „ein dünner Mann mit einer Hornbrille und fettigen Haaren“,²⁵ er bietet an, Rosalie nach Zürich mitzunehmen. Er tut es mit einem gestohlenen Auto und dann verschwindet er wieder. Dieser Mann, der sich selbst auf die Frage Rosalies wie folgt vorstellt: „Ein freundlicher Mensch, liebe Frau. Ein Suchender, ein Helfer, ein Reisender. Ein Schatten und Bruder. Wie jedermann es jedem sein sollte.“²⁶, ist eine sehr rätselhafte Nebenfigur. Der Erzähler selbst weiß nicht, wer er ist: „[...] es beunruhigt mich sehr, daß ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat und wie er in meine Geschichte kommt.“²⁷ Er erscheint auch in dem Kapitel *Wie ich log und starb*, er nimmt den Abteilungsleiter nach Hause – wieder in einem gestohlenen Auto – mit. Diese zwei Kapitel gehören aber zu der anderen narrativen Ebene, der Mann ist also ein „Durchreisender“, er kann in allen Ebenen erscheinen. Außerdem kennt er die Situation der Figuren verdächtig gut und er beeinflusst den Handlungsstrang: seine Figur wirkt auf die anderen Figuren wie in einer Hypnose. Damit verunsichert er den allwissenden Erzähler, da er eine Figur ist, deren Tätigkeit er nicht

²¹ Cohn, Dorrit: *Metalepszis és mise en abyme*. In: Thomka, Beáta (Hrsg.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2007, S. 117. A ford. a szerző munkája. Az eredeti idézet: „Az elbeszélő fiktív szereplővé válásával lemond a történet fölötti fensőbb-séggel és tekintéllyel járó pozícióról. Ezáltal lehetővé teszi, hogy az olvasó tudatosítsa a mögöttes lévő, őt létrehozó narratív instanciát, [...] amit általában „szerzőnek” nevezünk.”

²² Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, S. 64.

²³ Ebd. S. 64.

²⁴ Ebd. S. 65.

²⁵ Ebd. S. 68.

²⁶ Ebd. S. 70.

²⁷ Ebd. S. 71.

kontrollieren kann und der vielleicht sogar mehr weiß als der Erzähler selbst.

Am Ende des Kapitels nutzt der Erzähler seine Macht und verändert sehr entschlossen seine Geschichte: „Jetzt ruiniere ich es. Ich reiße den Vorhang weg, werde sichtbar, erscheine neben Freytag vor der Lifttür. [...] Rosalie, du bist gesund. Und wenn wir schon dabei sind, sei auch wieder jung. Fang von vorne an!“ Der Erzähler greift also ein, er wird sogar „sichtbar“, er erscheint selber in der Geschichte. Es ist eine ganz prägnante innere Metalepse, weil der Erzähler zugleich eine Figur der ersten narrativen Ebene ist, es handelt sich also um einen narrativen Kurzschnitt zwischen den zwei Fiktions Ebenen. Der Erzähler gibt Rosalie sogar eine Schönheit, die niemals für sie charakteristisch war. Aber wozu dient das alles? Die Geschichte geht bald zu Ende und damit vergeht auch Rosalie, denn sie existiert nur im Rahmen dieser Binnenerzählung. Darauf reflektiert der Erzähler auf folgende Weise:

[...] so wie eben jetzt, da ich diese Geschichte endgültig verlasse, Rosalies 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, [...] eine verblassende Erinnerung in meinem Gedächtnis und in Ihrem, während sie diesen Absatz lesen.²⁸

Für die letzte Geschichte *In Gefahr* ist eine totale Vermischung der Fiktions Ebenen charakteristisch. Als ihre Fortsetzung hängt sie mit dem zweiten Kapitel mit dem gleichen Titel eng zusammen. Die Protagonisten sind Leo Richter, der empfindliche Schriftsteller und seine Freundin Elisabeth, die Ärztin. Elisabeth ist im Gegensatz zu Leo auf der mittelamerikanischen Reise in dem zweiten Kapitel selbstsicher, sie hat schon einige gefährliche Situationen erlebt, da sie früher auch in einem Kriegsgebiet als Ärztin tätig war. Elisabeth möchte nie als Figur in einer Erzählung von Leo vorkommen, aber ihr ist die Ähnlichkeit zwischen sich selbst und Lara Gaspard, der berühmten „Hauptheldin“ Leos verdächtig. Lara Gaspard ist eigentlich ein Alter Ego von Elisabeth, was die folgende Stelle nahelegt:

Sie hatte den gleichen Beruf wie seine Heldin Lara Gaspard, sie war im gleichen Alter wie sie, und wenn sie sich richtig an die spärlichen Beschreibungen ihres Äußeren erinnerte, sah sie ihr sogar ähnlich. [...] Immer wieder bemerkte sie, daß sein Blick ihr mit einer fast wissenschaftlichen Aufmerksamkeit folgte und sich dabei seine Lippen bewegten, als machte er innerlich Notizen.²⁹

In dem zweiten Kapitel werden drei ehemalige Mitarbeiter von Elisabeth entführt und sie sei die einzige Person, die dabei helfen kann. Diese Geschichte gehört noch völlig zu der „primären“ Welt von Leo Richter und

²⁸ Ebd. S. 77.

²⁹ Ebd. S. 31.

Elisabeth, zu der ersten Fiktionsebene des Textes. In der Fortsetzungsgeschichte fliegen sie in der Begleitung von anderen Figuren mit einem Flugzeug über Afrika. Die Verhältnisse scheinen in dieser Welt mit denen der ersten Ebene übereinzustimmen, Elisabeth bewegt sich versiert in dieser Umgebung, sie kennt die anderen Ärzte und diese Situationen. Aber man kann prägnante Abweichungen beobachten. Mit Leo stimmt etwas nicht. Er verhält sich während des Flugs ganz anders als in dem Flugzeug auf der Vortragsreise nach Mittelamerika, obwohl sie hier in eine gefährliche Situation geraten: „Leo aber hatte die ganze Zeit ruhig, bleich und aufrecht dagesessen, auf dem Gesicht ein schmales, verkrampftes Lächeln.“³⁰ Auf der früheren Fahrt hatte er Angst und konnte nicht ruhig bleiben. In dieser Geschichte benimmt er sich eher selbstsicher und ruhig:

Als zwei Tage lang kein Leitungswasser geflossen war, hatte er sich wie sie alle, ohne zu protestieren, zuerst mit Mineralwasser und dann gar nicht mehr gewaschen, und an ihrem letzten Tag hatte er ihren Fahrer heimlich dafür bezahlt, ihn durch jenen Slum zu fahren, wo gerade die schlimmsten Ausschreitungen stattgefunden hatten. [...] Angeblich war Leo sogar ausgestiegen und hatte Leute befragt. Woher nahm er plötzlich diesen Mut? Es paßte nicht zu ihm.³¹

In dem ganzen Kapitel werden die Geschehnisse aus Elisabeths Perspektive vermittelt. Das vorige Zitat weist darauf hin, dass sie die Situation stufenweise erkennt. Sie kommt langsam darauf, warum es so viele seltsame Details gibt. Die Situation wird immer komischer. Sie begegnen Frau Riedergott, die Elisabeth bekannt vorkommt, aber Frau Riedergott erinnert sich nicht an sie. Sie treffen auch eine fremde Frau „mit braunen Haaren, schlank und groß gewachsen, von außergewöhnlicher Schönheit.“³² Der Erzähler charakterisiert sie weiter so: „Eine Ausstrahlung von Intelligenz und Geheimnis umgab sie. Aus irgendeinem Grund schien sie hier die wichtigste Person zu sein. Man konnte kaum den Blick von ihr wenden.“³³ Elisabeth ist sie verdächtig, aber sie weiß nicht, warum. Es scheint so, als würde diese Frau Leo sehr gut kennen: „Er lächelte hinüber zu der braunhaarigen Frau. Sie erwiderte seinen Blick. Eine Vertrautheit jenseits aller Worte lag darin, ein vollkommenes gegenseitiges Verstehen, wie man es nur zwischen Menschen sieht, die einander bis ins Innerste kennen.“³⁴ Wie sich später herausstellt, ist sie Lara Gaspard, die von Leo erfundene Superfrau. Sie sind nämlich in einer Geschichte von Leo, in der zweiten Fiktionsebene und alles hier wird von Leos Phantasie und Wissen gestaltet. Was Elisabeth keinesfalls wollte, nämlich in einer Geschichte von Leo vorzukommen, wird hier vollzogen. Sie ist in seiner Fiktion, zusammen mit Lara

³⁰ Ebd. S. 191.

³¹ Ebd. S. 196.

³² Ebd. S. 197.

³³ Ebd. S. 198.

³⁴ Ebd. S. 199.

Gaspard, die nach ihr modelliert wurde. Am Ende des Kapitels verschwindet Leo oder besser formuliert, er verwandelt sich in einen allwissenden Erzähler, in eine körperlose Stimme, die überall präsent ist. „Schon war er überall und hinter den Dingen und über dem Himmel und unter der Erde wie ein zweitklassiger Gott, und es gab keine Möglichkeit mehr, ihn zur Rechenschaft zu ziehen.“³⁵

Identitätskonstruktionen und Doppelgänger

Wie bereits erwähnt, ist eine relevante Fragestellung meiner Romananalyse, wie sich die Identität der Figuren durch die neuen Medien konstruiert. Wie entsteht die Vergänglichkeit der Identitäten oder sogar der Identitätsverlust einiger Figuren, wenn diese Medien ihre Funktion nicht mehr erfüllen? Ich behandle die Identität der Romanfiguren als narrative Identität oder Identität im Sinne von Gleichheit mit sich selbst. Nach der Aristotelischen Auffassung „bewahrt die Figur ihre Identität während der ganzen Geschichte und das entspricht der Identität der erzählten Geschichte.“³⁶ Im modernen Roman ist das aber nicht unbedingt der Fall. Paul Ricour meint, dass zur Enthüllung der Identität einer Figur der Handlungsstrang untersucht werden soll, aus dem die Erzählung ihre Identität gewinnt. Die Geschichte ist eigentlich eine Verkettung von Transformationen. Die narrative Identität des Helden ist der homogene Stil einer subjektiven Transformation, welcher im Einklang mit den objektiven Transformationen des Handlungsstranges steht.³⁷

In diesem Roman geht es nicht um Transformationen der Protagonisten, im Sinne einer inneren Entwicklung, wie etwa in Bildungsromanen. Manche Figuren bewahren ihre Identität während ihrer Geschichte nicht. Die Fragmente, aus denen der Roman besteht, sind keine „Verkettungen von Transformationen“, sondern jede Geschichte präsentiert eine Art Verfremdung von sich selbst, den Verlust der eigenen Identität und Aneignung einer anderen „virtuellen“ Identität. Das hängt mit den Virtualisierungseffekten der neuen Medien eng zusammen, die sich auf die Konstruktion des Romans auswirken. Kehlmann spielt auch mit der literarischen Tradition des Doppelgängers, er vermischt diese „Effekte“ miteinander.

Der Techniker Ebling in dem ersten Kapitel des Romans wird zum Doppelgänger des berühmten Filmschauspielers Ralf Tanner einfach dadurch,

³⁵ Ebd. S. 203.

³⁶ Ricour, Paul: A narratív azonosság. In: László, János/ Thomka, Beáta (Hrsg.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2001, S. 16. A ford. a szerző munkája. Az eredeti idézet: „[...] a szereplő az egész történet alatt megőrzi azonosságát, s ez megfelel az elbeszélte történet azonosságának is.”

³⁷ Ebd. S. 15-25.

dass er sein erstes Mobiltelefon kauft und eine Telefonnummer bekommt, die mit der des Schauspielers identisch ist. Er hat sogar eine ähnliche Stimme wie Tanner, also bemerken die Freunde, Geliebten und Mitarbeiter nicht, dass sie nicht mit dem „wirklichen“ Tanner sprechen, solange er keine Fragen stellt. Am Anfang versteht er nicht, warum ihn fremde Frauen und Männer anrufen und einen gewissen Ralf suchen; er versucht die Situation zu klären. Seine Neugier wird aber immer größer und er lässt sich auf das Spiel ein. So verabredet Ebling Treffen mit den Geliebten, sagt Programme ab, und bestätigt sogar einen Freund Tanners in seinem Vorhaben, Selbstmord zu begehen. Ein Spiel mit einem anderen Leben, ohne Risiko. Gewöhnlich führt er diese Gespräche allein im Keller. Er findet sein alltägliches Leben langweilig und das Leben des Unbekannten – er weiß natürlich nicht, wessen Nummer er bekommen hat – interessiert ihn langsam mehr als sein eigenes. Als er einmal mit einer Frau ein Treffen in einem Restaurant verabredet, zu dem er aber natürlich nicht hinget, phantasiert er darüber, was in einer parallelen Wirklichkeit geschehen könnte. Seine Gedanken werden von dem allwissenden Erzähler in Form von „narrativen Monologen“³⁸ wiedergegeben:

Er spürte ein elektrisches Prickeln, ihm war, als ob ein Doppelgänger von ihm, ein Vertreter seiner selbst in einem anderen Universum, gerade ein teures Restaurant aufsuchte und eine große, schöne Frau traf, die aufmerksam seinen Worten folgte, die lachte, wenn er etwas Geistreiches sagte, und deren Hand hin und wieder, wie aus Versehen, die seine berührte.³⁹

Es scheint ihm, als ob das Leben von diesem Ralf auch ein kleiner Teil von seinem eigenen wäre. Die Grenzen zwischen seinem Dasein und der Existenz von Ralf verwischen sich. Er entfremdet sich von dem eigenen Leben; seine Frau kommt ihm auf einmal unwirklich vor und er vergisst sogar arbeiten zu gehen. Plötzlich hat er die Möglichkeit, obwohl nur per Telefon, ein anderes Leben auszuprobieren. Jenseits einer unsichtbaren Trennlinie existiert eine bessere Wirklichkeit des Lebens, die ihm geheimnisvoll und reizend vorkommt. Warum muss er in seiner eigenen Lage sein und kann nicht in eine andere wechseln?

Während er sich lautlos auf den Weg nach oben machte, dachte er darüber nach, ob es diesen Ralf wirklich gab. Plötzlich kam ihm unglaublich vor, daß Ralf da draußen existierte, seinen Angelegenheiten nachging und nichts von ihm wußte. Womöglich war Ralfs Dasein ja immer schon für ihn bestimmt gewesen, vielleicht hatte nur ein Zufall ihrer beider Schicksale vertauscht.⁴⁰

³⁸ Ebd. S. 22.

³⁹ Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, S. 15.

⁴⁰ Ebd. S. 17.

Als konstruierte ist die Identität der Figuren theoretisch auch austauschbar. Ebling könnte die Position von Ralf völlig übernehmen, aber das geschieht in diesem Fall nicht. Denn bei Ebling entsteht eine Doppelidentität. Dieses Konstruieren einer Doppelidentität wird möglich mithilfe des Mobiltelefons, des Mediums, welches in dem ganzen Roman eine entscheidende Rolle spielt. Luzia, die Geliebte des Abteilungsleiters charakterisiert das kleine Gerät folgenderweise: „Ich finde es unheimlich. Es nimmt die Wirklichkeit aus allem.“⁴¹ Diese Formulierung verweist auf die mediale Virtualisierung der Wirklichkeit. Mithilfe von Mobiltelefonen sowie anderen neuen Medien können Parallelwirklichkeiten geschaffen werden. Bei der Verwendung von Kommunikationstechnologien entsteht kein unmittelbarer Kontakt zwischen den Personen. Der Kontakt basiert auf den Äußerungen, auf den Stimmen der Beteiligten. Phantasie und Illusionen gewinnen mehr Platz bei der Interpretation der Situation, die man selbst mit konstruiert. Man kann nie wissen, ob das, was der andere behauptet, tatsächlich der Wirklichkeit entspricht. Mobiltelefone schaffen eine ortlose und körperlose Kommunikationssituation:

Wie merkwürdig, daß die Technik uns in eine Welt ohne feste Orte versetzt hat. Man spricht aus dem Nirgendwo, man kann überall sein, und da sich nichts überprüfen läßt, ist alles, was man sich vorstellt, im Grunde auch wahr. Wenn niemand mir nachweisen kann, wo ich bin, ja wenn selbst ich mir darüber nicht vollkommen und absolut im Klaren bin, wo wäre die Instanz, die entscheidet? Wirkliche und festgesteckte Plätze im Raum, die gab es, bevor wir kleine Funkgeräte hatten und Briefe schrieben, die in der Sekunde des Abschickens schon am Ziel sind.⁴²

Diese Unmöglichkeit der Identifikation hilft einem ein Doppelleben führen zu können. Der Abteilungsleiter, der Protagonist des Kapitels *Wie ich log und starb*, nutzt diese Möglichkeit, um seine Lebensgefährtin zu betrügen. Mit dem Kennenlernen von Luzia beginnt ein neues Leben für die Hauptfigur, jedoch behält er auch das alte bei. Seine zwei Beziehungen, zwei Lebensorte und Rollen existieren als Parallelwirklichkeiten, zwischen denen er mit Telefongesprächen, SMS und E-Mails eine Verbindung schafft. Natürlich weiß keine der Frauen von der anderen, der Protagonist führt ein Doppelleben. Der Erzähler des Kapitels ist er selbst zu einem späteren Zeitpunkt, aus der Perspektive des späteren, erzählenden Ichs. Er reflektiert auf seine eigene Situation: „Als sie fragte, wovon ich lebte und was mich hierher verschlagen hätte [...], mußte ich nachdenken, bevor ich in der Lage war zu antworten: Die Zusammenhänge, aus denen mein Dasein bestand, schienen jetzt so fremd und fern wie das Wetter auf der anderen Seite der Welt.“⁴³ Sein Doppelleben führt aber nicht nur zur Verdoppelung seiner

⁴¹ Ebd. S. 163.

⁴² Ebd. S. 173.

⁴³ Ebd. S. 160.

Identität, sondern es gefährdet sie. Die Bedrohung besteht, sich selbst zu verlieren. „Ich wachte spätnachts auf, horchte auf die Atemzüge der Frau neben mir und fragte mich für bange Sekunden nicht so sehr, welche von beiden sie, sondern wer eigentlich ich gerade sein sollte und in welchem Irrgarten ich mich verloren hatte.“⁴⁴

Durch den metafikcionalen Charakter des Romans wird der Leser noch stärker mit der Konstruiertheit der Identitäten konfrontiert. Explizite und implizite Metafiktion hängen mit den Metalepsen eng zusammen, da sie auf die Konstruiertheit der erzählten Welt hinweisen und den Leser daran unsicher werden lassen, dass es in der erzählten Wirklichkeit scharfe Grenzen zwischen den Fiktionsebenen gibt und daran, dass die Figuren eine stabile Identität haben. Die Figuren als „textuelle Lebewesen“ haben keine festen, unveränderbaren Charakterzüge und Identitäten. Diese können durch den Erzählakt verändert, vertauscht und sogar verwischt werden. Solche Manipulationen nehmen sowohl der allwissende Erzähler der ersten narrativen Ebene als auch Leo Richter vor. Sie handeln als allwissende-allmächtige Erzähler, die zeigen, was ein Erzähler alles mit den Figuren bzw. mit den narrativen Ebenen machen kann. Im Roman selbst wird damit gezeigt, wie der Erzähler als manipulativer zu einem „zweitklassigen Gott“⁴⁵ wird. Dazu kommt, dass die Verwendung neuer Medien neue Möglichkeiten der Identitätskonstruktion, Identitätspluralisierung und des Identitätsverlusts eröffnet. Beide Effekte spielen im Roman eine große Rolle.

Virtuelle Identitäten

Das vierte Kapitel *Der Ausweg* beginnt mit dem vielsagenden Satz: „Im Frühsommer seines neununddreißigsten Jahres wurde der Schauspieler Ralf Tanner sich selbst unwirklich.“⁴⁶ Dieses Kapitel erzählt die Parallelgeschichte zum ersten Kapitel *Stimmen*, in welchem man erfährt, dass Ebling die Telefonnummer Tanners zugeteilt bekommen hat. Der Filmstar bekommt also keine Anrufe mehr und versteht nicht warum. Dies verursacht eine Identitätskrise bei ihm. Der allwissende Erzähler spricht über eine Entfremdung Ralfs von sich selbst:

In dieser Nacht, während er sah, wie im grauen Spiegel neben dem Bett ihrer beider nackten Umrisse eins wurden, wünschte er sich mit aller Kraft auf die andere Seite der glatten Fläche hinüber, und am nächsten Morgen, [...] war ihm, als hätte ein Fremder sich in dieses Zimmer verirrt; und dieser Fremde war nicht sie.⁴⁷

⁴⁴ Ebd. S. 175-176.

⁴⁵ Ebd. S. 203.

⁴⁶ Ebd. S. 79.

⁴⁷ Ebd. S. 81.

Vielleicht war das der Wendepunkt, als er sich so sehr danach sehnte, auf der anderen Seite des Spiegels zu sein. Er will also nicht mehr in seinem eigenen Leben bleiben, sondern er wünscht sich ein anderes. Er möchte nicht mehr mit sich selbst identisch sein, wie auch das Spiegelbild nicht mit der gespiegelten Person identisch ist.

Der Charakter von Ralf ist stark typisiert, er ist ein Filmstar, der ein bewegtes Leben führt, mit Reisen, Frauen, Geschäftsbeziehungen und mit all dem, was zu so einem Leben gehört. Seine Identität wurde im Laufe der Zeit zur Identität des Schauspielers, des Stars, die sich durch die Medien Film und Fotografie konstruiert. Eine virtuelle Identität ist es, die mehr mit den Filmen und Fotografien verbunden ist als mit der realen Person; und wenn ein Ralf-Tanner-Imitator so tut, als ob er Ralf Tanner wäre, identifiziert er sich nicht mit dem realen Menschen, sondern mit seiner öffentlichen Persona⁴⁸ als Filmstar. Tanner selbst fühlt sich als ob er in der Wirklichkeit nur eine Kopie von Ralf Tanner wäre:

Er hatte schon lange den Verdacht, daß das Fotografiertwerden sein Gesicht abnützte. Sollte es möglich sein, daß jedesmal, wenn man gefilmt wurde, ein anderer entstand, eine nicht ganz gelungene Kopie, die einen aus sich selbst verdrängte? Ihm war, als wäre nach den Jahren des Bekanntseins nur mehr ein Teil von ihm übrig und als brauchte er bloß noch zu sterben, um einzig und allein dort zu sein, wo er eigentlich hingehörte: in den Filmen und auf den unzähligen Fotografien. Und jener Körper, der noch immer atmete, Hunger hatte und sich aus irgendwelchen Gründen hier und dort herumtrieb, würde endlich nicht mehr stören – ein Körper, der dem Filmstar ohnehin nicht mehr ähnlich war. So viel Arbeit und Schminke waren nötig, so viel Aufwand und Formung, damit er wirklich aussah wie der Ralf Tanner auf der Leinwand.⁴⁹

Dadurch, dass er als Tanner-Imitator in einer Diskothek auftritt, Nora trifft und sich als Imitator vorstellt, wird er zum Doppelgänger von sich selbst. Er wird aber von dem Besitzer kritisiert, dass er Ralf Tanner nicht gut genug darstelle. Ein anderer Tanner-Imitator, den er trifft, kann erstaunlicherweise den Schauspieler besser nachahmen als er sich selbst. Er verkörpert alles, was das „Ralf-Tanner-Sein“ bedeutet: „Sein Händedruck war fest, und er hatte den scharfen Blick, den Ralf von sich selbst auf der Leinwand kannte. Er war groß und breitschultrig und hatte eine Ausstrahlung

⁴⁸ Zum Begriff der „Persona“ als dritte Ebene zwischen der realen Person und der gespielten Figur vgl. Philip Auslander: Musical Persona. The Physical Performance of Popular Music. In: Scott, Derek B. (Hrsg.): *The Ashgate companion to popular musicology*. Farnham: Ashgate, 2009, S. 303-315. Philip Auslander unterscheidet nach Simon Frith drei Ebenen der Performance eines Musikers: „the real person (the performer as human being), the performance persona (the performer as social being) and the character (Frith’s song personality)“. Im Fall einer Filmstars könnte man statt von einer „performance persona“ von einer öffentlichen Persona sprechen, um diejenige Dimension seiner Identität zu benennen, die zwischen seiner Identität als reale Person und der gespielten Identität mit der Figur auf der Leinwand anzusiedeln ist.

⁴⁹ Ebd. S. 81-82.

von Stärke, Festigkeit und Mut.”⁵⁰ Für Tanner stellt sich heraus, dass das Ralf-Tanner-Sein nicht so sehr das Leben und die wahre Persönlichkeit des empirischen Menschen bedeutet, sondern vielmehr eine Persona, eine soziale Konstruktion, ein öffentliches Bild des Schauspielers, welches durch die ständige Medienpräsenz und die Selbstinszenierung zustande kommt. Dieses Double erzählt ihm, dass er sich sehr oft als Ralf Tanner fühlt. Er scheint seine Identität übernommen zu haben, so gut spielt er seine Rolle: „Oft gehe ich auf der Straße und merke gar nicht, daß ich es als Ralf Tanner tue. Ich lebe als er. Ich denke wie er, manchmal bleibe ich tagelang in der Rolle. Ich bin Ralf Tanner.”⁵¹ Auf der anderen Seite ähnelt das „Original“ immer weniger der Schauspielerpersona Ralf Tanner, und ab dem Punkt, als er unter dem Namen Matthias Wagner eine Wohnung mietet, um in der Nähe von Nora sein zu können, werden zwei Alternativen, oder parallele Wirklichkeiten geschaffen: er ist noch Ralf Tanner, da er manchmal noch nach Hause geht und sein Leben weiterzuleben versucht, aber auch sein Double. Er führt ein Doppelleben, aber das kann nicht lange funktionieren. Zwei Wege zeichnen sich in der Geschichte ab: entweder findet er zu sich selber zurück, oder verliert er seine Identität als Ralf Tanner und wird zu jemand anderem. Die Möglichkeit bleibt offen. Auf jedem Fall genießt er das Leben als ein Imitator, als ein einfacher Mensch, ohne die Last des „Ralf-Tanner-Seins“. Es kommt eigentlich zu einem Bruch zwischen Ralf Tanner als empirische Person und Ralf Tanner als öffentlicher Persona. Ausgelöst wird dieser Bruch paradoxerweise gerade dadurch, dass Tanner erfolglos versucht, seine öffentliche Persona perfekt nachzuahmen und so mit ihr identisch zu werden.

Es geschehen seltsame Dinge, die ihm immer verdächtiger werden: Blumen erscheinen in Kristallvasen im ganzen Haus, obwohl er keine Blumen mag und der Trailer seines neuen Films *Mit Feuer und Schwert* wird im Fernsehen gezeigt, an dessen Dreharbeiten er sich überhaupt nicht mehr erinnert. Im Internet findet er verschiedene Informationen über sein Leben und Bilder von sich selbst. Er versucht am Ende des Kapitels in seine Villa zurückzukehren, aber er hat die Schlüssel verloren und sein Diener erkennt ihn nicht. Es stellt sich heraus, dass er nicht mehr Ralf Tanner ist. Ralf Tanner, der Schauspieler ist da, er wohnt in der Villa und führt sein Leben weiter. Vielleicht war es der andere Imitator, der seinen Platz übernommen hatte, er wird das nie erfahren, denn bald geht die Geschichte zu Ende. Der andere war in der Performance der Persona „Ralf Tanner“ besser als er selbst. Aus seiner Perspektive wird darüber berichtet: „Wer auch immer ihn aus seinem Leben verdrängt hatte, er machte es perfekt, er war der Richtige dafür, und wenn irgend jemand Tanners Dasein verdient hatte,

⁵⁰ Ebd. S. 85.

⁵¹ Ebd. S. 85.

dann er dort drüben.”⁵² Danach wird er von dem Erzähler Matthias Wagner genannt, er hat seine Identität als Ralf Tanner völlig verloren, er wird zu einer anderen Figur, zu einem alltäglichen Menschen. Jemand, der Ralf Tanner sehr ähnlich sah, wie eine Spiegelung. „Manchmal schien es einem, als wäre man ein anderer.”⁵³ Er kann also nicht einmal seinen Namen behalten, denn der Name Ralf Tanner bedeutet all das, was zu dieser Persona gehört, Lebensweise und Lebensgefühl eines erfolgreichen Schauspielers.

Wie eine virtuelle Identität, die durch das Medium Internet konstruiert wird, zeigt der Protagonist des Kapitels *Ein Beitrag zur Debatte*, Mollwitz, mit Usernamen: mollwit. Worauf man bei diesem Kapitel achten sollte, ist die besondere Erzählweise, die eine große Differenz im Vergleich zu den anderen Kapiteln aufweist. Eigentlich ist das ganze Kapitel ein einziger langer Forumseintrag auf einer Webseite über Prominente. Denn es beginnt folgenderweise:

Da muß ich erst ausholen. Sorry und: weiß ja, daß lithuania23 und icu_lop sich wieder über die Länge von diesem Posting lustig machen werden, und natürlich lordoftheflakes, der Troll, wie neulich bei seinem Flaming im movieforum, aber kürzer kann ichs nun mal nicht, und wers eilig hat, soll das einfach überspringen. Treffen mit Celebrities? Na aber aufgepaßt!⁵⁴

Außerdem wird dies auch durch den Titel explizit signalisiert, der *Ein Beitrag zur Debatte* heißt. Der Protagonist, Mollwitz, erzählt in der Form einer Ich-Erzählung über seinen Treffen mit Leo Richter, dem berühmten Schriftsteller. Er verwendet dabei viele Anglizismen und Slang. Dieser lockere Stil ist für die Chatsprache und die Sprache der Internetforen charakteristisch. Aber nicht nur diese Sprache erinnert an Internetforen, sondern auch die Art der Narration: Alles, was mit ihm passiert, was er sieht oder denkt, wird sofort zu einer Erzählung konstruiert. Es wird nachgeahmt, wie viele Internetnutzer schreiben, dass sie alles Erlebte bereits im Kopf verschriftlichen und sogar noch im Moment des Geschehens zum Beispiel auf Facebook posten. Die Geschichte von Mollwitz zeigt auf eine übertriebene, persiflierende Weise, wie er die Wirklichkeit erlebt: als ob er ständig im Netz wäre und einer Gemeinde von anonymen Leuten ständig Blogeinträge verfassen würde. Er lebt tatsächlich in einer virtuellen Welt, so oft er im Netz ist, und alles was mit ihm im realen Leben passiert, ist für ihn wichtig genug, um es in einem Forum zu veröffentlichen. Denn seine Hauptbeschäftigung besteht aus dem Schreiben in verschiedenen Internetforen und Diskussionsseiten. Er schreibt seine Meinung immer ganz offen und streitet mit anderen Usern: „Ich poste viel bei Supermovies, auch bei den Abendnachrichten, bei

⁵² Ebd. S. 93.

⁵³ Ebd. S. 93.

⁵⁴ Ebd. S. 133.

literature4you und auf Diskussionsseiten, und auch wenn ich Blogger sehe, die Bullshit verzapfen, halt ich mich nicht zurück.”⁵⁵ In der Wirklichkeit des Romans ist er eine unbedeutende Figur, die bei einer Telekommunikationsfirma arbeitet, kein Privatleben hat, und mit seiner Mutter zusammenlebt. Von seinem Chef, dem Abteilungsleiter, wird er im achten Kapitel folgenderweise charakterisiert: „Es klopfte, und Mollwitz kam herein, schwitzend wie immer, beschwert von seinem grotesken Körperumfang, kleingewachsen, nackenlos, bedauernswert.”⁵⁶

Nach dem Treffen mit Leo Richter hat er eine große Idee: er will in einer seiner Geschichten als Figur zusammen mit Lara Gaspard erscheinen. Er versucht Leo möglichst viel von sich selbst zu erzählen, damit dieser seine Person bemerkt und in seinem nächsten Werk verwendet, denn er weiß, dass in Leos Erzählungen dessen eigene Erfahrungen und ihm bekannte Menschen vorkommen. „Wenn einer so viel im Internet unterwegs ist wie ich, dann weiß er, daß [...] Wirklichkeit nicht alles ist. Daß es Räume gibt, in die man nicht mit dem Körper geht. Nur in Gedanken und trotzdem da. Lara Gaspard treffen. Das war possible! Eben in einer Story.”⁵⁷ Er behandelt Lara fast als eine real existierende Person, mit Körper, Eigenschaften und Denkweise und das Treffen mit ihr in einer Geschichte des beliebten Autors definiert er als den Sinn und das größte Glück seines Lebens, das er überhaupt nicht mag: „Mein ganzes Drecks-Leben, der ständige Streit mit Mama, der üble Boss und das riesen Schwein Lobenmeier: Mir war, als gäbs Erlösung. Als ich einschlief, war ich glücklich, wie lang nicht. [...] Ich fühlte mich leicht.”⁵⁸ Dieser Hinweis auf seine Leichtigkeit lässt die Interpretation zu, dass er sich in jener Situation schon befreit von seinem Körper und der ganzen Wirklichkeit fühlt, als wäre er nur eine virtuelle Figur, ohne Gewicht. Der Plan gelingt ihm aber nicht und er muss sein wirkliches Leben weiterleben. „Immer bloß hier, auf dieser Seite, auf der andren never. Keine andre Welt. Morgen früh wieder zur Arbeit. Die Wettervorhersage ist schlecht. Wär sie gut, mir wärs auch egal. Alles geht weiter, wie immerschon immer. In einer Geschichte, das weiß ich jetzt, werde ich nie sein.”⁵⁹ Eine Stelle der expliziten Metafiktion, wie es viele in dem Roman gibt, weist auf die Konstruiertheit der Geschichte und der Figuren hin. Paradoxerweise ist Mollwitz, der desillusioniert feststellt, dass er nie in einer Geschichte sein wird, als Figur bereits in einer Geschichte. Er und seine Welt sind also schon virtuell, ohne dass er das weiß.

Die Identität der Figuren wird manchmal so sehr von den Medien abhängig, dass sie ohne diese verloren geht. Wie in dem fünften Kapitel

⁵⁵ Ebd. S. 134.

⁵⁶ Ebd. S. 107.

⁵⁷ Ebd. S. 146.

⁵⁸ Ebd. S. 147.

⁵⁹ Ebd. S. 158.

Osten, wo die Krimiautorin Maria Rubinstein in ein fernes Land fährt, um dort eine Rundreise für Journalisten und Schriftsteller zu absolvieren. Sie vergisst aber das Ladegerät ihres Mobiltelefons. Einmal kann sie ihrem Mann eine SMS schicken und einmal mit ihm per Telefon sprechen. Das ist der einzige Kontakt zu ihrem Zuhause, mit ihrem früheren Leben. Sie wartet schon sehr darauf, dass diese Reise zu Ende geht und dass sie wieder nach Hause fahren kann. Aber am letzten Abend gibt es keinen Platz für sie in dem Hotel – jemand hatte sich verzählt –, und man fährt sie zu einem anderen, wo sie die Nacht verbringen muss. Am Morgen kommt aber kein Bus, der sie zum Flughafen bringt. Es folgen Stadien der Angst und der Verzweiflung, sie weiß nicht was sie machen soll und an wen sie sich wenden könnte. Die Polizei kann ihr nicht helfen, da ihr Visum abgelaufen ist, weil es nur bis zum vorigen Tag gültig war, an dem sie nach Hause fahren hätte sollen. Und gerade deswegen, weil sie statt Leo Richter an dieser Reise teilgenommen hat, steht ihr Name nicht auf der Liste der Gäste, sie ist hier nur eine illegale Einwanderin. Ihren Mann kann sie per Telefon lange nicht erreichen, nach mehreren Versuchen nimmt er den Anruf einmal an, aber mit dem Signal gibt es Probleme. Kurze Zeit darauf ist der Akku des Mobiltelefons leer. Nachdem die Polizei ihr auch ihre Geldbörse abgenommen und sie ihre Tasche verloren hat, hat sie wirklich nichts, keinen Kontakt mehr. Sie bleibt alleine und verlassen in einem fernen Land, wo niemand ihre Sprache spricht, ohne funktionierendes Mobiltelefon, ohne Geld und Visum und Ausweise, als ob sie nicht existierte. In einem Geschäft findet sie zwischen den Büchern von Miguel Asturias Blancos ihren erfolgreichsten Roman. Auf dem Umschlag gibt es aber kein Foto von ihr, also kann sie damit nicht weit kommen, der Verkäufer versteht nichts. Sie ist ein Niemand hier, in diesem fremden Land, dessen Sprache sie nicht beherrscht, und ihr Leben zu Hause erscheint ihr als etwas Fernes. Ähnlich wie Ralf Tanner verliert auch Maria einen Teil ihrer Identität, da sie sie nicht mit Dokumenten beweisen, und nicht einmal sprachlich ausdrücken kann, so dass man sie versteht. Auf einem Marktplatz trifft sie eine alte und arme Frau, die sie beherbergt, tauschweise hilft ihr Maria bei der Arbeit. Sie lebt plötzlich ein ganz anderes Leben, und sie will in ihr altes zurückkehren. Sie ist nicht mehr mit ihrem Namen identisch, sie ist nicht mehr Maria Rubinstein, die Krimiautorin. Auf der Ebene der Erzählung wirkt sich das so aus, dass sie sich als Romanfigur einfach auflöst.

Für einen Moment dachte sie an ihren Mann. Plötzlich war er ihr fremd, so wie jemand, den sie vor langer Zeit gekannt hatte, in einer anderen Welt, einem vergangenen Leben. Sie hörte sich atmen, und da begriff sie, daß sie bereits schlief und im Traum auf sich selbst herabsah. Mit verblüffender Klarheit wußte sie, daß solche Momente selten waren und daß man vorsichtig mit ihnen umgehen mußte. Eine falsche Regung, und man fand

nicht mehr zurück, und schon war das alte Dasein dahin und kam nie wieder. Sie seufzte. [...] Dann, endlich, erlosch ihr Bewusstsein.⁶⁰

Das Phänomen, dass die Geschichte nicht richtig beendet wird, ist für den ganzen Roman charakteristisch. Meistens bleibt die Ende entweder offen – wie im Fall der Kapiteln *Stimmen*, *In Gefahr* (I. und II.) *Antwort an die Äbtissin*, *Wie ich log und starb* –, oder das Kapitel wird mit der völligen Auflösung des Protagonisten beendet, wie in den Kapiteln: *Rosalie geht sterben* und *Osten*. In dem Fragment *Der Ausweg* lässt sich ein vollkommener Identitätsverlust und eine Umwandlung des Protagonisten beobachten, er wird zu einer anderen Figur. Er findet den Ausweg auf die andere Seite. In der Geschichte *Ein Beitrag zur Debatte* muss aber Mollwitz auf der Seite der Wirklichkeit bleiben, er kann als Figur der zweiten narrativen Ebene nicht in eine Erzählung von Leo Richter hineintreten. Der Erzähler der ersten Ebene und der der zweiten, Leo Richter, dürfen also alles mit den Figuren machen, mit ihren Identitäten und mit den narrativen Ebenen spielen.

Schluss

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Fiktionsebenen des Romans, auf denen die Figuren leben, sowie die Identitäten der Figuren keine scharfen Grenzen haben. Der Leser wird durch die Metafikionalität und die Metalepsen des Romans mit dem Konstruktionscharakter der Identität noch stärker konfrontiert. In einigen Kapiteln lässt sich beobachten, wie die Figuren von dem Autor-Erzähler erschaffen werden – wie im Fall von Rosalie – und wie ihre Identität sich verändert. In anderen Kapiteln zeigt sich die Konstruiertheit der persönlichen Identität, wobei das Mittel der Konstruktionsprozesse hier nicht nur die Literatur ist, sondern vor allem die neuen Medien.

In der Einleitung wurde aus einigen Kritiken des Romans zitiert. Während der näheren Untersuchung ist klar geworden, dass sie nicht immer Recht haben. Dass die Figuren nicht wirklich leiden, keine Schärfe und keinen Charakter haben⁶¹, hängt damit zusammen, dass durch die Erzählweise die Konstruiertheit und die Auflösbarkeit der Figurenidentitäten betont werden. Also die Behauptung, dass Kehlmann „keine Figuren erfinden kann, die ihrem Autor ernsthaften Widerstand entgegensetzen, die ihm gegenüber Geheimnisse bewahren, die er nicht auflösen könnte“, ist hier

⁶⁰ Ebd. S. 118-119.

⁶¹ Müller, Lothar: „Sudoku ist kein Roman“ vom 17.05.2010: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/daniel-kehlmanns-neues-buch-ruhm-sudoku-ist-kein-roman-1.478263>, letzter Zugriff am 16.11.2010.

nicht relevant. Ein bewusstes Spiel mit den Identitätskonstruktionen, mit der Tradition des allwissenden Erzählers – der Erzähler als „zweitklassiger Gott“ – und überhaupt mit der Romankonstruktion wird in dem Fall des Romans *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* meisterhaft verwirklicht.

Als Fazit kann man die These formulieren, dass das Spiel mit Wirklichkeiten, Identitäten und Grenzüberschreitungen auch als eine hyperbolische Darstellung eines Wirklichkeitsverlustes gelesen werden kann. Wenn die Figur Luzia im Roman über das Mobiltelefon sagt: „Es nimmt die Wirklichkeit aus allem.“⁶², verweist sie damit auf die Virtualisierungseffekte, die mit der Nutzung der neuen Medien verbunden sind, für die das Mobiltelefon hier synekdochisch stehen mag. Diese Effekte erfassen in Kehlmanns Roman auch das alte Medium der Literatur.

Literatur

Primärliteratur:

Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009.

Sekundärliteratur:

Augstein, Jakob: „Der Handlungsreisende“ vom 14.10.2008: <http://www.zeit.de/2005/48/L-Kehlmann>, letzter Zugriff am: 16.11.2010.

Auslander, Philip: Musical Persona. The Physical Performance of Popular Music. In: Scott, Derek B. (Hrsg.): *The Ashgate companion to popular musicology*. Farnham: Ashgate, 2009.

Cohn, Dorrit: Metalepszis és mise en abyme. In: Thomka, Beáta (Hrsg.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2007.

Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2001.

Genette, Gérard: Stimme. In: Wagner, Karl (Hrsg.): *Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 2002.

⁶² Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 163.

- Hage, Volke: „Ich habe sehr gelitten“ vom 2009: <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,600355,00.html>, letzter Zugriff am 16.11.2010.
- Jung, Jochen: „Wenn das Handy neunmal klingelt. Wenn das Handy...“ vom 16.01.2009: <http://www.zeit.de/2009/04/L-Kehlmann>, letzter Zugriff am 15.11.2010.
- Lovenberg, Felicitas von: „In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann?“ vom 29.12.2008: <http://www.faz.net/s/Rub48A3E114E72543C4938ADBB2DCEE2108/Doc~E55C14AC3AAB84AC9860BED6734484871~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, letzter Zugriff am 15.11.2010.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Verlag C.H. Beck, 2007.
- Müller, Lothar: „Sudoku ist kein Roman“ vom 17.05.2010: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/daniel-kehlmanns-neues-buch-ruhm-sudoku-ist-kein-roman-1.478263>, letzter Zugriff am 16.11.2010.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008.
- Ricour, Paul: A narratív azonosság. In: László, János/ Thomka, Beáta (Hrsg.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2001.