

MICHAEL HAASE

Die Vernetzung der Welt – zu Daniel Kehlmanns *Ruhm*

Dwuznaczny niemiecki tytuł tej *Powieści w dziewięciu odstępach* odnosi się do przewodniego tematu książki. Rozważa kwestię, czy w ‚cyberprzestrzeni‘ (‚room‘) technologii komunikacyjnej ‚sława‘ (*Ruhm*) literatury lub filozofii jest zagrożona przemięciem. Niniejsze opracowanie ujmuje dzieło Kehlmanna jako próbę opisanego nowego wirtualnego świata starymi sposobami, aby pokazać nieślabnącą moc tradycji.

Der doppeldeutige Titel von Kehlmanns *Roman in neun Geschichten* verweist auf das zentrale Thema des Buches. Es geht um die Frage, ob der *Ruhm* von Literatur und Philosophie im virtuellen ‚room‘ der Kommunikationstechnologie zu verblassen droht. Der vorliegende Aufsatz versteht Kehlmanns Werk als Versuch, die neue Welt des Cyberspace in alter Manier zu beschreiben und so die unverminderte Wirkkraft der Tradition zu zeigen.

The ambiguous German title of Daniel Kehlmann's *Novel in Nine Episodes* exposes its central theme. It is the question whether the ‚Fame‘ (*Ruhm*) of literature and philosophy is fading in the virtual ‚room‘ created by modern communication techniques. The present essay understands Kehlmann's novel as an attempt to describe the new world of cyberspace in the old way, thus demonstrating the undiminished power of tradition.

I.

2008 stellte Daniel Kehlmann für eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Literaturen* eine Sammlung von *Short Stories* zusammen, die auch Heimito von Doderers Geschichte *Tod einer Dame im Sommer* (1963) enthielt. In ihr erzählt ein Wiener Schriftsteller, wie im Hochsommer plötzlich die Hofrätin G. stirbt und er für die flüchtige Bekannte das Begräbnis organisieren muss, da die eigentlichen Familienangehörigen der Toten an unerreichbaren Ferienor-

ten weilen. Sicherlich wählte Kehlmann das kleine Prosastück aus, weil für ihn Doderer mit seiner „Kunst, dem Schwersten alles Gewicht zu nehmen“, „der einzige deutsche Autor der Nachkriegszeit“ ist, „den man in eine Reihe mit Vladimir Nabokov oder Thomas Pynchon stellen kann“ (KEHLMANN 2006:784). Aber in seinem Vorwort zur Anthologie hebt er noch einen anderen Aspekt hervor:

Ganz nebenbei, und ohne dass der Autor es geahnt hätte, zeigt uns der Text übrigens, wie historisch fern die eben noch so nahen Lebensbedingungen des zwanzigsten Jahrhunderts bereits sind: Heute wären Angehörige nicht mehr unerreichbar, sie würden sogleich per Mobiltelefon heimgerufen werden. Unser Alltag verändert sich, und mit ihm werden die Geschichten andere, die wir von ihm erzählen können. (KEHLMANN 2008:5)

Von diesen Einsichten führt ein gerader Weg zu dem 2009 erschienenen Werk *Ruhm. Roman in neun Geschichten*. Nach Meinung des Autors ist eines der „Hauptmotive“ des Buches die „Kommunikationstechnologie“, von der er glaubt, dass sie – in Gestalt von „Handy, E-Mail und iPod“ – „die größte Veränderung unserer Lebenswirklichkeit seit der industriellen Revolution bedeuten“ (LOVENBERG 2008). Die „von allen Fesseln des Raums befreite Kommunikation“ (WEINZIERL 2009) kreierte eine bis in die letzten Winkel vernetzte Welt, in der Distanzen und damit verbundene Zeitverzögerungen keine nennenswerte Rolle mehr spielen. Damit entsteht neben der realen Wirklichkeit des Hier und Jetzt eine Parallelwirklichkeit, in der durch Stimmen und Bilder die leibhaftige Existenz der Menschen sich in eine imaginäre verwandeln kann. Mit anderen Worten: Die Verflüchtigung des realen zugunsten eines virtuellen Raums geht einher mit einer Potenzierung des Ich. Die beschleunigte Kommunikation ermöglicht es, „neben dem eigenen zusätzliche Leben [zu] führen“ (LOVENBERG 2008). Insofern meint der Titel *Ruhm* in seiner lautsprachlichen Variante auch den ‚room‘, ebenso wie die neun Geschichten als „neue“ Storys aus der ‚schönen neuen Netz-Welt‘ aufzufassen sind. Nun ist Kehlmann aber kein „digitaler Evangelist“ (ENZENSBERGER 2002: 78), der die technischen „Zaubermittel“ (WEINZIERL 2009) begeistert begrüßt. Zwar verfällt er auch nicht ins Gegenteil und zeichnet apokalyptische Szenarien. Aber der im Interview hergestellte Bezug auf Heideggers Technikkritik sowie der Verweis, „dass wir einer technischen Lebenswelt überantwortet sind, der wir nicht entkommen können“, außer durch einen nicht wünschenswerten „Totalzusammenbruch des Systems, eine ungeheure Katastrophe oder einen Weltkrieg“ (LOVENBERG 2008), zeigen den Autor keineswegs frei von Bedenken. Deshalb greift Markus Gasser zu kurz, wenn er behauptet, dem Autor komme es „in *Ruhm* gar nicht erst in den Sinn, irgendwelche

„Kritik“ zu „üben“ an der Kommunikationstechnologie“ (GASSER 2010:124). Eher ist Joachim Rickes zuzustimmen, der in „Kehlmanns Auseinandersetzung mit der Technikwelt des 21. Jahrhunderts“ „deutliche zeit- und gesellschaftskritische Züge“ erkennt, auch wenn der Autor „eine Literatur des erhobenen Zeigefingers ablehnt“ (RICKES 2010:73). Bei den „neuen“ Geschichten handelt es sich insofern um *sehr ernste Scherze* (KEHLMANN 2007), als in Form eines „Experiment[s] in Struktur“ (LOVENBERG 2008) die virtuellen Räume der Kommunikationstechnologie und die traditionellen ästhetischen Welten einem Vergleich unterzogen werden. Schließlich sind die Parallelwirklichkeiten, die Internet und Mobilfunk eröffnen, denen der Literatur, Philosophie und Kunst verblüffend ähnlich. Auch die Schriftsteller, Künstler und Denker entwerfen imaginäre Welten. Auch sie knüpfen ein dichtes Netz an Verweisungszusammenhängen, auch sie hegen den vermessenen Anspruch, eine Welt zu beherrschen. Nur stellt sich die Frage, ob die Literatur der „neuen“ Welt des Cyberspace überhaupt gewachsen ist. Sind die Werke der klassischen Moderne, wie das Beispiel Doderer nahelegt, anachronistisch geworden? Worin könnte ihr „Ruhm“ heute noch bestehen?

II.

Bei der Niederschrift seines Romans, so Kehlmann, habe er immer wieder Luis Buñuels Film *Das Gespenst der Freiheit* (1974) angeschaut. Er begründet dies mit den Figurendoppelungen, die im Film auftreten (LOVENBERG 2008). Buñuel kreiert in dem surrealistischsten Werk seines Schaffens eine „verkehrte Welt“ (SCHWARZE 1981:113f.), in der Karmelitermönche Poker spielen, ein Serienkiller nach dem Todesurteil in die Freiheit entlassen wird und ein biederer Rechtsgelehrter auf der Polizeischule die Konventionalität und Kulturgebundenheit aller Gesetze und Werte behauptet. Bei jeder Figur offenbart sich eine zweite, unerwartete Besonderheit, welche die erste nachdrücklich in Frage stellt. Niemand ist das, was er zu sein scheint, und niemand erscheint als das, was er ist. Verbunden ist diese Duplizität der Charaktere mit einem die Handlung strukturierenden Element. Die einzelnen Episoden folgen nicht der Logik einer den Film umspannenden Fabel, sondern „dem Gesetz des Zufalls“ (SCHWARZE 1981:114). Der Zufall als ein surrealistischer Generator fungiert auch bei Kehlmann als strukturbildendes Moment. Und aus ihm heraus entstehen bei ihm ebenfalls „Doppelleben“

(KEHLMANN 2009:183)¹ sowie die Einsicht, dass „der Raum nicht mehr [ist], was er einmal war“ (R:62).

Folgt man den Verkettungen der Zufälle von der ersten Geschichte („Stimmen“) bis zu ihrem Ursprung, landet man in der achten Geschichte („Wie ich log und starb“). Dort erzählt ein namenloser „Leiter der Abteilung für Nummernverwaltung und Nummernzuweisung in einer der großen Telekommunikationsfirmen“ (R:161) von einer Liebesaffäre mit verhängnisvollen Folgen. Einst war er ein Kind mit ausgeprägten musischen Neigungen, dem die Mutter eine „glänzende Zukunft“ voraussagte. Doch des Vaters Maxime, „Bücherlesen ist kein Beruf“, erwies sich als wirkungsmächtiger, weshalb bei der Wahl des Studienfachs nicht subjektive Möglichkeiten, sondern objektive Notwendigkeiten ausschlaggebend waren. Die Entscheidung für „Elektrotechnik“ bescherte Sicherheit, aber kein Glück. In einem ungeliebten Beruf agierend und eine trostlose Ehe führend, gestaltet sich das Leben des Abteilungsleiters an den „Arbeitstagen“ „grau“ und an den Wochenenden „eintönig.“ Wegen seiner Arbeit pendelt er zwischen Hannover und einer süddeutschen Kleinstadt und fühlt sich „sehr einsam“ (R:162). Seine Gattin Hannah liebt er „mehr als sie mich“, seine beiden Kinder sind ihm fremd und die ihm untergebenen Mitarbeiter „hassen“ und „verabscheu[en]“ (R:162) ihn. Da lernt er auf einer Konferenz zufällig Luzia kennen und beginnt mit ihr eine leidenschaftliche Beziehung. Aber die unerwartete Möglichkeit bietet ihm keinen Ausweg, weil er die falsche Notwendigkeit, in der er vorher feststeckte, nicht abstreift. Wie in Kierkegaards Schrift *Die Krankheit zum Tode* (KIERKEGAARD 1959:29-34) ist es erst der Mangel an Möglichkeiten, der ihn ins Korsett unumgänglicher beruflicher und ehelicher Pflichten zwingt, und daraufhin der Mangel an Notwendigkeit, der ein Sich-Verlieren in den Möglichkeiten bewirkt. Eine „Verdopplung des Lebens“ (R:183) setzt für den Ehegatten und Liebhaber ein, die seinem Dasein zunächst Farbe und Abwechslung verschafft. Möglich macht dies die Ortlosigkeit seines Mobiltelefons, durch das er immer erreichbar ist, aber der Anrufer nie weiß, wo er sich gerade befindet. So steht er zwischen zwei Frauen und zwei Wirklichkeiten. Liegt Luzia neben ihm im Bett, werden ihm Hannah und die Kinder zur „unglaubliche[n] Erfindung“ (R:171f.), in der Gegenwart Hannahs verwandelt sich Luzia in ein „ferne[s] Gespenst“ (R:172). Ist er mit Hannah am Handy verbunden, erscheint ihm wiederum die leibhaftig anwesende Luzia als „lästiges Hindernis“, weil er „am stärksten immer die“ liebt, „bei der er gerade

¹ Im Folgenden unter der Sigle R zitiert.

nicht“ ist (R:175). Das Reale und Imaginäre vermengen sich immer stärker, bis Luzia schwanger wird und die beiden optionalen Welten eine Entscheidung notwendig machen. Die Konsequenz ist der von Kierkegaard beschriebene Zustand der „Verzweiflung“ als „Krankheit zum Tode“.² Beide Lebenswirklichkeiten erweisen sich plötzlich als so bedrängend, dass sie selbst mobil werden und „Druck“ auf ihn ausüben, so dass er „Nerven“ zeigt und zu halluzinieren beginnt. Er kann nicht mehr erkennen, ob seine Ängste und Hoffnungen ihm eingetroffene SMS- und E-Mail-Nachrichten suggerieren oder diese tatsächlich eintreffen (R:184), er ein Klingeln an der Tür zu hören glaubt oder es wirklich geläutet hat (R:189). So entgleitet ihm die Regie über sein Tun, er wird privat zum „Verlorenen“ (R:159) und begeht beruflich einen folgenschweren Fehler. Wie er mit seinem Handy an zwei Frauen gleichzeitig vergeben ist, so vergibt die von ihm geleitete Abteilung eine bereits vergebene Mobilfunknummer an einen anderen Nutzer.

Auslöser für den fatalen Irrtum ist der Zufall, dass beide Frauen, sowohl Hannah als auch Luzia, ihren Partner überraschend zu einer Konferenz begleiten wollen. Um der drohenden Liebeskatastrophe zu entgehen, sucht der Abteilungsleiter nach einer Vertretung für seine Person. Doch sind zufällig alle seine Mitarbeiter verhindert – bis auf Mollwitz, der auf einem anderen Niveau, aber aus ähnlichem Antrieb die virtuellen Räume des Internet mit dem realen Hier und Jetzt vermischt. Mollwitz ist, wie der sprechende Name schon andeutet, sowohl physisch wie psychisch eine Karikatur seiner Gattung. Er besitzt ein abstoßendes Äußeres (R:179), verströmt einen „grässlich[en]“ Geruch (R:171) und lebt in einer geradezu inzestuösen Verbindung zur eigenen Mutter (R:136, 139f., 157). Angesichts dieser Voraussetzungen überrascht es nicht, dass Mollwitz unter dem Pseudonym „mollwitt“ (R:134) ständig zu allen sich bietenden Diskussions- und Chatforen im Internet Zugang sucht. Denn dort beruhigt ihn die Gewissheit, dass heute „Wirklichkeit

² Kehlmann verweist selbst auf Kierkegaard, wenn er in einem Gespräch mit der Zeitschrift *Du* sagt: „Bei Søren Kierkegaard gibt es den Begriff des ‚Möglichkeitsmenschen‘, der ständig in seinen Möglichkeiten lebt, in dem, was er auch noch machen könnte: Für ihn wäre das Leben eigentlich unerträglich, wenn er sich nicht ununterbrochen Lebensalternativen ausmalen würde. Kierkegaard beschreibt dieses Dasein als eine Form der Verzweiflung, und ich glaube, er sieht damit etwas sehr Richtiges: Es ist etwas Schönes und Poetisches an dem Gedanken an eine andere Identität, aber er treibt einen auch zur Verzweiflung, weil er immer bedeutet, nicht aushalten zu können, was man gerade ist.“ (DAVID 2009:32)

nicht alles ist. Dass es Räume gibt, in die man nicht mit dem Körper geht.“ (R:146).

Die virtuellen Fluchtpunkte ermöglichen es ihm, sein empirisches zugunsten seines intelligiblen Ichs abzustreifen. Die von Arthur Schopenhauer bei Kant entlehnte Unterscheidung zwischen beiden Sphären meint,

[...] daß der intelligible Charakter jedes Menschen als ein außerzeitlicher, daher untheilbarer und unveränderlicher Willensakt zu betrachten sei, dessen in Zeit und Raum und allen möglichen Formen des Satzes vom Grunde entwickelte und auseinandergezogene Erscheinung der empirische Charakter ist, wie er sich in der ganzen Handlungsweise und im Lebenslaufe dieses Menschen erfahrungsmäßig darstellt. (SCHOPENHAUER 1977:364)

Mit den Worten Kehlmanns, dem Schopenhauers Differenzierung „immer sehr überzeugend vorkam“: Das intelligible Ich in seinem transzendentalen Status bleibt allein dem Ich vorbehalten, wahrnehmbar für die Umwelt ist allein das empirische Ich, weshalb meist „die anderen uns besser [kennen], als wir uns selber kennen, weil sich das, was wir wirklich sind, in unseren Entscheidungen zeigt“ (DAVID 2009:32). Mollwitz glaubt aber, diese Grundeinsicht in den körperlosen Räumen zu überlisten. Er glaubt, die lächerliche Figur, die er mit seiner Körperfülle und den schmatzenden Geräuschen beim Reden (R:179) abgibt, im Internet loszuwerden. Hier vermag er seinem Willen nach Anerkennung, seinen sexuellen Sehnsüchten, seinen Aggressionen und Rachegehlüsten freien Lauf lassen. In einem kruden Jargon aus Englisch und Deutsch kann er Mitstreiter beschimpfen, Prominente verbal attackieren, Frauen kontaktieren und im Schutze des Decknamens sein ‚eigentliches Ich‘ zur Geltung bringen. Denn Mollwitz steht nicht nur leiblich kurz vorm Platzen, er ist auch eine tickende Bombe, die mehr als einmal vom erlösenden Amoklauf mit „Pistolengewehr“ (R:154) und „Pumpgun“ (R:157) träumt. Was Mollwitz freilich übersieht: Auch eine von allen empirischen Lasten befreite Selbstdarstellung gerät zur unfreiwilligen Selbstentlarvung.

Dies zeigt besonders deutlich sein „Beitrag zur Debatte“, der von den Erlebnissen auf der Konferenz berichtet, auf die ihn sein Chef schickt. Die Reise führt ihn zufällig in ein Hotel ohne Internet, so dass er auf die reale Umwelt beschränkt ist, aber dadurch dem von ihm verehrten Autor Leo Richter begegnet. Sofort wird Mollwitz von der fixen Idee geplagt, der Autor, der alles tatsächlich Erlebte später in seinen Geschichten „auftauchen“ lässt, könnte ihn mit seiner Heldin Lara Gaspard verhandeln und auf diesem Wege von seinen Frustrationen befreien (R:143). Aber während er „beim Vortrag elend absäuft“ (R:151), weil er den „Umriss“ (R:150) Richters im Auditorium zu erkennen vermeint, erwehrt sich dieser durch Flucht den plumpen Avan-

cen dieses Nerds. Mollwitz verwüstet daraufhin das Hotelzimmer seines Idols (R:155) und bezeichnet nach der Heimkehr in jedem Forum die vorher bewunderten Bücher als „Müllmist“ (R:158). Freilich kostet ihn dieser Feldzug so viel Zeit, dass er jenes zufällig an ihn weitergereichte „Memo der Sicherheitsabteilung“ ignoriert, das auf das „falsche Freigabedatum“ für „einige hundert Telefonnummern“ verweist (R:183).

So nimmt das Unheil seinen Lauf, indem Ebling, der Held der ersten Geschichte („Stimmen“), zufällig die Nummer des berühmten Filmstars Ralf Tanner zugewiesen bekommt. Für Ebling ist es das erste Handy, denn zu seiner ständig „geistesabwesend[en]“ Frau und den beiden ihm „fremd[en]“ (R:9) Kindern pflegt er nicht gerade die engsten Kontakte. Und seine Arbeitskollegen meinen selbst: „Wer sollte dich schon anrufen?“ (R:23) Dabei ist Ebling kein Technikverächter, da er beruflich mit der Reparatur „defekter Computer“ beschäftigt ist und seine Arbeit mag (R:9). Die Unergründlichkeit der Geräte, ihr ausgeprägter Hang, „sonderbare Dinge“ (R:10) zu tun, verursacht ihm metaphysische Schauer. Mit „Herzklopfen“ denkt er abends im Bett daran, dass Computer mit „Flugzeugen“, „Waffen“ und „Banken“-Rechnern alle zentralen Abläufe der westlichen Zivilisation steuern, also eine gottgleiche Rolle ausüben, obwohl es ein „wahres Wunder“ ist, „wenn sie genau das taten, was sie sollten.“ (R:10) Sein Wissen um die Unberechenbarkeit der Technik bewegt ihn auch dazu, nach den ersten falschen Anrufern den „Kundendienst“ (R:8) zu kontaktieren. Aber dort trifft er auf Ignoranz (R:8) und ostentatives Desinteresse (R:11). So folgt er schließlich den Verlockungen jener verheißungsvollen Frauenstimme, die mit Tanner zu sprechen glaubt und einen erregenden Flirt beginnt. „[T]ief und schnurrend“ (R:12) weckt sie in Ebling schrittweise die Lust auf ein Rollenspiel, das ihn „in einem anderen Universum“ (R:15) ankommen lässt. Wie der am Mastbaum des Schiffes gefesselte Odysseus folgt Ebling dem Gesang der Sirenen.³ Seine Verwandtschaft mit Homers listigem Helden zeigt die Tatsache, dass auch er das „Lied der Lust“ „technisch aufgeklärt“ (HORKHEIMER / ADORNO 1997:78) genießt. Schließlich ist „das Gefühl, ein anderer zu sein“, stets von dem Bewusstsein begleitet, „Macht ausüben zu können, ohne dafür verantwortlich zeichnen zu müssen“ (RICKES 2010:74). Darüber hinaus

³ Reizvoll wäre hier ein Vergleich mit Dieter Wellershoffs 1979 erschienener Novelle *Die Sirene* (WELLERSHOFF 1996), in der das Medium Telefon schon einmal mit dem Sirenenmotiv verbunden worden ist. Zudem hat Wellershoff dessen moderne Rezeptionsgeschichte in dem 1973 entstandenen Essay *Der Gesang der Sirenen* (WELLERSHOFF 1997) untersucht.

erliegt er nicht nur den Klängen der Sirenen, sondern übernimmt selbst deren Rolle. Als Stimme eines Stars gelingt ihm das, was Mollwitz, dem Ebling diese Rolle verdankt, vergeblich erstrebt hat: ein Ausleben seiner im Alltag unterdrückten Triebnatur. Er spielt mit der Gunst schöner Frauen, die seiner leibhaftigen Person keinen Blick schenken würden. Er sagt wichtige Geschäftstermine Tanners ab und ‚ermutigt‘ dessen schwermütigen Freund zum Selbstmord. Im heimischen Keller, Symbol seines entfesselten Unbewussten und sicheres Versteck zugleich, empfindet er ein „elektrisches Prickeln“, wenn er über sein Handy als „Doppelgänger“ einer im Licht der Öffentlichkeit stehenden und allseits begehrten Person agiert. Sogar der eheliche Sex mit Elke sieht sich beflügelt durch die erregenden „Stimmen“-Spiele (R:15, 20). Je rückhaltloser er sich auf das Treiben einlässt, umso mehr kommt ihm freilich das eigene Ich abhanden. Erscheint ihm schon Elke wie aus „einem anderen Dasein“ (R:19), so erscheint er bald darauf nicht mehr zur Arbeit, weil er als Ralf-Imitator schlicht den Computertechniker Ebling „vergessen“ hat (R:21). Die Ferien vom Ich enden schließlich, als keine Anrufe mehr eintreffen. Die plötzliche Rückkehr vom Lust- zum Realitätsprinzip bewirkt Frustration und einen Racheakt. Ebling präpariert die von ihm betreuten Computer mit bösen Überraschungen. Jedoch verschafft ihm diese Manipulation nicht jene Erfüllung, die er im Reich der „Stimmen“ erlebte. Ihm wird schmerzhaft bewusst, dass es in seinem realen Leben außer dem gelegentlichen Wiener Schnitzel in der Mittagskantine an Freuden „sonst nichts“ (R:23) gibt.

Während die Enttäuschung, die bei Ebling auf die kurze Illusion folgt, lediglich deprimierend wirkt, hat sie bei Ralf Tanner in der vierten Geschichte („Der Ausweg“) einen aufklärerischen Effekt. Durch den Zufall der falschen Nummernvergabe wird er „sich selbst unwirklich“ (R:79). Er bekommt keine Anrufe mehr, wird von einer Dame, die er angeblich versetzt haben soll, öffentlich geohrfeigt. Und weil die Szene von einem Beobachter via Mobiltelefon gefilmt worden ist, landet sie bei youtube und stellt bald „den Ruhm seiner besten Filme“ (R:79) in den Schatten. Doch löst dies keine Empörung in ihm aus, denn seine Recherchen zu seiner Person im Internet zeigen, wie der öffentliche Tanner als kollektive Identifikationsfigur sich längst vom privaten Tanner gelöst hat. Die zahlreichen Imitationen seiner Rollenauftritte wecken in ihm das Gefühl, dass er mit jedem Gefilmt- und „Fotografiertwerden“ „aus sich selbst verdrängt“ (R:81) worden ist. Besonders stark überkommt ihn dieses Empfinden beim Besuch „einer Vorstadtdiskotheek namens *Loop-pool*“, in der regelmäßig „die Doubles bekannter Schauspieler“ (R:82) auftreten. Hier stellt er sich als Original dem Wettbewerb und muss feststel-

len, dass die Kopien ihm bereits überlegen sind. Im Medienpool des Internets ist durch „Schleifen und Verschlingungen“ der reale Tanner „wie ein aus der Spule rollender Film“ (R:166) abhanden gekommen. So verwundert es nicht, dass durch surrealistische Zuspitzung⁴ schließlich der Imitator an die Stelle des Originals tritt. Tanner liest im Netz von Filmen, die er nie gedreht hat (R:88), findet Fotos von Premieren, zu denen er nie gereist ist (R:89), und bekommt schließlich von seinem Diener den Zutritt zum eigenen Haus verwehrt (R:90-92), weil der andere sein Dasein mittlerweile „perfekt“ (R:93) ausfüllt. Aber der Identitätswechsel im „Looppool“ erweist sich für Tanner letztlich als ‚loophole‘, als besagter ‚Ausweg‘. Er gibt es auf, seinem Ich weiter nachzustreben, und schlüpft ganz in die Rolle des von ihm erfundenen Jedermann „Matthias Wagner“ (R:84), in der er Nora erobert und „die beste Nacht seines Lebens“ (R:83) erlebt.

Folgt man der Zufallskette vom namenlosen Leiter der Nummernvergabe bis zu Tanner, der sich in die Namenlosigkeit verabschiedet, so führt der Reigen zu einer verblüffenden Pointe. Während jener Chef, Mollwitz und Ebling in die Welt des Virtuellen flüchten, kehrt Filmstar Tanner bereitwillig ins reale Dasein zurück. Er verzichtet auf den Ruhm, den die drei ‚Helden des Alltags‘ verzweifelt erstreben. Denn was bedeutet Ruhm in der Gegenwart? Schon SCHOPENHAUER (2004:559) unterscheidet zwischen dem „Ruhme bei der Mitwelt“, bei dem der „Berühmte“ von seinen „Verehrer[n]“ „durch den Raum“ getrennt ist, und dem Ruhm „bei der Nachwelt“, wo die Trennung „durch die Zeit“ erfolgt. Während es sich im zweiten Fall meist um einen posthumen Ruhm handelt, der aber „von langem Bestande“ (SCHOPENHAUER 2004:548) ist, vergeht der andere schnell und darf vor allem nicht die Nähe seiner Anbeter suchen, weil er „bei persönlicher Gegenwart des Verehrten wie Butter in der Sonne schmilzt“ (SCHOPENHAUER 2004:560). Der Philosoph liefert mit diesen Worten eine treffende Diagnose zur heutigen Mediengesellschaft, die im „ewigen Jetzt“ (R:31) existiert. Jene vier Beispiele aus Kehlmanns *Ruhm* zeigen den jähen Wechsel und damit die Austauschbarkeit von Verehrung und Verachtung. In den virtuellen Räumen der vernetzten Welt tummeln sich die Unerlösten und ‚zweitklassigen Götter‘ (R:203), vermischen sich intelligibler und empirischer Charakter, imaginiertes und reales Ich bis zur Unkenntlichkeit. Zugleich zeigen die Geschichten das Neue als das Alte. Es ist nicht die Unberechenbarkeit der Technik, die die Zufälle produziert, sondern die Unberechenbarkeit der Menschen, deren unausrott-

⁴ Nach Kehlmanns eigener Aussage ist „Der Ausweg“ eine „kleine Buñuel-Hommage, eine Verbeugung vor dem klassischen Surrealismus“ (LOVENBERG 2008).

barer Hang zur Duplizität. Deshalb sind es auch die erhellenden Bezüge zur ästhetischen und philosophischen Tradition, die das „ewige Jetzt“ durchbrechen. Vom klassischen Surrealismus eines Buñuel („Der Ausweg“) über die Existenz- und Lebensphilosophie eines Kierkegaard („Wie ich log und starb“) und Schopenhauer („Ein Beitrag zur Debatte“) bis hin zum Sirenen-Motiv der *Odyssee* („Stimmen“) wird die Kultur des Abendlands abgesritten. Sie macht kenntlich, dass die Mitwelt immer noch Nachwelt ist, der technologischen Beschleunigung ein geistiges Erbe als Korrektiv entgegensteht. Was die Technik ermöglicht, wird im Spiegel dieses Vermächtnisses erst sinnfälliger.

Im Lichte dieser Einsicht stellt sich zwangsläufig die Frage, wie glaubhaft lebende Autoren der Gegenwart diesen Widerstand verkörpern. In seiner Poetikvorlesung *Diese sehr ernsten Scherze* berichtet KEHLMANN (2007), dass er selbst im Laufe seiner schriftstellerischen Laufbahn erst begreifen musste, dass die Qualität eines Textes nicht allein von ästhetischen Kriterien abhängt. Die Ablehnung eines Manuskripts durch seinen Lektor Thorsten Ahrend habe ihn gelehrt, dass Literatur nicht nur „formal perfekt sein“ und „aus möglichst brillanten, tänzelnd überraschenden Sätzen bestehen“ solle. Vielmehr müsse sie „immer...nun ja, ein Element existentieller Wahrheit“, „eine Berührung mit den Grundtatsachen unseres Daseins“ (KEHLMANN 2007:12) enthalten. Nur wie gelingt es einem Autor, in der heutigen vernetzten Welt diese „Grundtatsachen“ nicht aus dem Auge zu verlieren? Wie lässt sich der Kontakt zur Wirklichkeit bewahren, wenn die Räume der Begegnung in ihr immer virtueller werden, die Offline-Realität dadurch aber in verstärktem Maße als „drastisch und fremd“ (R:30) erscheint.

III.

Weltumspannende Wirkung und göttliche Allgegenwart charakterisieren den brasilianischen Dichter Miguel Auristos Blancos, den Helden der sechsten Geschichte („Antwort an eine Äbtissin“). Seine Bücher werden von Eblings Frau (R:21), dem Schauspieler Tanner (R:87) und Mollwitz (R:139f, 155) gelesen, sie liegen am lateinamerikanischen Flughafenkiosk (R:26) genauso aus wie im zentralasiatischen „Gemischtwarenladen“ (R:115). Selbst eine Äbtissin (R:127) und der leibhaftige Teufel (R:187)⁵ verwenden sie in einem

⁵ Zur Teufelsfigur in *Ruhm* und den anderen Werken Kehlmanns s. RICKES (2010).

erbaulichen oder ironischen Sinne als Stichwortgeber. Mit der raumgreifenden Popularität korrespondiert die Leichtigkeit beim Entstehen dieser Werke. Der Verfasser von „Frag den Kosmos, er wird sprechen“ (R:122) und „Ruhige Hand schafft ruhigen Sinn“ (R:124) schreibt alle Texte stets mit völliger „Mühelosigkeit“; die Sätze finden gleichsam „ohne sein Zutun den Weg ins Manuskript“ (R:122). Die „wohlige[n] Lügen“ (R:129), beflügelt von der „Weisheit des Ostens“ (R:126) und berichtend vom „Wandern über hügeligen Wiesengrund“ (R:121), treffen auf keinen Widerstand, weil ihr Schöpfer an jeder Wahrheit konsequent vorbeiformuliert. Folglich zeichnen sich die entstandenen Werke – wie der Autorennamen schon sagt – durch eine goldene Leere aus.

Blancos, dem Bestsellermillionär Paulo Coelho nachempfunden, verdankt seine Popularität vor allem der in seinen Büchern immer wieder aufgestellten Behauptung, eine ‚Akzeptanz‘ des Gegebenen (R:139), ein Einswerden mit den Schrecken der Welt (R:140) bringe den Menschen inneren Frieden. Wenn er vom „Weg des Selbst zu seinem Selbst“ (R:21) fabuliert, verheißt er eine konfliktfreie Ankunft des intelligiblen im empirischen Ich, der subjektiven Vorstellungen in der objektiven Wirklichkeit. Dabei genügt ein flüchtiger Blick auf Blancos' eigene Lebenswirklichkeit, um zu erkennen, dass sie zum Inhalt seiner Schriften in schreiendem Widerspruch steht. Dem beschworenen Wiesengrund steht die Penthousewohnung mit Blick auf die Favelas entgegen, den goldenen Federn als Schreibtisch-Accessoire der Laptop (R:121), der Naturbeschwörung auf den Titelcovern das Laufband (R:123) und die Klimanlage, dem Bogen die Pistole (R:124). Ein demütiger Biograph ist redlich darum bemüht, Blancos' drei gescheiterte Ehen und die getrennt von ihm lebenden Kinder mit den frommen Botschaften der Bücher in Übereinstimmung zu bringen. Beängstigend ist, dass selbst die „Vereinten Nationen“ die Surrogate des Schreibers goutieren und wegen einer „Rede vor der Vollversammlung“ anfragen (R:126). Offenbar sind seine erbaulichen Traktate in einer von zahllosen Kriegen bestimmten Welt eine willkommene Beruhigungspille, die die Ohnmacht der Weltorganisation, Konflikte politisch zu lösen, einen Augenblick vergessen lässt. Blancos' Vorstellung, der Mensch könne zur Eindimensionalität gesundschrumpfen, ist aber nichts anderes als Kitsch. Für den Kitsch ist „das ästhetische Ideal eines kategorischen Einverständnisses mit dem Sein“ kennzeichnend, und er schließt dafür alles aus, „was an der menschlichen Existenz unannehmbar ist“ (KUNDERA 1984: 237). Es handelt sich um eine „Formung der Welt, die trotzdem die Welt ungeformt zurückläßt“ (BROCH 1975:153). Wer Kitsch produziert, ist nach Ansicht Hermann Brochs mit „den Maßstäben des Ästhetischen“ gar nicht zu

beurteilen, sondern „er ist ein ethischer Verworfener“ oder „weniger pathetisch gesagt: er ist ein Schwein“ (BROCH 1975:95).

Auch Blancos' vermeintlich ehrliche „Antwort an die Äbtissin“ zur „Frage der Theodizee“ (R:127) relativiert dieses Urteil nicht. Die Behauptung, dass „Gott nicht zu rechtfertigen [ist], das Leben entsetzlich, seine Schönheit skrupellos, selbst der Frieden voll Mord“ und der eigene Tod keinem Schöpfer „Mitleid abfordern“ (R:128f.) wird, verkehrt die schönen Lügen nur in ihr Gegenteil. Der Theaterdonner, der sie begleitet, ist derselbe, weil der Apostel auch hier in eigener Sache agiert. Er ist an Prostata-Krebs erkrankt und überlegt, ob der aus Angst vor einem „elende[n] Krepieren“ erwogene Selbstmord, im Verein mit der nihilistischen Diagnose, ihm einen letzten Triumph bescheren könnte. Sein Tod bekäme eine „das Universum selbst treffen[de]“, tragische Komponente und verschaffte ihm als Märtyrer der Wahrheit ein Abonnement auf Unsterblichkeit. Freilich muss er die „Kraft“ finden „abzudrücken“. Sein verängstigtes Keuchen (R:131), mit der die Geschichte schließt, kennzeichnet jenen Moment, an dem ihn die Wirklichkeit das erste Mal einholt.

Maria Rubinstein, der Heldin der fünften Geschichte („Osten“), fehlt jedes Sendungsbewusstsein. Ihre Kriminalromane erzählen von den Ermittlungen eines „melancholische[n] Detektiv[s]“ (R:96), was zeigt, dass sie um die Unvollkommenheit von Welt und Mensch weiß und kein totalitäres ‚Einssein‘ herbeisehnt. Sie ist eine sympathisch-bescheidene Person, eine „kleine rundliche Frau, Mitte vierzig“, die zwar „neugierig“ ist, aber mit „Belastungen“ „nicht gut zurecht [kam]“ (R:96). In Kehlmanns Werk, das ursprünglich „Die Verschwundenen“ heißen sollte (GASSER 2010:122), wirkt sie wie eine Reminiszenz an Nabokovs Figur Martin Edelweiss aus dem Roman *Die Mutprobe*, dessen englischsprachige Fassung den Titel *Glory* (1971) trägt.⁶ Edelweiss, nach Meinung seines Erfinders die „anständigste und rührendste“ (NABOKOV 1992:664) Gestalt der frühen Texte, ist ein 1917 aus seiner russischen Heimat geflohener Emigrant. Schwärmerei und Phantasterei sind ihm nicht fremd, schon als Kind träumt er vom Reisen, von Abenteuern und Bewährungsproben. Seine Sehnsüchte wachsen, als er sich im westlichen Exil bald „überflüssig“ (601) fühlt und keinen Halt im Leben findet – weder beruflich noch privat. Da ihm Nabokov ein künstlerisches Talent versagt hat, bietet sich ihm keine „Fluchtmöglichkeit“ (767) in ästhetische Paradiese,

⁶ Die russische Fassung erschien unter dem Titel Подвиг (d.i. eine selbstlose Heldentat) bereits 1930.

kann er nicht in „die sauberere Zelle auf einer ruhigeren Etage“ (767) entkommen. So verwirklicht er den wahnwitzigen Plan, heimlich nach Russland zurückzukehren, das er „Soorland“ nennt, auf einer „imaginäre[n] Landkarte“ (631) ansiedelt und als „gnadenlose Nacht“ (701) vorstellt. Aber die glühende Abenteuerromantik kann die simple Tatsache nicht verleugnen, dass er höchstwahrscheinlich in Stalins Lagern auf Nimmerwiedersehen gelandet sein wird.

Maria unternimmt in Vertretung ihres Kollegen Leo Richter auch eine Reise in den Osten, vermutlich nach „Turkmenistan“ „[o]der Usbekistan“ (R:40). Und wie Edelweiss hat sie „Bilder“ im Kopf, die die Gegend in eine exotisch-archaische Bühnenkulisse mit „Nomaden vor Zelten“, „Lagerfeuer“ und „gewaltige[m] Sternenhimmel“ (R:95) verwandeln. Der Osten erscheint ihr als Gegenentwurf zum Westen – als eine Zeitreserve, bei der die raumgreifende Beschleunigung noch an ihre Grenzen stößt und die zivilisatorischen Rückstände durch eine lebendige Kultur ausgeglichen werden. Bei der Ankunft wird sie jedoch mit dem glatten Gegenteil konfrontiert. „Benzingeruch“ (R:95) sowie „ein Dutzend Hochhäuser und Fabrikschlote“ (R:98) umgeben sie von Beginn an. Sie lernt einen diktatorischen Staat kennen, dessen Bevölkerung keine Fremdsprachen spricht, von der Welt außerhalb der Landesgrenzen keine Ahnung hat und verzweifelt versucht, den Abstand zum Westen wettzumachen. Das Ergebnis ist eine schonungslos hässliche Kopie der westlichen Industriegesellschaft. Der Traum vom Biwak verwandelt sich in ein real erfahrenes Grauen vor Ort, das seinen Höhepunkt erlangt, als Maria den Kontakt zur Reisegruppe verliert und der Akku ihres Handys erlischt. Von der abstoßenden Wirklichkeit gleichsam absorbiert, wird sie von einer korrupten Miliz ausgeplündert und schließlich sich selbst überlassen. Ironischerweise findet sie schließlich Zuflucht bei einem Bauernpaar, das sie mit aufs Land nimmt, unter einen „Himmel“ „voller Sterne“ mit kleinem Gehöft, Wasserpumpe und „in der Ferne“ heulenden Tieren (R:118). Was Nabokovs Held von Kindesbeinen an erträumt hat, nämlich im eigenen „Bild“ (NABOKOV 1992:460) zu verschwinden, erfüllt sich bei ihr. Nur wird von hier aus plötzlich die „andere Welt“ (NABOKOV 1992:460) ihres ehemaligen Daseins zum Sehnsuchtsort.

Die Geschichte führt mit bitterer Komik vor Augen, dass keine gesellschaftliche Alternative zur vernetzten Welt existiert. Der „Osten“ ist kein Korrektiv des Westens, sondern offenbart sich als eine von Nationalismus, politischer Unfreiheit und technokratischer Blindheit bestimmte Barbarei. Auch jenseits der brachial errichteten Metropolen erwartet den Besucher kein orientalischer

Farbenzauber, sondern die Tristesse einer rückständigen Lebenskultur. Als sich Marias Mobiltelefon abschaltet, bleibt sie in einer trostlosen Welt zurück, in der auch die Literatur resignieren muss. Obwohl die Schriftstellerin in einer „Gemischtwarenhandlung“ die russische Übersetzung ihres Romans „Dunkler Regen“ (R:115) findet, scheitert jeder Versuch einer erlösenden Kommunikation mit dem Verkäufer. Die Ohnmacht von Werk und Autorin in einer abstoßenden Realität wirft aber zugleich ein bezeichnendes Licht auf die Voraussetzungen von Literatur. Die „verwickelten Geheimnisse“ (R:96), die Maria Rubinstein vor den Lesern ihrer beliebten Krimis ausbreitet, verdanken ihr Entstehen einem „kühlen Arbeitszimmer“ (R:96) mit Gartenblick und einem rücksichtsvollen Ehegatten. Während ihr Detektiv Regler Verbrechen aufklärt, kreisen ihre Alltagsgedanken ums Blumengießen und das Herausstellen der Mülltonne (R:103). Ihre Texte handeln von einer rücksichtslosen und brutalen Welt, setzen aber produktionsästhetisch das genaue Gegenteil voraus. Guter Literatur geht es um ein „Brechen von Wirklichkeit“ (KEHLMANN 2007:16), aber gleichzeitig ist der Autor auf ihre ‚Intaktheit‘ in einem nicht geringen Maße angewiesen. Er braucht die (auch digitalen) Netze als Sicherheit, anderenfalls zerbricht die Wirklichkeit ihn.

Noch stärker als Maria bekräftigt diese Einsicht der Schriftsteller Leo Richter („In Gefahr“), der eigentlich jene Reise nach Zentralasien antreten sollte. Er leidet an der Realität, selbst wenn sie sich von seiner komfortabelsten Seite zeigt. Er hat Angst vorm Fliegen (R:26) und „kindische Essgewohnheiten“ (R:27). Das Aussehen seiner Mitmenschen ruft meist ästhetische Entrüstung in ihm hervor (R:25, 33, 44). Vom Literaturbetrieb, der ihn mit Preisen verwöhnt, fühlt er sich ungerecht behandelt (R:34f.), und sein breites Lesepublikum, das ihm Bestsellerehren beschert hat, ist ein Haufen „seelenloser Menschen“ (R:46), der einfach zu „blöd“ (R:40) für seine Bücher ist. Diese scheinen ein Spiegel seiner Realitätsphobie. Als „vertrackte Geschichten voller Spiegelungen und unerwartbarer Volten“ kennzeichnet sie eine „sterile Brillanz“ (R:29). Leo interessiert sich nicht für die Welt, „will“ „gar nichts sehen“ (R:49) von ihr. Er recherchiert keine „kleinen Details“, um seinen Werken den Anschein von Authentizität zu geben (R:53), denn: „Ich schreibe nur. Ich erfinde.“ (R:49) Begleitet wird diese literarische Sterilität von seinem konfliktscheuen Auftreten als Gastredner in Akademien und deutschen Kulturinstituten des Auslands. Sein Vortrag über den Tod der Kultur durch den Einfluss der neuen Medientechniken (R:31) lässt offen, ob seine Prognose „ernst oder ironisch“ gemeint, er ein „Nihilist“ „oder konservativ“ (R:31) ist. Obwohl in dieser Unkenntlichkeit als Person seine Kompatibilität mit jedem Ort und jedem Publikum begründet liegt, kränkt ihn dies zutiefst.

Er empfindet es als unzumutbar, bei allen Lesungen die Frage zu hören, „woher er seine Ideen nehme und ob er morgens oder nachmittags schreibe“ (R:32)⁷. Die sinnlose Mitteilung der Zuhörer, bei welcher Gelegenheit sie sein Buch gelesen haben (R:40, 45, 144), ruft in ihm Empörung hervor. Ihn quält die „alpträumhafte Wiederholung“ (R:45) der immergleichen Lesung mit denselben Fragen, die seiner Ansicht nach nur dem Zweck dienen, den anwesenden „Lemuren“ vor dem „Essen“ die Zeit zu vertreiben (R:46). Doch als die Kulturinstitutsleiterin in Lateinamerika ob dieser Worte den Kopf im Auto wendet, wiegelt er sofort mit der Behauptung ab, er meine das „nur so allgemein“ (R:46). Und nach der spontanen Beendigung der Vortragsreise peinigt ihn ständig die Angst vor einem juristischen Nachspiel (R:47f.). Dabei weiß er aus eigener Erfahrung, dass die Gefahr einer wirklichen Konfrontation mit Kulturbürokratie denkbar gering ist. Schließlich irritierte selbst die in einem plötzlichen Anfall von Wut ausgesprochene Drohung „Ich bringe sie um“ sein Gegenüber, einen deutschen Botschafter, nicht. Der Diplomat erwiderte im routinierten Stehempfang-Parlando: „Das freut mich“ (R:45). Man traut Leo Richter einfach keine Provokation zu.

Den Kontrapunkt bildet Leos Geliebte Elisabeth. Auch sie ist häufig auf Reisen, doch gerät sie nicht „in Gefahr“, sich einer ortlos-sterilen Umgebung anzuverwandeln. Während Leo in einer globalen Parallelwirklichkeit mit festen Stationen (Flughafen, Limousine, Hotel, Vortragssaal, Botschaft) agiert und die Realität nur hinter Schutzglas wahrnimmt (R:37f.), liefert sich Elisabeth ununterbrochen lebensbedrohlichen Situationen aus. Als Ärztin, die für „Médecins sans frontières“ (R:30) in afrikanische Krisengebiete fährt, verdient sie den Ruhm, den Leo Richter beansprucht. Denn ihr Einsatz für verwundete Opfer zwischen den Kriegsfrenten geschieht völlig selbstlos. Jedoch kann sie über ihre Erlebnisse „nicht sprechen“, weil das erlebte Grauen, für Außenstehende in Worte gefasst, in ihren Augen nur „Phrasen“ und „Gerede“ (R:30) ergibt. Selbst gegenüber Leo schweigt sie, weil sie seiner Heldin Lara Gaspard, einer Ärztin, „ähnlich“ sieht und ohnehin fürchtet, „auch deswegen interessant“ für den Geliebten zu sein (R:31). Sie will nicht „in eine Geschichte“ von ihm, bittet ihn, dass er sich „kein Bild von mir“ (R:49) macht. Sie würde als Person verschwinden im ästhetischen Kosmos Richters, ebenso wie ihre als Geisel von Militärs verschleppten Kollegen in Afrika verschollen sind (R:32). Ihnen kann nicht geholfen werden, weil die weltweit vernetzte Welt der Diplomatie „keine vertrauenswürdigen Leute vor Ort“

⁷ Vgl. auch R:37, 39, 40, 43, 45, 144.

(R:42) besitzt. Gleichermaßen hat sie „vor Ort“ in Leo einen treulosen Partner, da der für einen guten Einfall sofort bereit wäre, sie als Geisel in seine fiktiven Welten zu entführen. Zugespitzt formuliert könnte man demnach behaupten: Während Leo die Gefahren der Wirklichkeit scheut und im literarischen Treibhaus wortreiche Fiktionen kreiert, bleibt die von ihren Erfahrungen traumatisierte (R:42) Elisabeth stumm, weil sie die Gefahr sieht, dass der Dichter das von ihr erlebte Leid in seinen Werken gleichsam sterilisiert.

„In Gefahr“ befindet sich freilich auch der Leser, wenn er Leo Richter allzu schnell einer eindimensionalen Kritik unterzieht. Denn schon die Frage, ob man den im In- und Ausland gehaltenen Vortrag „Nihilismus und Technik“ (KEHLMANN 2009a:34) „ernst oder ironisch“ (R:31) verstehen muss, ist falsch gestellt. Wenn Richter unzählige Male ein Aussterben der Kultur prognostiziert, eine zukünftige Welt „ohne den Ballast auf Wissen und Tradition“ beschwört, ein „Zeitalter der Bilder, des rhythmischen Lärms und des mystischen Dämmerns im ewigen Jetzt“ (R:31), mag er sein Publikum für „blöd“ halten. Aber er muss es auch ernst nehmen, anderenfalls würde sich sein Sprechen von vornherein erübrigen. Die Selbstreflexion seiner eigenen Rolle zwingt ihn folglich, ernst **und** ironisch zu sein. Ebenso muten seine Ängste und Neurosen zwar lächerlich an, doch wenn er sich vor seiner geduldigen Freundin als „schrecklich“ (R:28), „larmoyant und unerträglich“ (R:41) bezeichnet, gibt er immerhin zu verstehen, dass er um sein peinliches Benehmen weiß. Und – last but not least – widerlegt sein von Elisabeth gefürchteter, vampiristischer Stoffhunger die Behauptung, von der Wirklichkeit nichts wissen zu wollen. Leos Schreiben zielt darauf ab, „mit den Dingen fertig zu werden“ (KEHLMANN 2009a:37). Es geht ihm also um die Herstellung einer ironischen Distanz zur Umwelt, aber die Formulierung zeigt auch, dass die „Berührung“ (KEHLMANN 2007:12) mit der Wirklichkeit in seinem Falle besonders starke Wirkungen zeitigt. Und die beiden Geschichten, die in *Ruhm* von ihm stammen, sind der beste Beleg dafür.

IV.

„Rosalie geht sterben“, die dritte Geschichte, verblüfft zunächst durch ihren Titel. Dass jemand, um zu sterben, eine räumliche Distanz überwindet, scheint ungewöhnlich, da das Entscheidende an diesem Prozess eigentlich die zeitliche Komponente ist. Aber genau hier verbirgt sich das Neue an der Geschichte, das deutlich hervortritt, wenn man den Titel als Anspielung auf Percy Adlons Film *Rosalie goes shopping* (1989) versteht. Rosalie ist dort

eine aus Bayern stammende Mutter von sieben Kindern, die mit ihrem amerikanischen Mann seit Jahren in Arkansas lebt. Die gesamte Familie ist begeistert von der Werbewelt des Fernsehens, obwohl das verfügbare Geld kaum reicht, um bescheidene Bedürfnisse zu befriedigen. Aber Rosalie vermag es mit ihren 37 Kreditkarten und diversen Kontomanipulationen, alle bestehenden Konsumwünsche zu erfüllen. Von ihrem schlechten Gewissen befreit sie sich regelmäßig in der sonntäglichen Beichte. Ein Ende des schönen Lebens zeichnet sich ab, als die Händler ihre Karten und Schecks nicht mehr akzeptieren. Aber die Krise dauert nur so lang, bis ein PC angeschafft ist und Rosalie nun auf virtuellem Wege in die Einkaufsparadiese eindringt.

Adlons schwarzhumorige Komödie über die Hackerin Rosalie ist eines der frühesten Werke, das sich mit dem Phänomen der Vernetzung auseinandersetzt. Insofern kann man Leos Titel als versteckte Hommage auffassen, handelt es sich doch beim Sterben, zu dem seine Rosalie nach Zürich aufbricht, auch um ein Online-Shoppingangebot. Rosalie ist, so der Erzähler im ersten Satz seiner Story, „die klügste“ seiner Figuren, da sie sich über „manche Dinge“ „nie Illusionen gemacht“ (R:51) hat. So reagiert sie auch erstaunlich gelassen, als ein Arzt ihr mitteilt, sie leide an unheilbarem Bauchspeicheldrüsenkrebs, und sucht nach „eine[r] Nacht tiefster Traurigkeit“ „im Internet“ (R:52) nach Sterbehilfeorganisationen. Sie ist über 80 Jahre alt, hat zwei Ehen erlebt, drei Kinder großgezogen und „vier Jahrzehnte“ als Lehrerin gearbeitet. Angesichts dieser Bilanz scheint sie mit ihrem Schicksal nicht groß zu hadern und sieht klaglos ein, dass es „wohl wirklich Zeit für sie“ ist (R:54). Alles läuft zunächst auch reibungslos. Der Schweizer Ansprechpartner erweist sich als einfühlsamer Profi, die notwendigen ärztlichen Gutachten bestätigen die Ausweglosigkeit ihres Falls, und ein Termin wird vereinbart. Ein Blick in den Caféhausspiegel beim letzten Treffen mit alten Freundinnen (R:56f.) zeigt ihr, dass sie bereits „überflüssig ist, ein Überbleibsel“ (R:57), und beim telefonischen Kauf der Flugtickets gibt ihr die verquere Logik der Preise das Gefühl, nun „wirklich genug“ (R:61) von der Welt zu haben. Doch die Gestaltung einer gegenüber dem Tod widerstandslosen Figur, die aufgrund ihrer Klugheit nicht mit dem Sterben hadert, erweist sich als Chimäre. Denn das drohende Ableben macht Rosalie lebendig, sie wehrt sich gegen den Erzähler. Beim ersten Einspruch kann er noch beschwichtigen und ihre anschließende Schlaflosigkeit als „nichts Außergewöhnliches“ abtun, da seine Heldin angeblich „vor mehr als fünfundzwanzig Jahren“ „das letzte Mal wirklich gut geschlafen“ (R:55) habe. Dann begeht er allerdings einen folgenschweren Fehler. Er lässt Rosalie bei ihrer Nichte, der Ärztin Lara Gaspard, anrufen, damit sie der Verwandten als „einzig[e]m Menschen“

(R:62) von ihrem Entschluss berichtet. Als sie Lara zu erzählen beginnt, erscheint ihr allerdings das ganze Geschehen „unwirklich und theatralisch“, und auch die Nichte meint: „Etwas daran ist falsch. Aber schwer zu sagen, was.“ (R:62) Nach dem Telefonat erkennt Rosalie den „Fehler“ (R:63): Man erzählt keinem von der Absicht zu sterben – außer man hat vor, **nicht** zu sterben. Oder mit Rosalies lapidaren Worten: „Man tut es allein oder gar nicht.“ (R:63)

Eigentlich sollte Rosalies Klugheit dazu dienen, bei einer Vorstellung der **neuen** Wege des Sterbens, von denen „man ja durchaus auch etwas lernen [kann]“ (R:52), möglichst über eine souveräne Heldin zu verfügen. Aber durch den fatalen Missgriff wendet sich die Figur nun gegen ihren Erfinder und stellt schrittweise die Exposition der Geschichte infrage. Denn kann man klug zum Sterben ‚gehen‘? Man kann aus Verzweiflung oder unerträglichen Schmerzen sterben wollen, man kann klaglos ein Sterben erdulden, aber man geht nicht aus weiser Voraussicht dem Sterben entgegen. Klugheit steht im Dienste des Lebens, andernfalls wird sie „steril“ (R:29) und damit in ihren Entscheidungen nicht mehr nachvollziehbar. Das schwant auch dem Erzähler, der zwar gegen die Einsicht seines Scheiterns ankämpft, indem er den Einwänden Rosalies dadurch begegnet, dass er die Fahrt zum Flughafen sowie den Check-In mit anschließender Sicherheitskontrolle beschleunigt und das vorangegangene Gespräch mit ihm „in den Hintergrund ihres Bewusstseins“ (R:65) rückt. Aber das Tempo erweist sich als ohnmächtiger Kunstgriff, da das Flugzeug in Basel aufgrund von „Nebel in Zürich“ (R:66) in Basel landen muss. Ebenso findet die anschließende Zugfahrt Richtung Zielort aufgrund eines Selbstmordversuchs auf den Gleisen ein jähes Ende. Und als Rosalie schließlich „an irgendeinem Provinzbahnhof“ (R:67) gestrandet ist, greift unerwartet eine dem Erzähler unbekanntes Figur (R:71) ins Geschehen ein, der Eigenschaften des Teufels an sich trägt (R:68)⁸, die Heldin in einem gestohlenen Wagen entführt und „am falschen Ort“ (R:71) absetzt. Eine erzählte Wirklichkeit beginnt sich gegen ihren Schöpfer zu wehren, wenn die Handlung nicht glaubhaft ist.

Der auftretende „Nebel“, durch den dem Erzähler zusehends die Handlungs-fäden entgleiten, ist zudem eine erhellende Anspielung auf ein Meisterwerk der klassischen Moderne, in dem der Autor mit seiner Figur vergleichbare

⁸ Rickes weist in seiner Studie nach, dass jener „dünne Mann mit einer Hornbrille und fettigen Haaren“, der sich beim Verlassen des Bahnhofsrestaurants eine „knallrote Schirmmütze“ auf den Kopf setzt (R:68f.), auffallende Ähnlichkeit mit der Teufelsfigur in Thomas Manns *Dr. Faustus* besitzt (RICKES 2010:52f.).

Probleme hat: Miguel de Unamunos Roman *Nebel*.⁹ Dort glaubt der Held, der philosophierende Privatier Augusto Pérez, in die Klavierlehrerin Eugenia verliebt zu sein, und macht ihr den Hof. Aber die Dame hat schon einen Bräutigam, was Augusto freilich nicht abschreckt. Durch geschickte Umgarnungsversuche ist er bestrebt, das Schicksal zu zwingen, wird aber am Ende selbst zum Opfer einer Intrige, durch die es Eugenia gelingt, für sich und Bräutigam Maurizio dem zukünftigen Glück eine wirtschaftliche Grundlage zu geben. Daraufhin trägt sich Augusto mit Selbstmordgedanken und sucht als Ratgeber just jenen Autor Unamuno auf, der ihn erfunden hat. Die Eröffnung, nur ein Geschöpf seines Gastgebers zu sein, erschüttert ihn schwer, aber weil er vom Autor mit Klugheit und Gelehrsamkeit ausgestattet ist, setzt er zur Gegenoffensive an. Zunächst verweist er darauf, dass Unamuno ihn als schon real anerkennt, weil er mit ihm diskutiert. Daraufhin erinnert er Unamuno an dessen These, „daß Don Quijote und Sancho nicht nur genauso real, sondern weitaus realer seien als Cervantes“ (UNAMUNO 1996:268, 269), und gibt zu bedenken: „Könnte es nicht sein, mein lieber Don Miguel [...], daß Sie selbst und nicht ich ein solches Phantasiegebilde sind, das in Wahrheit nicht existiert und weder tot noch lebendig ist? Könnte es nicht sein, daß Sie nur ein Vorwand sind, damit meine Geschichte zur Kenntnis der Menschen gelange?“

UNAMUNO (1996) gerät ob Augustos Koketterie mit der Unsterblichkeit als literarischer Figur in Zorn und beschließt unbarmherzig dessen Tod. Aber nach dem Verschwinden seines Helden im „schwarzen Nebel“ spürt er einen „schweren Alpdruck im Herzen“ (293). Denn jene Einsicht von Augustos Arzt, dass „[m]an ja nur für die anderen [existiert]“ (288), spricht eine fundamentale Wahrheit aus. Der Erzähler erfindet Figuren, um sich seiner eigenen Existenz zu versichern. Alle Fiktionen streben nach dem Beweis der eigenen Wirklichkeit. Die „andere Welt“ stellt „diese Welt“ (295) infrage, aber nur um sie durch „tödliche Scherze“ (259) **klarer** zu sehen.

Mit der Einsicht, dass ich „nichts bin ohne die Aufmerksamkeit der anderen“ (R:76), erlöst der Erzähler der „Rosalie“-Geschichte auch seine Heldin vom Tode. Er entlässt sie als junge Frau aus seinem Handlungskonstrukt, worauf sie wie eine „Kräuselung in der Luft“ (R:77) entwindet. Seine Geschichte ist damit gescheitert, aber mit einer wahrlich aufklärerischen Einsicht: Gute

⁹ Gasser erwähnt bereits Miguel de Unamunos *Nebel* als wichtige Quelle, stellt sie aber in keinen direkten Bezug zur „Rosalie“-Geschichte (GASSER 2010:130, 157).

Literatur übt sich im „Brechen von Wirklichkeit“ (KEHLMANN 2007:16), aber zugleich geht es auch um ein Brechen von Fiktion, damit sich augenblicks-haft der Nebel zwischen beiden Sphären lichtet und reales und imaginäres Ich erkennend einander begegnen. So wird aus dem „zweitklassige[n] Gott“ (R:203) ein Schriftsteller, der schreibt, weil er „mit den Dingen fertig zu werden“ (KEHLMANN 2009a:37) versucht, aus der „theologische[n]“ eine „lebensbejahende Geschichte“ (R:67), aus den „tödlichen Scherzen“ „sehr ernste Scherze“. Anders als die ortlosen Welten der modernen Kommunikationstechnologien dienen die virtuellen Räume der Literatur dazu, das Hier und Jetzt aufzuklären. Die Wirklichkeit geht in der Fiktion sterben, um frei von Nebeln wiederaufzuerstehen – ein Kunstgriff, der dem Helden in „Wie ich log und starb“ nicht gelingt, aber Leo Richter sehr wohl.

Auch „In Gefahr“ (II), die letzte Geschichte, folgt dieser Erkenntnislogik. Leo Richter begleitet seine Freundin Elisabeth an einen afrikanischen Kriegsschauplatz, an dem er begeistert ausruft: „Ich kann mich nicht erinnern, wann etwas je so wirklich war.“ (R:195) Aber seine Euphorie, gepaart mit einer „merkwürdig[en]“ Besonnenheit (R:196), offenbart sehr bald, dass die gesamte Handlung erfunden ist, eine an „Hemingway“ (R:193) geschulte Mutprobe des frei fabulierenden Dichters ist. Und erneut sind es Fehler im Detail, wie der falsche Name der UN-Schutztruppen (R:199), die den fiktiven Rahmen zerbrechen. Doch hat kein „autobiographische[r] Narzissmus“ (R:143) Leo dazu verleitet, mit Elisabeth nach Afrika zu reisen und diese dort seine Heldin Lara Gaspard treffen zu lassen. Vielmehr ist es der Versuch, seiner Freundin in ihrer Wirklichkeit nahe zu sein, die er nur ‚erraten‘ (R:31) kann. Seine Überzeichnung als furchtloser Haudegen, der mitten im Kriegsgebiet via Handy Literaturpreise ablehnt (R:198), ist eine gezielte Persiflage der eigenen Person. Ebenso stellt die Verwandlung der Institutsleiterin Riedergott (R:43) aus der ersten Geschichte in eine Rot-Kreuz-Helferin (R:197) eine satirische Kritik an der behüteten Ghetto-Existenz deutscher Kulturdiplomaten im Ausland dar. Leo gibt sich selbstironisch und damit gegenüber Elisabeth ernsthaft preis. Sein Rückzug aus der Geschichte am Ende ist folglich auch kein Fortstehlen aus der „Verantwortung“ (R:203), wie seine Freundin glaubt, sondern eine Respektbezeugung. Denn schließlich ist sie eine erfundene Figur in einer von ihm erfundenen Geschichte, was er ihr auch auf seine Weise mitteilt, wenn er sagt: „Wir sind immer in Geschichten. [...] Geschichten in Geschichten in Geschichten. Man weiß nie, wo eine endet und die andere beginnt!“ (R:201) In diesen Worten kommt nicht der erhabene Zynismus eines Dichtergottes zum Ausdruck, da Leo im Plural spricht und sich Elisabeths direkter Kritik ausliefert. Am Ende läutet ihr Handy, ohne

dass sie darauf achtet. Weil „In Gefahr“ (I) mit dem Klingeln endet, das die entscheidende Nachricht bringt, ob die als Geiseln verschleppten Kollegen leben oder nicht (R:50), ist Leos erzählerische Entscheidung, Elisabeth in seiner Geschichte den Anruf nicht annehmen zu lassen, eine Geste, die zu verstehen gibt, dass er in seinen Fiktionen die Grenzen **seiner** Wirklichkeit nicht zu überschreiten wagt.

V.

Mit dieser „vertrackten“ (R:29) Liebeserklärung Leos an Elisabeth endet Kehlmanns Roman, der selbst eine große Liebeserklärung an die Literatur ist. Das Experiment, neun Geschichten über die neuen Welten der Kommunikationstechnologie zu erzählen und dabei auf die Potentiale der klassischen Moderne zu vertrauen, erweist sich als erfolgreich. Der *Ruhm* eines Schopenhauer, Kierkegaard, Unamuno, Nabokov, Kundera und Buñuel ist von keinerlei Blässe angekränkt. Die Räume, die deren Werke für das Verständnis der Gegenwart eröffnen, sind noch nicht geschrumpft. Eine wesentliche Voraussetzung dafür ist freilich, dass sich der Bezug nicht im kokett-ironischen Zitat erschöpft. Deshalb kann man Kehlmanns Werk auch kaum postmodern nennen, wie es HEINRICH DETERING (2009) in seiner Rezension getan hat. Denn *Ruhm* zeigt einerseits, dass die Moderne schon alle „postmoderne[n] Metasprünge“ (KEHLMANN 2007:12) aufweist. Und andererseits ist das Werk von einem Ethos getragen, das gerade jede Form von ästhetischer Selbstbezüglichkeit vermeidet, um in „Berührung mit den Grundtatsachen unseres Daseins“ zu gelangen.¹⁰ In Kehlmanns Roman tritt aus erzähltechnischen Gründen „kein durchgehender Held“ (R:25) auf, aber auch deshalb, weil sich die meisten Figuren als weiterentwickelte Schöpfungen literarischer Vorbilder entpuppen. Der Autor ist als Adept der Klassiker selbst ein „zweitklassiger Gott“ (R:203). Doch der Respekt erstreckt sich nicht nur auf die großen Vorgänger, erschöpft sich nicht nur im intertextuellen Spiel der Verweisungszusammenhänge, sondern meint auch die eigenen Geschöpfe.

Wenn Leo Richter im Falle Rosalies erfahren muss, dass die Erzähllogik keine künstliche ist und das Eigenleben der Figur dem für sie vorgesehenen, aber nicht nachvollziehbaren Todeswunsch trotz, kommt eine Weisheit zum

¹⁰ Auch Rickes äußert sich skeptisch gegenüber Deterings Zuordnung und vertritt die Ansicht, dass Kehlmann die „Postmoderne ironisiert“ (RICKES 2010:73). Ich teile diese Einschätzung, würde aber hinzufügen, dass die Ironisierung der Postmoderne mit den Mitteln der Moderne erfolgt.

Tragen, die auch für den Autor selbst verbindlich ist. *Ruhm* ist Kehlmanns Schöpfung, aber die Idee zu dem „Roman ohne Hauptfigur“ (R:25) stammt von Leo Richter. Und kann man nicht auch den gesamten Roman Richter zuschreiben?¹¹ Maria Rubinsteins Geschichte geht dann auf die Angstphantasie Leos zurück, als Mitglied einer Reisegruppe in der Fremde „vergessen“ (R:26) zu werden. Mollwitz' „Beitrag zur Debatte“ ist das Produkt einer Rache an der Person, die ihm das Hotelzimmer verwüstet hat. „Wie ich log und starb“ gibt der Erkenntnis, dass wir „vielleicht“ „gar nicht“ an dem Ort sind, an dem wir uns jeweils wähnen (R:32), eine Gestalt. „Antwort auf die Äbtissin“ stellt eine böse Satire auf den von Mühen befreiten Kitschproduzenten Blancos dar, der den „Kampf“ (R:46) um Leben und Tod mit seinen Figuren nicht kennt, weil er sogar das eigene Sterben verdrängt. Und das von Ebling manipulierte Schicksal Tanners variiert das Vortragsthema „Nihilismus und Technik“ auf eine Weise, bei der man auch nicht weiß, ob sie „ernst oder ironisch“ (R:31) auszulegen ist.

Insofern kann – ganz im Sinne Unamunos – der Autor Kehlmann eine Erfindung der Autorenfigur Richter sein. Und die Möglichkeit dieser Umkehrung ist der schönste Beweis, wie durchlässig in *Ruhm* die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit sind. Die Wirklichkeit gibt der Fiktion Kontur, aber die Fiktion stellt als „Komposition“ die „Verbindung“ (R:25) her. So klären sich einige Nebel im neuen ‚room‘ der Welt auf – zum Ruhme der Literatur.

Literatur

BAREIS, ALEXANDER J. (2010): ‚Beschädigte Prosa‘ und ‚autobiographischer Narzißmus‘ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns ‚Ruhm‘. In: BAREIS, ALEXANDER J. / GRUB, FRANK THOMAS (eds.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin, 243-268.

BROCH, HERMANN (1975): *Kitsch und Literatur*. In: BROCH, HERMANN: *Kommentierte Werkausgabe*. Bd. 9: *Schriften zur Literatur 2. Theorie*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt (M.), 89-173.

DAVID, THOMAS (2009): ‚Unser Selbst ist immer gespalten‘. *Gespräch mit Daniel Kehlmann*. In: *Du. Das Kulturmagazin* 794:28-32.

DETERING, HEINRICH (2009): *Wenn das Handy zweimal klingelt. Daniel Kehlmanns ‚Ruhm‘*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.1.2009.

ENZENSBERGER, HANS MAGNUS (2002): *Das digitale Evangelium. Propheten, Nutznießer und Verächter*. In: ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: *Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa*. Frankfurt (M.), 75-96.

¹¹ Vgl. BAREIS (2010:262f.), der diese Möglichkeit bereits erwägt.

Die Vernetzung der Welt – zu Daniel Kehlmanns „Ruhm“

- GASSER, MARKUS (2010): *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen.
- HORKHEIMER, MAX / ADORNO, THEODOR W. (1997): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: ADORNO, THEODOR W.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt (M.).
- KEHLMANN, DANIEL (2006): *Ein Buch an das ich jeden Tag denke. Dankrede zum Doderer-Preis*. In: *Sinn und Form* 58:782-785.
- (2007): *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen (=Göttinger Sudelblätter).
- (ed.) (2008): *Short Stories*. In: *Literaturen-special 1*.
- (2009): *Ruhm. Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg.
- (2009a): *Leo Richters Porträt. Sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczyński*. Reinbek bei Hamburg.
- KIERKEGAARD, SÖREN (1959): *Die Krankheit zum Tode*. In: KIERKEGAARD, SÖREN: *Die Krankheit zum Tode / Furcht und Zittern*. Deutsch von Walter Rest und Günter Jungbluth. Hrsg. von Hermann Diem und Walter Rest. Frankfurt (M.), 8-107.
- KUNDERA, MILAN (1984): *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. München/Wien.
- LOVENBERG, FELICITAS VON (2008): *In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann. Gespräch mit Daniel Kehlmann*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.12.2008.
- NABOKOV, VLADIMIR (1992): *Die Mutprobe*. In: NABOKOV, VLADIMIR: *Gesammelte Werke*. Bd. 2: *Frühe Romane II*. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg, 453-768.
- RICKES, JOACHIM (2010): *Die Metamorphosen des ‚Teufels‘ bei Daniel Kehlmann. „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“*. Würzburg.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR (1977): *Die Welt als Wille und Vorstellung I/2*. In: SCHOPENHAUER, ARTHUR: *Werke in zehn Bänden (Zürcher Ausgabe)*. Bd. 2. Hrsg. von Arthur Hübscher. Zürich, 361-385 (§ 55).
- (2004): *Über Urteil, Kritik, Beifall und Ruhm*. In: SCHOPENHAUER, ARTHUR: *Sämtliche Werke*. Bd. 5: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II*. Hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Darmstadt, 533-562.
- SCHWARZE, MICHAEL (1981): *Luis Buñuel*. Reinbek bei Hamburg.
- UNAMUNO, MIGUEL DE (1996): *Nebel*. Aus dem Spanischen übersetzt von Otto Buek, Roberto de Hollanda und Stefan Weidle. Berlin.
- WEINZIERL, ULRICH (2009): *Daniel Kehlmann ist ein Gefangener der Technik. Gespräch mit Daniel Kehlmann*. In: *Die Welt*, 13.9.2009.
- WELLERSHOFF, DIETER (1996): *Die Sirene*. In: WELLERSHOFF, DIETER: *Werke*. Bd. 2. Hrsg. von Keith Bullivant und Manfred Durzak. Köln, 579-710.
- (1997): *Der Gesang der Sirenen*. In: WELLERSHOFF, DIETER: *Werke*. Bd. 4. Hrsg. von Keith Bullivant und Manfred Durzak. Köln, 398-410.