

Iuditha Balint (Mannheim)

Hyperfiktion, Simulation
Medien(technologien) und die Architektonik
des Erzählens in Daniel Kehlmanns *Ruhm*.
Ein Roman in neun Geschichten

Auf zwei Fragen hat Daniel Kehlmann in Interviews ausweichend geantwortet: Zunächst auf Felicitas von Lovenbergs Frage, ob es sich bei der in *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* dargestellten Wirklichkeit um Hyperrealität handele¹, und wenig später auf Jochen Hörischs Frage nach dem Umgang des Romans mit dem Verhältnis von Realität und Simulation². Beide Fragen rekurrieren auf die narrative Struktur des Werkes – und stellen zudem implizit eine enge Verbindung zwischen der Romanhandlung, der Erzählstruktur und dem wissenschaftlichen Medialisierungsdiskurs her. In der Tat sorgen in diesem Roman, der sich als komplexe literarische Komposition über Medialisierung und Kommunikationstechnologien präsentiert, die literarisch dargestellten wie auch die real existierenden neuen Medien und die mit ihnen verbundenen Störungen nicht nur für das Vorantreiben der Handlung, sondern auch konstant für neue Handlungsstränge, Erzählebenen und Fiktionalitätsebenen. Diese Interdependenzen gilt es zu erforschen. Dabei sollen die verschiedenen Aspekte der gesellschaftlichen Technisierung und Medialisierung sowohl auf den Plot des Romans bezogen als auch auf ihre Relevanz für und Auswirkung auf die narrative Struktur des Werkes geprüft werden. Zielpunkt der Analyse ist letztlich die Fragestellung, in welcher Form der Romantext mit Baudrillards Konzept der mit Medialisierungsprozessen einhergehenden Hyperrealität operiert.

¹ „Lovenberg: Könnte man das als Hyperfiktion bezeichnen? Kehlmann: Vielleicht.“ von Lovenberg, Felicitas: In wie vielen Welten schreiben sie, Herr Kehlmann? In: FAZ vom 27.12.2008 <http://www.faz.net/s/RubCC21B04EE95145B3AC877C874FB1B611/Doc~E55C14AC3AAB84AC9860BED6734484871~ATpl~Ecommon~Scontent.html>. Zuletzt aufgerufen am 20.03.2011.

² Vgl. Christian Werthschulte: Glücklicherweise bestandene Prüfung. In: Tageszeitung vom 17.03.2009 <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi/artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F03%2F17%2Fa0134&cHash=52d538c488>. Zuletzt aufgerufen am 20.03.2011. Für den Hinweis auf dieses Gespräch und die Klärung seiner Inhalte herzlich bedanken möchte ich mich bei Professor Dr. Jochen Hörisch.

I Figuren

Auf der inhaltlichen Ebene des aus neun Geschichten bestehenden Romans wird auf eine Hauptfigur verzichtet. Im Gegensatz zu einer eindimensionalen Figurengestaltung mit Haupt- und Nebenfiguren kreiert Kehlmann in Anlehnung an das Prinzip der Online-Communities ein Figurennetz, in dem keinem Individuum mehr Bedeutung zukommt als einem anderen.³ Relevant sind diesbezüglich die losen innergeschichtlichen Verbindungen der Romanfiguren miteinander – erneut einer Netzgemeinschaft ähnelnd –, wie auch die starke Identifikation mancher Figuren mit ihren *digital selves* – oder die Metamorphose des Individuums zum eigenen Doppelgänger. Das Spiel der Verdopplungen wird im Stil Buñuels ins Surreale überspitzt, sodass Realität und Fiktion auf der Figurenebene permanent miteinander verschmelzen. Somit ist *Ruhm* ein „Spiel mit Welt und Parallelwelten, mit Sein und Schein, mit Fakten und Fiktionen“⁴ – ein Spiel, das als Folge technischer Innovationen, Störungen oder technischen Versagens entsteht und auf dessen erster Ebene sich das Individuum befindet.

Die erste der neun Geschichten beginnt mit den Worten: „Noch bevor Ebling zu Hause war, läutete sein Mobiltelefon. [...] Eine Frau verlangte einen gewissen Raff, Ralf oder Rauff, er verstand den Namen nicht.“⁵ Bereits hier wird auf ein Kommunikationsmedium und eine Kommunikationsstörung Bezug genommen. Bei der weiteren Lektüre wird allerdings schnell deutlich, dass es sich hierbei jedoch nicht lediglich um eine temporäre Störung jenes Kanals handelt, der Sender und Empfänger miteinander verbindet, sondern um eine doppelte Nummernvergabe. Die technisch bedingte Kommunikationsstörung ermöglicht es Ebling, in das Leben des anderen Nummernbesitzers, des Schauspielers Ralf Tanner, einzutauchen. Es entwickelt sich ein Identitätsspiel, das ausgelöst wird durch die Kombination aus der Störanfälligkeit von Medientechnologien und deren Suchtpotenzial, wenn etwa an Ebling Entzugserscheinungen wahrnehmbar werden wie Konzentrationsstörungen, Zittern, Appetitlosigkeit bis hin zum Rückzug in den Keller, um telefonieren zu können.⁶ Durch Eblings Telefongespräche mit Tanner nahe stehenden Personen entsteht eine graduelle Identitätsverschmelzung zwischen ihm und Ralf Tanner: „Er hätte gerne mehr über Ralfs Leben gewusst; schließlich war es zu einem kleinen Teil nun auch seins“. Wenig

³ Eine Ausnahme stellt der fiktive Autor Leo Richter dar, auf dessen Figur noch einzugehen sein wird.

⁴ Wittstock, Uwe: Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren. Göttingen: Wallstein 2009, S. 169.

⁵ Kehlmann, Daniel: *Ruhm*. Ein Roman in neun Geschichten. Reinbek: Rowohlt 2009, S. 7.

⁶ Vgl. ebd. S. 11, 14.

später geht es bereits um den Anspruch auf Tanners Identität, wenn es heißt: „Womöglich war Ralfs Dasein ja immer schon für ihn bestimmt gewesen“.⁷ Die Identitätsverschmelzung zwischen Ebling und Tanner geht soweit, dass Tanner für Eblings Handlungen büßen muss: „Sie mußte an den Skandal denken, von dem sie neulich irgendwo gelesen hatte: In der Lobby eines Hotels war Tanner von einer Frau angeschrien und gehohlet worden.“⁸ Er verliert aufgrund von Eblings unreflektierten Sprachhandlungen nicht nur seine Geliebte und einen Freund; vielmehr wird er aus seinem eigenen Leben(sraum) verbannt und zur Gestaltung einer neuen, fiktiven Identität gezwungen. Die Binnenerzählung *Der Ausweg*, die Tanners Selbstfiktionalisierungsprozess behandelt, zeigt ihn vor dem (Selbst)Reflexionsmedium Spiegel, wie er als passiver Zuschauer beobachtend „sich selbst unwirklich“⁹ wird. An dieser Stelle erreicht das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion eine weitere Dimension: Es handelt sich nicht mehr um die Aufhebung der Identitätsgrenze zwischen zwei Individuen, wie bei der Identitätsverschmelzung im Falle Eblings; die Grenze des *Realen* erfährt mit Tanners Identitätsverlust ihre Aufhebung im Individuum selbst. Einerseits ist zwar Tanner der Meinung, Medialisierung bedeute den Tod des Selbst, den personalen Selbstentzug und – mit Gilles Deleuze gesprochen – die Dividuiierung des Individuums: „Er hatte schon lange den Verdacht, daß das Fotografieren sein Gesicht abnütze. Sollte es möglich sein, daß jedesmal, wenn man gefilmt wurde, ein anderer entstand, eine nicht ganz gelungene Kopie, die einen aus sich selbst verdrängte?“¹⁰. Andererseits greift er jedoch auf die digitalen Medien zurück, um sich seiner Existenz zu vergewissern.

Er begann, mehrmals am Tag seinen Namen bei Google aufzurufen, korrigierte den von Fehlern strotzenden Wikipedia-Artikel über sich, [...] las [die] Meinungen [fremder Menschen], als gäbe es die Chance, daß irgendwo darunter die Erklärung stand, was es mit seinem Leben auf sich hatte.¹¹ Er sah in den Foren nach, ob es was Neues über ihn gäbe [...].¹²

Die unmittelbar erfahrbare körperlich-materielle Realität ist für Tanner nicht ausreichend als Beweis für die eigene Existenz – dazu bedarf es der Medien,

⁷ Ebd. S. 17.

⁸ Ebd. S. 40. „Sie“ ist Elisabeth, die Freundin des Schriftstellers Leo Richter, und kommt in zwei der neun Geschichten vor.

⁹ Ebd. S. 79. Vgl. auch „Eine Weile stand Ralf vor dem Wandspiegel und sah zu; wie seine Gesichtszüge ihm von Sekunde zu Sekunde fremder wurden.“ (Ebd. S. 87).

¹⁰ Ebd. S. 81.

¹¹ Ebd. S. 80.

¹² Ebd. S. 87.



welche die Realität ersetzen und somit erklären. Was hier narrativ thematisiert wird, ist Baudrillards These des Übergangs von der Realität zur Hyperrealität, „der exakten Verdopplung des Realen“, was „vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen reproduktiven Mediums“ geschieht. „[V]on Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale, es wird zur Allegorie des Todes, aber noch in seiner Zerstörung bestätigt und überhöht es sich: es wird zum Realen schlechthin: [...] hyperreal.“ Diese Hyperrealität bezeichnet Baudrillard als „schwindelerregende realistische Simulation“ und unterscheidet vier Ausprägungen derselben: „Das Zerlegen des Realen in seine Einzelheiten“, „[d]ie tiefgründige Wahrnehmung“, „[d]ie eigentlich serielle Form“ und „die Formel der Binarität“. Letztere Ausprägung begegnet uns in Kehlmanns *Ruhm*. Sie ist die binäre Formel „der Digitalität – nicht der reinen Wiederholung, sondern der minimalen Abweichung, der minimalen Modulation zwischen zwei Themen, das heißt ‚das kleinste gemeinsame Paradigma‘, das die Fiktion von Sinn aufrechterhalten könnte.“¹³

Die auf der Figurenebene stattfindenden Realitätsreproduktionsprozesse überspitzen sich im Falle Ralf Tanners und mindern zunehmend den Wirklichkeitscharakter der Realität. Indem er den Gedanken äußert, er „brauchte [...] bloß noch zu sterben, um einzig und allein dort zu sein, wo er hingehörte: in den Filmen und auf den unzähligen Fotografien“¹⁴, verortet er sein reales Ich in der Hyperrealität. Dennoch nimmt er die ihm durch doppelte Nummernvergabe gebotene Möglichkeit wahr, tritt aus seinem Star-Milieu heraus und erschafft sich eine neue, fiktionale Identität in seiner ursprünglichen topografischen Wirklichkeit: als mittelmäßig talentierter Imitator seines medialen Selbst.

In dieser Rolle jedoch erscheint er den Anderen als unglaubwürdig und unecht, keineswegs als sich selbst ähnlich. „Das war in Ordnung, wenn auch nicht toll. Tanner spricht anders, und die Hände hält er ungefähr so.“, bemerkt der Inhaber des Lokals, in dem er auftritt – während Tanners neue Freundin die Situation deutlicher kommentiert: „So ähnlich siehst du ihm gar nicht. Vielleicht solltest du jemand anderen imitieren. Du bist gut, aber... er ist nicht der Richtige.“¹⁵ Auch das Interesse der Passanten am real lebenden Tanner ist gering bis nicht vorhanden, was wiederum auf den niedrigeren Stellenwert des realen Individuums im Vergleich zu seinem medialisierten Konterpart verweist. Demgegenüber wird das tatsächliche Double gerühmt, selbst Tanner kann sich der Anerkennung nicht enthalten. „Von YouTube wusste er, daß er beeindruckende Perfektion erreicht hatte, aber in Person war die Ähnlichkeit noch erstaunlicher.“

¹³ Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. Aus dem Französischen von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Roland Voullié. München: Matthes & Seitz 1982, S. 113 ff.

¹⁴ Kehlmann: *Ruhm*, S. 81.

¹⁵ Ebd. S. 83 und 89.

Sein Händedruck war fest, und er hatte den scharfen Blick, den Ralf von sich selbst auf der Leinwand kannte.“¹⁶ Die Selbstbeschreibung des Imitators: „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.“¹⁷, wie auch die Tatsache, dass Tanners eigener Diener ihn als Simulanten und Eindringling identifiziert, authentifiziert erneut den Realitätsstatus der Simulation. Die Zirkularität und damit die Abgeschlossenheit hyperrealer Systeme – folglich auf der metafictionalen Ebene die Zirkularität dieser Erzählung – wie auch die Äquivalenz zwischen der Reproduktion und dem Original werden markiert durch die wiederkehrende Spiegelmotivik, wenn Ralf Tanner alias Matthias Wagner nach allen Stadien der Selbstspaltung und Selbstentfremdung „plötzlich [...] unsicher [scheint], auf welcher Seite [des Spiegels] die Originale waren und wo die Abbilder.“¹⁸

Die Auswirkungen der Medien auf die personale Identität behandelt ebenfalls die Geschichte *Ein Beitrag zur Debatte*. Im Grunde stellt diese ein Posting des prototypischen Internetsüchtigen Mollwitz dar. Mollwitz – im „Real Life (dem wirklichen!) [...] Mitte dreißig, ziemlich sehr groß, vollschlank [und] [Mitarbeiter] in der Zentrale einer Telefongesellschaft“¹⁹, im virtuellen Leben moralische Kontrollinstanz – entledigt sich im Rahmen des virtuellen Raumes der ihm unangenehmen (Charakter)Eigenschaften. Dort sieht er sich nicht länger als Witzfigur – sein Username ist mollwitt –, den Mangel an Selbstbewusstsein kompensiert er durch aggressives Auftreten in Foren. Ferner ist es auch Mollwitz’ fiktive Internet-Identität, durch welche seine sexuellen Wünsche und Träume in Erfüllung gehen.²⁰ Der digitale Code ermöglicht ihm die „technische Ersetzung des Wunsches“²¹ die Abstraktion vom Körperlichen und Materiellen ganz im Sinne Baudrillards.

Wenn einer so viel 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. [...] In einer Story vorkommen – irgendwie auch nichts anderes als in einen Chatroom gehen. Transformation eben! Sich selbst übertragen in was anderes. In einer Geschichte wäre ich ein anderer, aber auch ich selbst.²²

¹⁶ Ebd. S. 84 f.

¹⁷ Ebd. S. 85.

¹⁸ Ebd. S. 89.

¹⁹ Ebd. S. 134.

²⁰ Vgl. ebd. S. 133-140.

²¹ Baudrillard, Jean: Die Illusion und die Virtualität. Aus dem Französischen übersetzt von Helmut P. Einfalt. Bern: Bentelli 1994, S. 15.

²² Kehlmann: Ruhm, S. 146.

Was an dieser Stelle zum Ausdruck kommt, ist nicht zuletzt der Gedanke, dass Medialisierung eine Transformationsleistung des Mediums ist, das jedoch die Fiktion als Realität aufrecht erhält. Mollwitz wünscht sich in eine der Geschichten des fiktiven Autors Leo Richter hinein, damit er die Ärztin Lara Gaspard, Richters berühmte Hauptfigur, treffen kann – und thematisiert im selben Zug besagte Transformationsleistung der Medientechnologien.

Zwischenmenschliche Beziehungen und reale Personen erklärt und schildert Mollwitz ebenfalls durch Rückgriffe auf Fiktion, genauer auf Filmfiguren: „Stehe ich also vorm Boss und er sieht mich an. Wie Saruman. Oder Vorlone Kosh aus Babylon 5. Schaute also der mich an und ich schaute ihn. Richtig kalter Moment. Zwei Männer, ein Blick. Stahlerlich.“²³ Als er Richter in einem Vortragssaal erkannt zu haben glaubt, beschreibt er dessen Umriss als „Darth Vaderschwarz[]“²⁴, während er sich selbst mit Captain Spock vergleicht, „ich [kann] schnell trinken, da ist Spock ein Affe gegen.“²⁵

Die elliptische, grammatikalisch oft falsche Sprachverwendung, die stark an die Chatsprache der Internetforen angelehnt und von Anglizismen geprägt ist, gilt ebenfalls als Merkmal seiner Identität. Durch den Gebrauch solcher Ausdrücke in beiden Räumen, sowohl im realen als auch im virtuellen,²⁶ entsteht auf den ersten Blick der Eindruck der Übertragung der fiktionalen Identität auf die reale. Dem ist jedoch keinesfalls so: Es handelt sich hierbei um eine Identitätsspaltung auf der Basis von Medientechnologien, was am deutlichsten in der Schlusszene zum Ausdruck kommt, in welcher Mollwitz seinen Mitbloggern viel mehr von sich preisgibt, als er es in seinem realen Umfeld jemals tun würde: „Ich weiß, es klingt peinlich wie Irrsinn. Aber ich erzähls doch, weil ihr kennt mich ja nicht und wißt nicht, wer ich bin.“²⁷ An dieser Stelle bleibt der tatsächliche Unterschied zwischen dem virtuellen und dem realen Raum bestehen. Als Bindeelement fungiert einzig das individuell gewordene Subjekt, ähnlich zur Geschichte von Mollwitz' Chef²⁸, der mithilfe von Kommunikations- und Informationstechnologien ein Doppelleben führt, auf der einen Seite Frau und Kind, auf der anderen eine schwangere Geliebte. „Ein Kind – mein erstes! Noch nie hatte ich so stark gespürt, daß ich aus zwei Menschen bestand.“²⁹ – denkt er, wenn er von

²³ Ebd. S. 138.

²⁴ Ebd. S. 150.

²⁵ Ebd. S. 155.

²⁶ Vgl. Ausdrücke, wie „Posting“, „Flaming“, „Celebrities“, „Desk“, „Workzeug“, „Smile“, „auf den Screen glancen“, „Ich sag nur Beispiel“, „public gehen“, „Vor-Teile, Nach-Teile“ (Ebd. S. 133-150).

²⁷ Ebd. S. 158.

²⁸ Es handelt sich hierbei um die Binnenerzählung *Wie ich log und starb* (Ebd. S. 159-190).

²⁹ Ebd. S. 180.

der Schwangerschaft erfährt und gleichzeitig seiner Tochter, seinem leiblichen Kind, beim Spielen zuschaut. Während jedoch in Mollwitz' Fall die reale Identität von der virtuellen (also fiktionalen) dominiert wird und dementsprechend von einem hierarchischen Verhältnis zwischen verschiedenen Teilidentitäten auszugehen ist³⁰, behandelt die Geschichte des Chefs personale Identität als wählbares Konstrukt und die Realität als Labyrinth,³¹ das mithilfe von Kommunikationstechnologien durchdrungen und kontrolliert werden kann. Gezeigt wird eine Verdoppelung der Realität *und* der Repräsentation im selben Subjekt.

Auf der Figurenebene fungiert also Technik als „undurchschaubares [...] Rätsel“, das sich der menschlichen Vorstellungskraft und dem Verstand entzieht.³² Allerdings gelten Kommunikationsmedien darüber hinaus als Garanten permanenter Erreichbarkeit, also der Möglichkeit, am Diskurs ort- und zeitunabhängig teilzunehmen.³³ Somit können sie nicht nur Epochenkrankheiten wie Herzrhythmie, Konzentrationsschwäche, Sucht, Fettleibigkeit oder paranoide Störungen auslösen. Sie führen auch über die individuelle Ebene hinaus zur Technikabhängigkeit zwischenmenschlicher Beziehungen und von Arbeitsverhältnissen,³⁴ lassen Fiktionales zu Realem, zu Wahrheit werden und fungieren damit zusätzlich als Potenzierungsfaktor der Lasterhaftigkeit.

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.“ „Wie log und betrog man [...] ohne die Hilfe hochverfeinerter Technologie?“³⁵

Auch Wissen wird in *Ruhm* medial vermittelt. „Fragen Sie den Computer. Ich frage auch den Computer. Jeder fragt den Computer, so läuft es!“, heißt es in der Geschichte *Rosalie geht sterben*. Aufgrund der Personifizierung des Computers

³⁰ Dies als Habitus, als generatives Prinzip kultureller Praktiken verstanden, kann erklären, wie Mollwitz trotz unterschiedlicher Praktiken im realen und virtuellen Leben als Individuum bestehen kann. Zum Begriff und zur Theorie des Habitus vgl. z.B. Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Aus dem Französischen übersetzt von Wolfgang H. Fietkau. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

³¹ Kehlmann: *Ruhm*, S. 175 f. „Ich [...] fragte mich [...], wer eigentlich ich gerade sein sollte, und in welchem Irrgarten ich mich verloren hatte.“

³² Vgl. ebd. S. 9 f.

³³ Ebd. S. 7. Somit ist es nur folgerichtig, dass Maria Rubinsteins Verschwinden – und der damit einhergehende Ruhm – durch die Tücke der Technik erst möglich wird (Vgl. dazu die Erzählung *Osten*, S. 95-119).

³⁴ Vgl. Ebd. S. 10, 11, 26, 79, 134, 141 etc. Alle der bisher behandelten Figuren weisen Symptome dieser Krankheiten auf und sind beruflich von Medien abhängig.

³⁵ Ebd. 173.

als Allegorie des Wissens kommt diesem Medium eine eigenartige Machtstellung zu, die bestärkt wird durch die Aussage, „der Computer weigere sich“, Informationen weiterzugeben.³⁶ Sofern es das Medium überhaupt zulässt, wird hier wie im Falle Mollwitz’ „mit Datenstrukturen, nicht mit Menschen“ kommuniziert. „Es wird abgesehen von den illokutionären, parakommunikativen Aspekten symbolischer Kommunikation.“³⁷

II Autor(en)

Neben den neuen Medien kommt in diesem Roman auch dem klassischen Medium Buch eine zentrale Stellung zu. Abgesehen davon, dass vier der acht wichtigsten Figuren als Autoren verschiedener Werke auftreten³⁸ und sechs der neun Binnengeschichten von Autoren handeln – einschließlich der zwei Werke des fiktiven Autors Leo Richter –, geistern zudem auch die Werke von Miguel Auristos Blancos durch die Geschichten hindurch. Schrift und Autor fungieren hierbei zunächst als Vermittler eines göttlichen Willens, die Fiktion erscheint somit paradoxerweise als Medium der Wahrheit:

Blancos dachte sich diese Dinge nicht aus, sie kamen von selbst und fanden scheinbar ohne sein Zutun den Weg ins Manuskript, während er dasaß und mit verhaltener Neugierde zusah, wie seine Finger tippend Zeile um Zeile auf dem schimmernden Weiß des Bildschirms entstehen ließen.³⁹ [...] Was er da geschrieben hatte, war nicht einmal seine Meinung. Es war bloß wahr.⁴⁰

Zudem dient das Buch der Realitätsverarbeitung und der Abstraktion, als Medium der Selbstreflexion eines autobiografisch arbeitenden Autors: „Jeden Tag trabte er [Blancos] [...] auf jenem brummend dahinrollenden Laufband, über das er einst ein Buch verfaßt hatte, in dem es um die Bejahung des Gleichförmigen, den Wandel der Beständigkeit [...] ging.“⁴¹

Blancos’ Werke sind eines der Bindeelemente zwischen den Romanfiguren und den unterschiedlichen Geschichten; erneut ist es somit ein Medium, wenn auch kein neues, das innerhalb des Romans eine netz(werk)artige Struktur

³⁶ Ebd. S. 61.

³⁷ Suter, Beat: *Hyperfiktion und interaktive Narration im frühen Entwicklungsstadium. Zu einem Genre*. Zürich: update 1999, S. 42 f.

³⁸ Hierunter verstehe ich neben Leo Richter, Miguel Auristos Blancos und Maria Rubinstein auch den Internetblogger mollwitt.

³⁹ Kehlmann: *Ruhm*, S. 122.

⁴⁰ Ebd. S. 130.

⁴¹ Ebd. S. 123. Diesbezüglich auch S. 127.

herstellt und somit alle fiktionalen Ebenen miteinander verbindet: Eblings Frau und Tanner lesen Blancos' esoterisch angehauchte, fiktional-autobiografische Ratgeberliteratur, Mollwitz zitiert sie und misst ihr höheren Wert bei als den Klassikern der Philosophie, und in den Erzählungen über Elizabeths und Leos Reise und über Maria Rubinstein liegt sie auf Flughäfen oder in Gemischtwarenläden aus.⁴² Zudem bettet Leo Richter das Werk Blancos' in seine letzte Geschichte, *In Gefahr (II)*⁴³, ein, entlehnt gewissermaßen eine Figur aus den Geschichten Kehlmanns – was zum Verschwimmen der Grenzen zwischen verschiedenen Fiktionalitätsebenen *und* zwischen seinen eigenen und Kehlmanns Werken beiträgt.

Mit der Einführung des Autors Leo Richter in die Welt der Figuren bildet sich stufenweise eine zweite Fiktionalitätsebene des Romans aus. Bereits in der Geschichte *In Gefahr (I)* wird er als „Autor vertrackter Kurzgeschichten voller Spiegelungen und unerwartbarer Volten von einer leicht sterilen Brillanz“ eingeführt, eine Merkmalbeschreibung des Richter'schen Schaffens, die auf Kehlmanns Prosa ebenfalls zutrifft.⁴⁴ Zudem gilt die Geschichte „einer alten Frau und ihrer Reise ins Schweizer Sterbehilfzentrum“ als „seine [Richters] berühmteste“.⁴⁵ Somit „schreibt [Kehlmann] diesem Leo Richter sogar die Autorschaft einer Geschichte in ‚Ruhm‘ zu, jener Geschichte, die er im Interview als seine beste ausgegeben hatte.“⁴⁶ Mithilfe solcher metafiktionaler Aussagen werden punktuell alle Erzähl- und Fiktionalitätsebenen hinterfragt und ihr Konstruktcharakter selbstreflexiv thematisiert. So z.B. etwa, wenn in Richters Erzählung *Rosalie geht sterben* der Autor selbst zunächst mit dem Leser, später dann mit der Protagonistin Dialoge führt.

Die erste Ebene des schriftstellerischen Einsatzes Richters ist also das Schreiben fiktiver Literatur. Auf eine zweite, intradiegetische Ebene begibt er sich, indem er in der eigenen Erzählung den Leser unmittelbar anspricht und durch Realitätsbezug den Wahrheitsgehalt seiner Aussagen und der präsentierten Fakten zu belegen versucht.

⁴² Lediglich zwei der neun Geschichten enthalten keine Verweise auf Blancos, in diesen jedoch werden fantastische Elemente eingesetzt.

⁴³ Da zwei Erzählungen den Titel *In Gefahr* tragen, unterscheide ich sie im Fließtext durch römische Ziffern.

⁴⁴ Vgl. Hartwig, Ina: Falsch verbunden! In: Frankfurter Rundschau vom 11.01.2009 <http://www.fr-online.de/kultur/literatur/falsch-verbunden-/-/1472266/3095426/-/item/1/-/index.html>. Zuletzt aufgerufen am 21.01.2011. Hartwig erachtet Richter als Kehlmanns „Alter Ego“.

⁴⁵ Kehlmann: *Ruhm*, S. 29.

⁴⁶ Volker Weidemann: Diese halb wahre Existenz. In: FAZ 11.01.2009. <http://www.faz.net/s/Rub48A3E114E72543C4938ADBB2DCEE2108/Doc~EC878D2774AC143C830D5ECA7B5CA1FA~ATpl~Ecommon~Spezial.html>. Zuletzt aufgerufen am 03.03.2011.

Wahrscheinlich wissen Sie, daß es den [Sterbehilfe-Verein] wirklich gibt; ich habe ihn nicht erfunden. In einem Vorort von Zürich hat er seinen Sitz, den Namen sollte ich, so rät mir ein Anwalt, hier besser nicht nennen. [...] Falls Sie von ihm noch nicht gehört haben, passen Sie auf; aus einer Geschichte kann man ja durchaus etwas lernen.⁴⁷

Die dritte Ebene der Autorenpräsenz entsteht durch Zwiegespräche des Autors mit seiner Figur Rosalie. Diese Dialoge erwecken den Anschein einer allmächtigen, gottgleichen Autorinstanz, einen Anschein, der sich jedoch nach und nach auflöst, weil der Autor seine Allmacht der Technik gegenüber nicht behaupten kann⁴⁸ und gleichzeitig die Protagonistin den Realitätscharakter des Autors anzweifelt.⁴⁹ In diesem Dialog über Rosalies Schicksalsgestaltung schleicht sich beiläufig eine implizite Kritik Richters („sinnlos“) an dem noch folgenden Eingriff Kehlmanns ein, der mithilfe fantastischer Elemente zu der von Rosalie gewünschten Rettung beiträgt und die Figur in einer fünfzig Jahre jüngeren Version weiter leben lässt:

Rosalie, was hier mit dir geschieht, ist dein Zweck. Dafür habe ich dich erfunden. Theoretisch könnte ich vielleicht eingreifen, aber dann wäre alles sinnlos! Das heißt, ich kann es eben nicht. // Blödsinn, sagt sie. Gerede. Irgendwann wirst auch du an der Reihe sein, und dann wirst du betteln wie ich. // Das ist doch was anderes! // Und wirst nicht verstehen, warum für dich keine Ausnahme gemacht wird. // Das kann man nicht vergleichen. Du bist meine Erfindung, und ich bin... // Ja? // Ich bin real! // So?⁵⁰

Der Realitätscharakter des Autors Richters wird im weiteren Verlauf der Erzählung mehrmals in Frage gestellt – nicht nur von seiner Figur, sondern auch durch eigene Äußerungen wie: „Ich habe Persönlichkeit und Gefühle und eine Seele, die vielleicht nicht unsterblich, aber doch real ist. Warum lachst du?“⁵¹ Da alle fiktionalen Figuren die von Richter aufgelisteten Charakteristika aufzuweisen vermögen, muss diese Aussage als ein ironischer Kunstgriff des historischen Autors Kehlmann interpretiert werden.

Aussichtslos erscheint Richter die Situation, in der ein anderer Autor in sein Werk hineinpfuscht und er keinen Einfluss darauf hat. Diese Situation gestaltet Kehlmann mithilfe einer seiner bereits bekannten fantastischen Figuren, dem

⁴⁷ Kehlmann: *Ruhm*, S. 52.

⁴⁸ Richter räumt ein: „Alle Flüge haben Verspätung, immer, daran kann auch ich nichts ändern.“ (Ebd. S. 65)

⁴⁹ Die Aussage „Das Ganze scheint ihr plötzlich unwirklich und theatralisch, als wäre es die Geschichte einer anderen oder als hätte jemand sich das alles ausgedacht“ (Ebd. S. 62) bekundet als Metafiktion, dass die Intuition der Romanfigur zuverlässiger ist als die des Autors Richter, der an eine reale Existenz glaubt.

⁵⁰ Ebd. S. 64.

⁵¹ Ebd. S. 72.

„dünne[n] Mann mit einer Hornbrille und fettigen Haaren [und einer] knallrote[n] Schirmmütze, [der] [s]einen eigenen Namen [nicht] nennt.“⁵² Dieser Mann dürfte dem Leser als Taxifahrer in *Der fernste Ort* und als Karl Ludwig in *Ich und Kaminski* bekannt sein. In einem Interview nach dessen Identität gefragt, antwortet Kehlmann: „Ich weiß nicht genau. Er ist ein irrationales Element. Strenge Konstruktion muss auch immer wieder gebrochen und gestört werden, wie im Leben. [...] Der Kerl kommt immer wieder vor in meinen Büchern. Keine Ahnung, wer er ist und was er will!“⁵³

Das fantastische Element als Kennzeichen des Kehlmann'schen Schaffens wird also im Kampf zwischen den Autoren Richter und Kehlmann eingesetzt. Sind dem Leser Kehlmanns Werke nicht vertraut, ist die Frage nach der Identität des störenden Autors in Richters Erzählung berechtigt, zumal Richter explizit kundtut, dass er „keine Ahnung [hat], wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat und wie er in [s]eine Geschichte kommt“ und sich zudem über die bereits vorhandenen „20 Seiten Entwürfe“ ärgert, für die er nun keine Verwendung mehr hat.⁵⁴ Durch diesen intertextuellen Bezug und das Durchkreuzen von Richters Plot markiert Kehlmann seine Überlegenheit Richter gegenüber. Diese wird in einem späteren Werk Kehlmanns, in *Leo Richters Porträt*, erneut betont. Die werkübergreifende Fehde der Autoren beendet Kehlmann dort mit den Worten „Leo Richter hatte endlich aufgehört zu sein.“⁵⁵

Die vierte und höchste Stufe der Intervention in die Erzählhandlung entsteht durch die körperliche Präsenz Richters in seiner eigenen Narration. Verzweifelt über den durch Kehlmanns Eingriff erlittenen erzählerischen Kontrollverlust – „es hätte eine gute Geschichte werden können [...]. Ich hatte alles durchdacht. Und jetzt?“⁵⁶ – erscheint Richter leibhaftig vor seiner Rosalie und erlöst sie von ihren Qualen und dem Tod. Seinerseits zeigt sich jedoch Richter durch andere Motive zu dieser Handlung veranlasst:

Und zugleich, ich kann es nicht leugnen, kommt mir die absurde Hoffnung, daß dereinst jemand dasselbe für mich tun wird. Denn wie Rosalie kann auch ich mir nicht vorstellen, daß ich nichts bin ohne die Aufmerksamkeit eines anderen, ja daß meine bloß halbwahre Existenz endet, sobald dieser andere den Blick von mir nimmt.⁵⁷

⁵² Ebd. S. 68 ff.

⁵³ von Lovenberg: In wie vielen Welten schreiben sie, Herr Kehlmann?

⁵⁴ Kehlmann: Ruhm, S. 70.

⁵⁵ Kehlmann, Daniel: *Leo Richters Porträt* sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski. Reinbek: Rowohlt 2009, S. 40.

⁵⁶ Kehlmann: Ruhm, S. 75.

⁵⁷ Ebd. S. 76.

Im Lichte von *Leo Richters Porträt* gewinnt diese Äußerung ein ganz anderes Gewicht, wenn Kehlmann dort tatsächlich Leo Richter die Aufmerksamkeit entzieht, seine Existenz auslöscht und die eigene Aussage, „Schreiben [sei] eine amoralische Tätigkeit“⁵⁸, bestätigt.⁵⁹

Offenbar ist der Mann [d.i. Leo Richter] ein Engel des Todes, und in ‚Ruhm‘ sieht der Leser wie sonst kaum in der Literatur dem Intriganten und Schlächter bei der Arbeit zu, bis dem Opfer jemand plötzlich zu Hilfe eilt, des Schriftstellers Scharfrichterpläne durchkreuzt und damit *ihn* zur Verzweiflung treibt. Hinter seinem Rücken ist eine Gegenintrige im Gang.⁶⁰

Kehlmann greift in den Handlungsstrang der Richter'schen Erzählung ein, dafür eignet sich dieser Kehlmanns Figuren an bzw. lehnt die Aneignung anderer Figuren ab (z.B. Mollwitz).

Hiermit endet jedoch der Streit der Autoren nicht; in der letzten Roman-geschichte, *In Gefahr (II)*, die zunächst von Kehlmann zu stammen scheint, kristallisiert sich für den Leser – und für Richters Freundin Elizabeth, die den Erkenntnisstand des Lesers teilt – immer mehr heraus, dass hier erneut der Autor Richter die Fäden zieht. Das Klingeln eines Mobiltelefons in einem Gebiet, in dem es eigentlich keinen Empfang geben kann, wird als erste Markierung der Fiktionalitätsebene der Richter'schen Geschichte benutzt. Nicht nur lässt dies vertraute Formen der Realität verschwinden, sondern es verweist auch auf den niedrigen Stellenwert, den Richter der Recherche zukommen lässt.⁶¹

Ungeachtet der Bitte Elisabeths – „Mach dir kein Bild von mir. Steck mich nicht in eine Geschichte.“⁶² – fikionalisiert Richter seine Freundin, steckt sie in die Welt seiner Erzählung neben sich selbst und Lara Gaspard, die ihr erstaunlich ähnlich sieht und den gleichen Beruf ausübt. Leo Richters fiktionale Identität im Rahmen seiner Erzählung wird – durch das Medium Buch vermittelt – analog zu derjenigen Mollwitz' beschrieben: Die Unzulänglichkeiten des realen Charakters werden im virtuellen bzw. fiktionalen Raum leicht korrigiert oder durch andere Persönlichkeitsmerkmale ersetzt. Der in der Wirklichkeit feige und ängstliche,

⁵⁸ von Lovenberg: In wie vielen Welten schreiben sie, Herr Kehlmann?

⁵⁹ Der durch die Frage „Wer beobachtet den Beobachter?“ einsetzende infinite Regress findet somit in „Daniel Kehlmanns Porträt“ seinen (vorläufigen) Endpunkt. Vgl. Kehlmann: *Leo Richters Porträt* sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczyński, S. 45-73.

⁶⁰ Gasser, Markus: *Das Königreich am Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen: Walstein 2010, S. 113.

⁶¹ Betreffs Recherche vgl. besonders Kehlmann: *Ruhm*, S. 53, 197, 199, 201, 203.

⁶² Ebd. S. 49.

an realen Begebenheiten kaum interessierte reale Richter ist in der Welt seiner Erzählung ein mutiger und hilfsbereiter Schriftsteller, der die Realität als fesselnd empfindet und sich in ihr nicht mehr orientierungslos fühlt.⁶³ Elizabeth erscheint er unreal, „fast durchsichtig schon und nur mehr wie ein Statthalter seiner selbst.“⁶⁴ Dies ist eine metafiktionale Textpassage, da Richter tatsächlich nicht real ist – und zwar auf einer doppelten metaleptischen Ebene: in Kehlmanns Geschichte und in seiner eigenen. Da die Kommunikationsebenen des Erzählers und der Figuren in solchen intradiegetischen Handlungs- und Gesprächssituationen mit der Kommunikationsebene des Autors zusammenfallen, ergibt sich ein monistisches Kommunikationsmodell. Somit kann zwischen Erzählen und Fokalisierung ohne Berücksichtigung der Funktion des Autors Kehlmann in dieser Geschichte nicht mehr differenziert werden.

III Erzähltechniken, Erzählstruktur und Genre

Aus dem bisher Aufgeführten sollte deutlich geworden sein, wie intensiv die Binnenerzählung *In Gefahr (II)* im Zeichen der Methode der Fiktionsverdopplung steht. Bei näherer Untersuchung erweist sich diese Verdopplung ebenfalls als die exakte Übertragung des Hyperrealitätskonzepts Baudrillards auf die Welt der Fiktion: Es entsteht eine hyperfiktionale Erzählebene. Durch die Fiktionalisierung bereits fiktionaler Figuren⁶⁵ und des (ursprünglich schon) fiktiven Autors selbst – der übrigens den Schein der Realität im Sein der Fiktion zu erkennen meint⁶⁶ – erreicht der Roman eine zusätzliche Ebene der Fiktionalität, welche diejenigen Ebenen, die sich hierarchisch unter ihr befinden, zugleich hinterfragt und bestätigt. Was hier verdoppelt bzw. reproduziert wird, ist nicht das Reale, sondern das Fiktionale. Von der Fiktion wird eine „äquivalente Reproduktion“⁶⁷ erstellt, die auf jener minimalen Abweichung basiert, die den kleinsten gemeinsamen Nenner zwischen dem fiktionalen Original und seiner Reproduktion beibehalten lässt, um im selben Zug das fiktionalisierte Fiktionale realer erscheinen zu lassen als die Fiktion selbst.

⁶³ Vgl. besonders ebd. S. 192-198.

⁶⁴ Ebd. S. 202.

⁶⁵ Hierzu gehören nicht nur Elisabeth, sondern auch sämtliche ihrer Mitstreiter bei „Ärzte ohne Grenzen“ oder Karla Riedergott, die Leo und Elisabeth in *In Gefahr (I)* als Leiterin eines Literaturhauses kennen lernen.

⁶⁶ „Ich kann mich nicht erinnern, wann es je so wirklich war.“ (Kehlmann: Ruhm, S. 195.)

⁶⁷ Baudrillard: Der symbolische Tausch, S. 116.

Dass die Fiktion bzw. die Simulation in *Ruhm* stets als gewünschte Realität gilt, trifft auf mehrere Romanfiguren zu: Richter erschafft sich in der letzten Geschichte als das Wunschbild seiner selbst, Tanner erlangt die gewünschte Anonymität und Freiheit durch den ihm zunächst aufgezwungenen Identitätsverlust, Mollwitz wünscht sich in eine Geschichte Richters und fühlt sich im Cyberspace in seiner Körperlosigkeit wie erlöst.⁶⁸ Obwohl die Welt der Richterschen Narration für Elisabeth kein Wunschbild darstellt, ergibt sie sich dieser und resigniert. Karla Riedergott, die auf der ersten fiktionalen Ebene in einem Kulturinstitut arbeitet und Richter auf seiner Lesereise kennen lernt, scheint sich in der Fiktion in ihrem Element zu fühlen. Uwe Wittstock formuliert dies wie folgt: Die Themen in Kehlmanns *Ruhm* sind das

Wechselspiel zwischen Tatsachen und Täuschungen, von den Schrecken des Ruhmes und denen der Anonymität, vor allem aber von der Brüchigkeit der Realität, in der sich die Figuren eingerichtet haben und auf die sie sich glauben verlassen zu können. Doch braucht es nur winzige Unachtsamkeiten [...] und schon werden die vertrauten Realitäts-Kulissen fadenscheinig und es öffnen sich andere, parallele Welten. Welten, in denen die Figuren nicht nur andere Rollen spielen, sondern entdecken: Ich ist ein anderer.⁶⁹

Nach dieser Auffassung handelt es sich in *Ruhm* um ein Labyrinth. Die in sich abgeschlossenen, voneinander unabhängigen Geschichten werden „doch mit allen anderen verknüpft. Zusammen bilden sie ein Geflecht ohne Zentrum, ein postmodernes Geschichtenlabyrinth, das durch immer neue Dimensionen der Fiktionalität führt.“⁷⁰ Kehlmanns Labyrinth beschreibt Wittstock mit den Worten Umberto Ecos als „Rhizom. Das Rhizom-Labyrinth ist so vieldimensional, daß jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann. Es hat weder ein Zentrum noch eine Peripherie, auch keinen Ausgang mehr, da es potentiell unendlich ist.“⁷¹ Wittstocks Beobachtung kann und muss – angesichts der Medien- und Technikthematik in Kehlmanns Roman, die dem Erzählten und den Erzähltechniken eine subtilere Dimension verleiht – mit dem Genre des Internetromans in Verbindung gebracht werden. In seiner Studie zu diesem Genre beschreibt Suter das Rhizom der digitalen Hypertexte als „wurzelähnliches Stengelorgan“ und unterscheidet zwischen zwei verschiedenen Ausprägungen.

⁶⁸ „Mein ganzes Drecks-Leben, der ständige Streit mit Mama, der üble Boss und das riesen Schwein Lobenmeier: Mir war, als gäbs Erlösung.“ (Ebd. S. 147)

⁶⁹ Wittstock: *Nach der Moderne*, S. 176 f.

⁷⁰ Ebd. S. 170.

⁷¹ Umberto Eco: Nachschrift zu „Der Name der Rose“. München 1986. S. 64 f. Zitiert nach: Wittstock, S. 171.

In *Ruhm* ist diejenige Rhizom-Art erfahrbar, die „ein verwachsenes Gewirr von Knollen, Knoten und Wurzeln [darstellt], wovon jeder Punkt mit jedem verbunden sein kann.“⁷² Diese Struktur entsteht durch zahlreiche Querverweise in den einzelnen Geschichten, welche dieselbe strukturbildende Funktion aufweisen, wie die Hyperlinks im Genre des Internetromans. Dazu gehören die Verweise auf *Rosalie geht sterben* in den Geschichten *In Gefahr (I)* und *Ein Beitrag zur Debatte*, auf die Figur Blancos' in allen Geschichten – oder auf die Figur Tanners in *Stimmen, In Gefahr (I)*, *Ein Beitrag zur Debatte*. Der Figur Lara Gaspard in *Rosalie geht sterben* und in *Ein Beitrag zur Debatte* kommt ebenfalls die Funktion eines Hyperlinks zu. Auf die Figur Mollwitz wird in *Wie ich log und starb* verwiesen – und diese Geschichte ist es, welche die doppelte Nummernvergabe im Fall Ebling und Tanner aufklärt. Der Mann mit der roten Kappe kommt in denjenigen Geschichten vor, in denen nicht mit dem Querverweis ‚Blancos‘ operiert wird: *Rosalie geht sterben* und *Wie ich log und starb*. Auf Maria Rubinstein kommen die Geschichten *In Gefahr (I und II)* zu sprechen, und Karla Riedergott aus *In Gefahr (I)* erscheint als fiktionale Figur in *In Gefahr (II)*.

Doch nicht nur die Verweise innerhalb des Romans, sondern auch die Verweise auf weitere Werke des Autors – in diesem Fall erneut der Mann mit der roten Kappe⁷³ – fungieren als Hyperlinks. D.h. die fantastischen Elemente, die in erster Linie als Kennzeichen des magischen Realismus interpretiert werden, bestimmen als Querverweise die Erzählstruktur des Werkes und tragen zur Aufhebung derjenigen Linearität bei, die für printliterarische Werke charakteristisch ist. Durch den Gebrauch solcher Hyperlinks in der klassischen Buchform modifizieren sich einzelne Merkmale der Internetliteratur, sie werden perfektioniert: Während im Falle der Internetliteratur Operationen wie „Speichern und Löschen [...] über Verfügbarkeit oder Verlust, Präsenz oder Absenz der elektronisch gesicherten Daten, die den Text der elektronischen Werke konstituieren, [bestimmen]“⁷⁴, nimmt aufgrund der Printform der Flüchtigkeits- und Temporalitätscharakter des Werkes ab.

Hyperfiktionen [d.i. die Internetliteratur] werden von einer Narration dominiert, die den Topos des Pfades oder Weges verwendet. Dieses Prinzip stammt aus der traditionellen Narration wie der Odyssee, Schatzsucherromanen, Detektiv- und Kriminalromanen und findet extensive Verwendung in unterschiedlichen Hyperfiktionsprojekten. Exploration ist ein zentrales Element in Hyperfiktionen. Es wird eine Spannung auf-

⁷² Suter: *Hyperfiktion*, S. 60.

⁷³ Auffällig ist an dieser Figur seine farbliche Markierung mithilfe seiner Kopfbedeckung, vergleichbar mit der ebenfalls farblichen Markierung von Hyperlinks in digitalen Texten.

⁷⁴ Suter: *Hyperfiktion*, S. 16.

gebaut wie in Spielen oder Rätseln. Die Leserin findet sich oft in einer labyrinthischen Struktur wieder, in der ihr vieles verborgen bleibt. Eine Lage, in der sie agieren muss und nur mit schrittweiser Exploration weiterkommen kann und in welcher sich ihr Denken und Handeln auf einen Ausgang aus dem Labyrinth ausrichtet, bzw. nach der Aufdeckung des Verborgenen und nach einer Auflösung der Geschichte strebt.⁷⁵

In einer der Internetliteratur ähnlichen Art und Weise erlauben auch in *Ruhm* die Querverweise die Öffnung des Textes nach allen Seiten. Das Prinzip des Pfades wird somit innovativ und verstärkt auf die klassische Printliteratur übertragen. Dabei übernimmt der Leser exakt dieselbe Rolle, die Suter dem Rezipienten des Internetromans zuschreibt. Diese Rolle besteht darin, offene Pfade zunächst zu erschließen und dann zu schließen, also die Öffnungen des Textes zu dechiffrieren. Wenn also für die Internetliteratur gilt, dass sie

einen klaren Paradigmenwechsel [darstellt] von herkömmlichen [literarischen] Systemkonzepten mit Zentren, Aussenbezirken, Grenzen, Hierarchien und linearen Abläufen zu neuen Systemen ohne Zentren und feste Grenzen, aber mit ‚multilinearen‘ Abläufen, Kreuzungen, Knoten, Verknüpfungen und Netzwerken,⁷⁶

muss in Bezug auf Kehlmanns *Ruhm* von einem ebensolchen Paradigmenwechsel gesprochen werden. Die traditionelle Romanform imitiert hier strukturell nicht nur das Genre des Episodenfilms, sondern eignet sich die Strukturen und Operationselemente der digitalen Literatur an. Die eindimensionale Linearität des Erzählgenres wird aufgehoben – und zwar einerseits unter Rückgriff auf verschiedene Medien sowie Informations- und Kommunikationstechnologien, und andererseits aber auch unter Rückgriff auf das Medium Subjekt oder auf den Autor selbst. Der Begriff des *Medienwechsels*, welcher in der Forschungsliteratur als das Übertragen von Motiven, Inhalten, Handlungen oder der argumentativen Struktur eines Textes von einem in ein anderes Medium verstanden wird, erfährt in Kehlmanns *Ruhm* aufgrund der Verwendung hypertextueller Erzählkomponenten eine innovative Definitionserweiterung in Bezug auf die narrative Struktur.

Wittstock bemerkt über Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*, dass der Roman „vor seinen Lesern eine entzauberte, rundum erforschte, eine vermessene Wirklichkeit aus[breitet] und ihnen zugleich [zeigt], dass diese Wirklichkeit wie ein Käse durchlöchert ist vom Geheimnisvollen, Mysteriösen, vom Unerforschlichen“. Kehlmanns Schaffen ordnet er anhand dieser Kunstgriffe der literarischen Strömung des magischen Realismus zu und beobachtet dabei, dass „Kehlmann seinen magischen Realismus stärker noch als Borges auf naturwissenschaftliche

⁷⁵ Ebd. S. 22.

⁷⁶ Ebd. S. 25.

Fundamente [gründet]⁷⁷. Diese naturwissenschaftliche Basis verlagert sich in *Ruhm* auf die Medien und die Kommunikationstechnologien. In diesem Zusammenhang führt die Aneignung solcher für andere Medien charakteristischer narrativer Phänomene zur Multiperspektivität und Multidimensionalität des Romans. Dementsprechend kann hier nicht auf allen Ebenen von Technik- und Medienkritik gesprochen werden. Klingt auf der Figurenebene eine kritische Haltung gegenüber modernen Medientechnologien durch, so wird sie spätestens auf der Ebene der Erzählstruktur aufgehoben. Zunächst ermöglicht der Rückgriff auf neue und alte Medien die Herstellung von Verbindungen zwischen verschiedenen Geschichten und Erzählebenen, und verstärkt insofern die Komplexität einzelner fiktionaler Welten. Durch Medien entsteht ein in sich geschlossenes System der Simulation, das sich „durch seine eigene Kritik verdoppelt.“⁷⁸ Durch die innovative Aneignung von Operationsweisen anderer Medien ändern sich demnach nicht lediglich „die Geschichten, die wir erzählen können“⁷⁹, sondern auch der Modus und die Struktur des Erzählens. Zusätzlich verweist Kehlmann auf den Konstruktionscharakter der Realität, denn: „Wir sind immer in Geschichten.“ [...] „Geschichten in Geschichten in Geschichten. Man weiß nie, wo eine endet und die andere beginnt! In Wahrheit fließen sie alle ineinander. Nur in Büchern sind sie säuberlich getrennt.“⁸⁰ Die metafiktionale Ironie versteht sich von selbst.⁸¹

⁷⁷ Wittstock: *Nach der Moderne*, S. 165.

⁷⁸ Baudrillard: *Der symbolische Tausch*, S. 5. Die extensive Benutzung metasprachlicher, metamedialer und metafiktionaler Anmerkungen verstärkt kraft inter- und intramedialer Selbstreflexionsprozesse diese Verdopplung zusätzlich. Vgl. hierzu Kehlmann: *Ruhm*, S. 25, 138, 150, 158, 182, 189, 190, 200, 201 etc.

⁷⁹ Kehlmann im Interview In: von Lovenberg: *In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann?*

⁸⁰ Kehlmann: *Ruhm*, S. 201. Für

⁸¹ Für konstruktive Hinweise und die kritische Durchsicht des Manuskripts danke ich herzlich Milena Bauer und Jens Tuider.