Stylus
Zeitschrift für
Literatur- und Medienkritik

GESCHICHTE(N) ERZÄHLEN

THEMENHEFT ZUR TÜBINGER POETIKDOZENTUR 2024

Geschichte(n) erzählen

Essays von Studierenden
zur Tübinger Poetikdozentur 2024

mit einem Vorwort von Evi Zemanek

© Stylus – Zeitschrift für Literatur- und Filmkritik, 2025
Covergestaltung: Caroline Frank | Screenshots aus den Aufzeichnungen der Poetikvorlesungen: https://www.youtube.com/@unituebingen/search?query=poetik-dozentur%202024
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung der Zeitschrift unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.sytlus-kritik.de

Inhalt

Evi Zemanek

Vorwort 5

Maria Bellissima

Die Poetikvorlesung als Genre: Daniel Kehlmanns Beitrag »Gattungen, Tonfälle, Stimmen« 7

Sophie Ruff

»Man muss der Anwalt seiner Figuren sein«: Ambivalente Figuren in Daniel Kehlmanns *Lichtspiel* und Nora Bossongs *Reichskanzlerplatz* 15

Sarah-Sophie Engel

Kehlmann als literarischer Regisseur der Geschichte 29

Emily Feldvoss

Zwischen Fakten und Fiktion: Kehlmanns Drehbuch zur Kafka-Serie 41

Evi Zemanek

Vorwort

Die Tübinger Poetik-Dozentur ist eine Institution, die jedes Jahr ein großes Publikum ins Audimax der renommierten Eberhard Karls Universität lockt und dieses vier bis fünf Tage lang anspruchsvoll unterhält. Bereits zum siebenunddreißigsten Mal wiederholte sich dieses Ereignis vom 11. bis 15. November 2024 in der schwäbischen Universitätsstadt. Am Eröffnungsabend hielt Daniel Kehlmann einen Vortrag mit dem Titel »Gattungen, Tonfälle, Stimmen«, der am Folgetag ergänzt wurde durch ein Gespräch zwischen dem Beststeller-Autor und dem Regisseur David Schalko, der für die Fernsehserie *Kafka* (2024) Kehlmanns Drehbuch verfilmt hat. Zur Wochenmitte kamen Kehlmann und Nora Bossong mit Dorothee Kimmich, der langjährigen Leiterin der Poetik-Dozentur, auf dem Podium zum Thema »Über Geschichte schreiben« ins Gespräch und lasen abwechselnd aus ihren beiden neuesten Romanen *Lichtspiel* (2023) und *Reichskanzlerplatz* (2024). Darauf folgte ein Einzelvortrag von Bossong über »Fakten und Fiktionen«, und schließlich endete die Woche mit einem von der Autorin für Studierende angebotenen Workshop. Den Lesungen, Vorträgen und Gesprächen konnte man auch auf YouTube folgen.

Im Nachgang der ereignisreichen Woche haben Studierende die Vorlesungen und Gespräche im Oberseminar »Poetiken der Gegenwart« (Leitung: Evi Zemanek) analysiert, um die Ergebnisse anschließend auf *Stylus*, der neuen studentischen Zeitschrift für Literatur- und Filmkritik (gegründet von Caroline Frank) zu präsentieren. Die folgenden Essays zu selbstgewählten Aspekten beschäftigen sich sowohl mit den von den Autor:innen vorgestellten Romanen als auch mit ihren poetologischen Reflexionen und ihren Performances auf der ›Bühne‹ des Audimax. Sie widmen sich nacheinander der Poetikvorlesung als Genre mit besonderer Berücksichtigung von Kehlmanns Beitrag »Gattungen, Tonfälle, Stimmen«, den ambivalenten Figuren in Kehlmanns *Lichtspiel* und Bossongs *Reichskanzlerplatz,* Kehlmanns Inszenierung von Geschichte sowie schließlich seinem Drehbuch zur Kafka-Serie. Die Tatsache, dass Kehlmanns Werk in den vier Essays etwas mehr Aufmerksamkeit erfährt, ist dadurch

begründet, dass nur er zugestimmt hat, seine Beiträge zur Poetik-Dozentur nach deren Ende auf YouTube zur Verfügung zu stellen.

Diese kleine Sammlung von Studierendenbeiträgen, die sich formal und stilistisch zwischen wissenschaftlichen und literaturkritischen Artikeln bewegen, ist ein Experiment im Zusammenspiel mit der Poetik-Dozentur. Es ist ein glücklicher Zufall, dass zum Beginn des Sommersemesters 2025 von Seiten der Tübinger Germanistik-Studierenden und Dr. Caroline Frank die neue Online-Plattform *Stylus* gegründet wurde und fortan einen lebendigen Austausch über die zahlreichen wissenschaftlichen und künstlerischen Aktivitäten an der Universität Tübingen ermöglicht.

Evi Zemanek, Tübingen, Juli 2025.

Maria Bellissima

Die Poetikvorlesung als Genre: Daniel Kehlmanns Beitrag »Gattungen, Tonfälle, Stimmen«

Poetikvorlesungen stellen eine Besonderheit innerhalb der literarischen und akademischen Landschaft dar. Sie bieten eine einzigartige Plattform, auf der Schriftsteller:innen ihre poetologischen Ansätze und individuellen Schaffensprozesse reflektieren und einem Publikum präsentieren können. Ein eindrucksvolles Beispiel gab Daniel Kehlmann mit seiner Poetikvorlesung im Rahmen der Tübinger Poetikdozentur im November 2024. Kehlmann, ein Autor, der stets die Grenzen zwischen Realität und Fiktion auslotet, nutzt dieses Format auf charakteristische Weise: als Bühne des Denkens. Seine Vorlesung war nicht nur eine poetologische Auseinandersetzung über das Schreiben, sondern auch ein vielschichtiges Spiel mit literarischen Traditionen und den Erwartungen an das Autorsubjekt. Doch was genau macht Kehlmanns Poetikvorlesung zu einem bemerkenswerten Beitrag innerhalb dieses Genres? Ist es eine bewusste Positionierung innerhalb der literarischen Tradition oder vielmehr eine spielerische Dekonstruktion ebenjener Traditionen? Indem er sich mit »Gattungen, Tonfällen und Stimmen« auseinandersetzt, denkt Kehlmann nicht nur über seinen eigenen Schreibprozess nach, sondern auch über die Bedingungen der literarischen Produktion insgesamt. Das Format der Poetikvorlesung dient ihm dabei nicht nur zur Selbstverortung, sondern auch zur kritischen Auseinandersetzung mit dem literarischen Betrieb. Vor diesem Hintergrund lohnt es sich, zunächst erstmal einen genaueren Blick auf die Poetikvorlesung als literarisches Genre und ihre historische Entwicklung zu werfen.

Die Poetikvorlesung als literarisches Genre erlangte durch die Etablierung der ersten Poetikdozentur mit den Beiträgen von Ingeborg Bachmann an der Universität Frankfurt im Wintersemester 1959/60 ihre institutionelle Basis. Dieses damals neue akademische Format schuf eine Verbindung zwischen Literaturwissenschaft und der praktischen Tätigkeit des Schreibens, die es ermöglichte, literarische Werke sowohl analytisch zu betrachten als auch kreativ

zu erfassen.[1] Eine solche Zielsetzung verweist auf die hybride Natur des Formats, das sich nicht auf rein wissenschaftliche oder literarische Kriterien beschränkt, sondern eine dialogische Beziehung zwischen diesen Perspektiven herstellt.[2] Diese Entwicklung markiert nicht nur einen Wendepunkt in der akademischen Landschaft, sondern betont auch die wachsende Anerkennung von Literatur als Handwerk und intellektuelle Praxis. Die Gründung der Frankfurter Poetikdozentur verdeutlicht ein zunehmendes Interesse daran, eine Plattform für den Austausch zwischen Akademiker:innen und Schriftsteller:innen zu schaffen. Die Bereitschaft, Gastdozent:innen aus der Literaturlandschaft einzuladen, repräsentiert einen innovativen Ansatz, die individuelle Arbeitsweise und literarische Reflexion in den Vordergrund zu stellen.[3]

Von einem rein akademischen Ereignis hat sich die Poetikvorlesung zu einem integrativen multimedialen Event entwickelt, das Performativität und mediale Archivierung betont. Letzteres ermöglicht es nicht nur literarische Positionen darzustellen, sondern diese auch dauerhaft zugänglich zu machen.[4] Dadurch wird die Poetikvorlesung idealerweise zu einem Dokument künstlerischer Bewusstwerdung , das sowohl für die Gegenwart als auch für die Nachwelt von Bedeutung ist. Das Genre der Poetikvorlesung hat in der zeitgenössischen Literatur an Relevanz gewonnen, da sie das Selbstverständnis von Autor:innen dokumentiert. Die Offenheit der Poetikvorlesung erlaubt es Vortragenden, ein breites Spektrum an Themen, Ansätzen und Perspektiven einzubringen.

Der Autor als Performer: Kehlmanns Auftritt im Audimax

Im vollbesetzten Audimax der Tübinger Universität erwarten Kehlmann mehrere hundert Student:innen aller Semester und Bürger:innen jeden Alters. Kehlmann tritt nicht im Anzug auf, sondern in schwarzem Sakko, schwarzem Hemd, schwarzer Hose und schwarzen Schuhen – eine klassische, zurückhaltende Wahl, die Seriosität ausstrahlt. Es ist jene unauffällige Art von Kleidung, die bei solchen Anlässen stets angemessen ist – unaufdringlich, unauffällig, so zurückhaltend, dass sie keinerlei Aufmerksamkeit auf sich zieht und nachträglich in keiner Erinnerung haften bleibt. Seine Kleidung suggeriert einen akademischen Habitus, ohne dabei übertrieben formell zu wirken.

---

1 Vgl. Kevin Kempke: Forschungsüberblick. In: Gundela Hachmann, Julia Schöll und Johanna Bohley (Hrsg.): Handbuch Poetikvorlesungen. Berlin: de Gruyter 2022. S. 27–25. S. 29.

2 Vgl. Nathalie Binczek: Poetikvorlesung und die Selbstdokumentation der Literatur. In: Friedrich Balke, Oliver Fahle und Annette Urban (Hrsg.): Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart. Bielefeld: transcript 2020. S. 41–64. S. 43.

3 Vgl. Kempke: Forschungsüberblick. S. 29.

4 Vgl. Binczek: Poetikvorlesung. S 42.

Er beginnt seinen Vortrag »Gattungen, Tonfälle und Stimmen« mit einer abgewandelten Bescheidenheitsformel:

> Guten Abend, mir fällt gerade eine amüsante Ironie dieses Titels auf, den ich dem heutigen Abend gegeben habe. Man gibt ja immer Titel, muss die ja bekannt geben, lange bevor man überhaupt das aufgeschrieben hat oder notiert hat, was man sagen wird.[5]

Mit dieser Bemerkung untergräbt Kehlmann die Vorstellung einer langfristigen Vorbereitung. Indem er seine eigene Unverbindlichkeit im Umgang mit solchen Titeln, die einen wissenschaftlichen Anspruch vorgeben, enthüllt, bricht er selbstironisch die Erwartung an einen klassischen Vortrag. Gleichzeitig nimmt er durchaus die Rolle des *poeta doctus* ein, des gebildeten Autors, der sowohl über das eigene Schreiben als auch über die Literaturgeschichte reflektiert. Sein Publikum adressiert er direkt, indem er frühere Auftritte in Tübingen erwähnt und sogar darauf eingeht, dass einige Zuhörer:innen ihn möglicherweise schon bei seiner ersten Vorlesung dort gehört haben. Dies schafft eine persönliche Verbindung zum Publikum.

Kehlmann nutzt die Performativität seiner Vorlesung gezielt, um den Inhalt zu strukturieren und gleichzeitig ironische Brechungen einzubauen. Er kennt die Erwartungen eines gemischten Publikums und antizipiert verschiedenste Reaktionen. Zu den einleitenden Bemerkungen gehört auch die folgende: »Ich habe gerade eine Erkältung überstanden und werde deswegen wahrscheinlich aus stimmlichen Gründen viel Wasser trinken. Das ist nicht der furchtbare Durst, sondern die Stimme.« Mit der Thematisierung einer gewissen körperlichen, stimmlichen Beeinträchtigung verweist er darauf, dass die Poetikvorlesung eben nicht primär als Text, sondern zuallererst als Live-Ereignis funktionieren muss. Diese Art der performativen Selbstthematisierung findet sich oft in Poetikvorlesungen. Ein weiteres Beispiel ist sein Rückblick auf einen früheren Vortrag in Tübingen, bei dem er aufgrund einer verlorenen Stimme nur krächzend sprechen konnte: »Damals konnte ich wirklich nur krächzen, ich hatte sogar John gefragt, ob er diesen Abend alleine machen kann. Und er hat gesagt: Nein.« Diese Anekdote setzt nicht nur einen humorvollen Ton, sondern thematisiert auch die Fragilität des gesprochenen Wortes und sie erfüllt – wiederum selbstironisch – die angekündigte Thematisierung von »Stimmen« im Vortrag.

---

[5] Video Tübinger Poetikdozentur November 2024: Vorlesung von Daniel Kehlmann: »Gattungen, Tonfälle, Stimmen«, aufgerufen am 10.03.2025. https://www.youtube.com/watch?v=qlnrf6f3uic. Da in der Folge im Wesentlichen auf die Inhalte dieser Vorlesung eingegangen wird, verzichte ich bei den weiteren Zitaten und Paraphrasen auf die Angabe eines genauen Timecodes, sondern verweise hiermit auf die Aufzeichnung der Vorlesung.

Ein humorvoller Parcours durch die Gattungslandschaft

In seinem Vortrag geht es vorrangig um verschiedene Gattungen und sein Verhältnis zu ihnen. Kehlmann ordnet sich bewusst in die literarische Tradition ein, indem er zunächst über die Ursprünge von Gattungen spricht. Seine Analyse der historischen Entwicklung des Gedichts unterstreicht dies: »Das Gedicht stammt wohl direkt vom Zauberspruch ab, von den ältesten Versuchen unserer Vorfahren, das Chaos der Welt zu bannen und zu meistern.« Diese Bezugnahme auf die Ursprünge der Poesie als magisch-rituelle Praxis zeigt sein Bewusstsein für die historischen Wurzeln literarischer Formen. Indem er solche Traditionslinien aufzeigt, positioniert er sich selbst als literarhistorisch und kulturgeschichtlich bewanderten Autor. Er stellt den Schreibprozess nicht als idealisierte kreative Erfahrung dar, sondern thematisiert die realen Herausforderungen verschiedener Gattungen. Dies wird besonders greifbar in seiner Betrachtung der Lyrik: »Ein objektives Gedicht wäre ebenso ein Unding wie ein allgemeingültiges. Ein Gedicht, das Ereignisse berichtet, wäre schon keines mehr.« Ein Gedicht könne nicht objektiv oder neutral sein, weil es immer eine persönliche Perspektive, Empfindung oder Haltung transportiere. Objektivität stehe im Widerspruch zur inneren Logik lyrischer Sprache. Ebenso sei ein »allgemeingültiges« Gedicht unmöglich, da Dichtung immer auf Einzelwahrnehmung, subjektive Wahrheit und sprachliche Verdichtung setze – nicht auf Allgemeinverbindlichkeit. Damit grenzt er das Gedicht von Erzählungen ab. Ein Gedicht, das bloß Tatsachen erzählt, verliere seinen poetischen Charakter, weil es nicht um Fakten gehe, sondern um Stimmungen, Eindrücke, Klänge, Mehrdeutigkeit – das Unfassbare im Ausdruck. Kehlmanns Überlegungen zu den Grenzen der Lyrik verweisen auf eine zentrale Problematik literarischen Schreibens: Wie kann subjektives Erleben in eine Form gefasst werden, die dennoch allgemeingültig bleibt?

Kehlmann thematisiert nicht nur die literarischen Gattungen, sondern auch die praktischen Bedingungen des Schreibens. Dies wird besonders in seiner Analyse der wirtschaftlichen Realität von Schriftsteller:innen deutlich: »Für die Abfassung eines Romans braucht es immerhin einen einzelnen Menschen und einige Monate oder Jahre. Das kostet nicht die Welt, aber es ist doch ein Luxus, den man sich leisten können muss.« Dabei zeigt sich ein klares Bewusstsein für die Abhängigkeit literarischer Produktion von finanziellen und strukturellen Bedingungen. Diese Betrachtung über die materielle Basis des Schreibens entspricht aktuellen Tendenzen in Poetikvorlesungen, in denen Autor:innen zunehmend über ihre Position im Literaturbetrieb nachdenken.

Eine zentrale These Kehlmanns ist, dass der Roman eine besondere Form der Welterfassung darstellt, die durch Vielstimmigkeit und Perspektivwechsel geprägt ist: »Der Roman ist zugleich die Form der Empathie wie auch der Ironie. In seiner klassischen Ausprägung stellt er die Verwebungen der

Gesellschaft dar und relativiert so jeden absoluten Wahrheitsanspruch.« Dies zeigt eine deutliche Abgrenzung von anderen literarischen Gattungen, insbesondere dem Gedicht, das für ihn stärker mit individueller Subjektivität verbunden ist. In seiner Poetikvorlesung positioniert sich Daniel Kehlmann deutlich als Romancier und nicht als Lyriker. Der Roman erscheint ihm als jene literarische Form, die besonders geeignet ist, Welt in ihrer Komplexität zu erfassen – durch Vielstimmigkeit, Perspektivwechsel, Empathie und Ironie. Er beschreibt ihn als Genre, das gesellschaftliche Verflechtungen sichtbar macht und absolute Wahrheitsansprüche relativiert. Während seine Überlegungen zur Lyrik eher abstrakt und distanziert bleiben, spricht er über den Roman mit einer Vertrautheit, die auf eigene Praxis und ästhetische Überzeugung verweist. So wird klar: Kehlmann versteht sich in erster Linie als Erzähler – als jemand, der sich der Welt literarisch durch die Form des Romans nähert.

Kehlmann zeigt in seiner geistreichen, durch Humor aufgelockerten Vorlesung ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Bedingungen literarischer Produktion. Ein Beispiel für seine reflektierte Haltung zum Kulturbetrieb findet sich in seiner Analyse des Theaters als einer Kunstform, die stets auf finanzielle Unterstützung angewiesen ist: »Theater ist nicht denkbar ohne einen reichen Fürsten im Hintergrund, so ist es entstanden, und in demokratischen Umständen wird diese Rolle vom Steuerzahler übernommen.« Indem er die ökonomischen Grundlagen des Theaters thematisiert, hebt er sich von einer rein ästhetischen Betrachtung ab und verweist auf die Abhängigkeit der Kunst von gesellschaftlichen Strukturen.

Kehlmanns Vortragsweise zeigt eine gezielte Mischung aus theoretischer Analyse, ironischer Distanzierung und persönlicher Erkenntnis. Er nutzt seine Stimme und die Interaktion mit dem Publikum bewusst, um seine Argumente zu unterstreichen. Auffällig ist dies in Momenten, in denen er humorvolle Bemerkungen einstreut, etwa wenn er sich über die schwierigen Charaktere vieler Dramatiker:innen auslässt: »Es ist kein Zufall, dass wir in der Literaturgeschichte so viele Beispiele von Dramatikern haben, die, um es vorsichtig zu sagen, schwierige Leute waren.« Das darauffolgende Lachen des Publikums zeigt, dass Kehlmann hier nicht nur Wissen vermittelt, sondern seine Vorlesung als eine Art Performance inszeniert, in der er bewusst mit dem Publikum interagiert.

Sein Vortrag bleibt nicht theoretisch, sondern wird durch persönliche Erfahrungen und familiäre Anekdoten angereichert. Er gibt Einblicke in seine Erfahrung mit dem Schreiben unterschiedlicher Gattungen. Er beschreibt nicht nur die theoretischen Unterschiede zwischen Roman und Drama, sondern auch die emotionalen Auswirkungen des Schreibprozesses: »Wenn ich an einem Theaterstück schreibe und es geht gut, bin ich nervös. Ich fühle mich reizbar und angegriffen, ich denke in Konflikten.« Es zeigt sich, dass der

Schreibprozess für ihn nicht nur eine intellektuelle, sondern auch eine körperlich-emotionale Erfahrung ist. Diese Passage offenbart das Spannungsverhältnis zwischen kreativer Kontrolle und der inneren Zerrissenheit, die mit dem Verfassen bestimmter Gattungen einhergeht.

Man könnte sagen, dass Kehlmann sich in seinem Parcours durch die literarische Gattungslandschaft als ein Autor präsentiert, der grundsätzlich in jeder Form zu Hause sein könnte, dabei aber durchaus persönliche Vorlieben erkennen lässt, insbesondere für den Roman, dem er die größte erzählerische Offenheit und intellektuelle Reichweite zuschreibt. In seiner Analyse der Abhängigkeit des Theaters von finanzieller Unterstützung wird deutlich, dass er sich nicht nur als Künstler, sondern auch als Kenner des Kulturbetriebs positioniert: »Das Gedicht ist eine ganz und gar individuelle, der Roman eine demokratische, das Theater auch weiterhin eine tendenziell höfische Form«, resümiert er.

Kehlmann stellt keine festen poetologischen Regeln auf, sondern arbeitet mit offenen Gedankengängen und Gegenüberstellungen. Er vermeidet eine normative Poetik, indem er die verschiedenen Gattungen nicht hierarchisiert, sondern nebeneinander stellt: »Der Lyriker und der Romancier sprechen direkt. Die Stimme, die wir hören oder lesen, ist die Stimme des Autors. Sie mag verstellt sein, aber sie gehört ihm.« Mit der Aussage betont Kehlmann, dass trotz aller stilistischen Mittel und literarischen Verfremdungen letztlich immer die individuelle Stimme des Autors hörbar bleibt. Kehlmann versteht das literarische Sprechen als Ausdruck eines künstlerischen Subjekts – vielgestaltig, aber nie unpersönlich.

Erzählen zwischen Literatur und Film: Kehlmanns Gattungsreflexion

Seine eigene Entwicklung als Autor begründet Kehlmann durchaus biografisch. Als Sohn eines Regisseurs und einer Schauspielerin wurde er sowohl vom Theater und als auch vom Film geprägt. Besonders eindrücklich ist die Erzählung über eine besondere Kindheitserfahrung: »Ich war etwa 5 Jahre alt, als ich den Tod meiner Mutter erlebte – nicht in Wirklichkeit, Gott sei Dank, sondern in einem Fernsehfilm.« Dabei wird deutlich, dass er früh lernen musste, über das Verhältnis von Fiktion und Realität nachzudenken. Kehlmann nutzt autobiografische Elemente, um seine Argumente zu veranschaulichen. Seine Beschreibung der künstlerischen Arbeit seines Vaters gibt Einblicke in seine persönliche Verbindung zum Schreiben: »Mein Vater hatte die Angewohnheit, Drehbücher zu diktieren. […] Und wenn er das tat, saß ich oft dabei, reglos, stumm, zuhörend.« Er betont also, wie stark seine literarische Sozialisation von den künstlerischen Berufen seiner Eltern beeinflusst wurde, und deutet auf die spätere Besprechung seines Drehbuchs für die *KAFKA*-Serie voraus.

Zu den rhetorischen Strategien seines Vortrags gehört es, gängige Meinungen über Literatur und Film zu zitieren, um sie zu relativieren oder zu widerlegen, zum Beispiel die verbreitete Behauptung, dass ein »guter Roman unverfilmbar« sei. Dabei stellt er heraus, dass diese Aussage in der Öffentlichkeit oft unkritisch übernommen werde: »Mit kaum einem Satz erntet man mehr Zustimmung auf Partys als mit der Feststellung, ein guter Roman ist immer unverfilmbar.« Indem er auf die Mechanismen des öffentlichen literaturkritischen Diskurses eingeht, betont er, dass populäre Urteile keineswegs plausibel wissenschaftlich begründet sind. Weil er im Rahmen der Vorlesung aber auch kein wissenschaftlich differenziertes Argument verfolgt, ist seine eigene Entgegnung erneut nicht frei von Ironie: »Die meisten Romane sind schlecht und ebenso sind es die meisten Filme, also wie sollten die meisten Filme, die auf Romanen basieren, nicht schlecht sein?« Diese Aussage provoziert, indem sie die Erwartungshaltung des Publikums unterläuft. Schließlich aber erinnert Kehlmann wieder etwas ernster und näher an der literaturwissenschaftlichen Perspektive daran, dass Literatur und Film schlichtweg auf unterschiedliche Weise mit Narration arbeiten. »Romane sind in Filme übersetzbar, und wer etwas anderes behauptet, spricht mit Verlaub nur ein falsches Klischee nach.« Diese Aussage verdeutlicht, dass er den Roman nicht als eine abgeschlossene, isolierte Form versteht, sondern als ein transmedial angelegtes Genre.

Poetik zwischen Unterhaltung und Anspruch

Im Verlauf der Poetik-Dozentur kommt Kehlmann erwartungsgemäß auf weitere Kernfragen einer jeden Poetikvorlesung zu sprechen: seine Beziehung zu vorgängigen Autor:innen, die ethische Verantwortung eines Autors sowie das Verhältnis von Authentizität und Inszenierung. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass er keine festen Regeln für das Schreiben postuliert, sondern die eigenen Schreibprozesse sowie Konventionen und Umstände analysiert. Er betont sowohl die kreative Freiheit des Autors als auch die vielfältigen historischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die das Schreiben beeinflussen. Der Vortrag zeigt performativ, dass er das Spiel mit Formen und die Mehrdeutigkeit der Sprache schätzt, während er gleichzeitig auf die Verantwortung hinweist, die mit dem Schreiben verbunden ist. Er stellt Literatur als ein lebendiges und sich ständig weiterentwickelndes Medium dar, das nicht nur ästhetischen, sondern auch moralischen und sozialen Anforderungen gerecht werden muss.

Kehlmann ist sich seiner Wirkung als öffentliche Person bewusst und nutzt Ironie, um die eigene Position als Schriftsteller und Vortragender zu relativieren. Mit dieser Selbstironie distanziert er sich immer wieder ein wenig von den Erwartungen des Kulturbetriebs an ihn. Zugleich ermöglicht sein humorvoller

und selbstironischer Stil eine besondere Nähe zum Publikum. Mit Humor und Ironie gelingt es ihm, das Publikum auf eine spielerische Weise an komplexe Fragen heranzuführen und dabei Unterhaltung und intellektuellen Anspruch zu verbinden. Er spielt mit Sprache, mit rhythmisierten Satzstrukturen und pointierten Wendungen, um die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer:innen mit einem lebendigen Vortrag zu fesseln.

Ein Vergleich mit Nora Bossongs Vortrag, der im Rahmen dieses Essays nicht gezogen werden kann, würde zeigen, wie breit die Palette an diskursiven Möglichkeiten innerhalb der Gattung Poetikvorlesung ist.[6]

Zitierte Quellen

Binczek, Nathalie: Poetikvorlesung und die Selbstdokumentation der Literatur. In: Friedrich Balke, Oliver Fahle und Annette Urban (Hrsg.): Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart. Bielefeld: transcript 2020. S. 41–64.

Kempke, Kevin: Forschungsüberblick. In: Gundela Hachmann, Julia Schöll und Johanna Bohley (Hrsg.): Handbuch Poetikvorlesungen. Berlin: de Gruyter 2022. S. 27–25.

Video Tübinger Poetikdozentur November 2024: Vorlesung von Daniel Kehlmann: »Gattungen, Tonfälle, Stimmen«, aufgerufen am 10.03.2025. https://www.youtube.com/watch?v=qlnrf6f3uic.

Wozonig, Karin S.: Die literarische Biografie zwischen Lebensbild und Selbstbild. In: Aussiger Beiträge 14 (2020). S. 201–214. https://ab.ff.ujep.cz/files/14_2020/AB_2020-14_201-214_Wozonig.pdf.

[6] Für die inhaltliche und redaktionelle Beratung und zahlreiche Hinweise im Prozess der Überarbeitung bedanke ich mich bei Prof. Dr. Evi Zemanek und den Mitgliedern des Kurses »Poetiken der Gegenwart« (Wintersemester 2024/25, Deutsches Seminar, Universität Tübingen).

Sophie Ruff

»Man muss der Anwalt seiner Figuren sein«: Ambivalente Figuren in Daniel Kehlmanns *Lichtspiel* und Nora Bossongs *Reichskanzlerplatz*

Nicht nur, wenn man zum ersten Mal konfrontiert wird mit den Schrecken der Nazizeit und den unzähligen Menschen, die das alles haben geschehen lassen, stellt man sich die Frage: Wie hätte ich wohl selbst gehandelt? Welche Priorität hat moralische Integrität, wenn man dafür das eigene Leben und die Sicherheit geliebter Menschen aufs Spiel setzen muss? Hätte ich Widerstand geleistet und zu welchem Preis? Oder wäre ich eine:r von ihnen gewesen, ein:e Mitläufer:in?

Erzählungen, die zeitlich im Dritten Reich spielen, werden meist dem Genre des historischen Romans zugeordnet. Das eröffnet verschiedenste Darstellungsmöglichkeiten für Autor:innen. Wie auch in anderen Genres besteht die Wahl zwischen der Ausgestaltung einer individuell zentrierten Erzählung oder einer Handlung, die mehrere Perspektiven abbildet, die sich vielleicht sogar in signifikanten Punkten voneinander unterscheiden. Ungeachtet dessen sind die Figuren im Bewusstsein ihrer Zeit verankert und denken und handeln dementsprechend.[1] Im Gegensatz dazu wissen die Lesenden gewöhnlich, welche historischen Ereignisse folgen, nachdem die Handlung des Romans bereits abgeschlossen ist und was im größeren Rahmen passiert, während die Figuren ihren Weg bestreiten. Darin besteht der »ästhetische Reiz des historischen Romans«, der ermöglicht, »die Erlebniswirklichkeit der Figuren auf ihre spätere Geschichtlichkeit zu beziehen«.[2] Mit diesem Reiz spielen auch Nora Bossong

---

1 Robert Forkel: Literarisches Geschichtserzählen über die Zeit des Nationalsozialismus seit der Jahrhundertwende. Bestandsaufnahme und Typologie. In: Daniel Fulda und Stephan Jaeger (Hrsg.): Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert. Berlin/Boston: de Gruyter 2019 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 148). S. 205–228. S. 206 f.

2 Ebd. S. 208.

und Daniel Kehlmann in ihren neusten Romanen *Reichskanzlerplatz* (2024) und *Lichtspiel* (2023), die noch einiges mehr gemeinsam haben als die Rolle, die Joseph Goebbels in ihnen spielt. Mit Hans Kellerbach, einem Diplomaten mit besonderer Verbindung zu Magda Goebbels, und dem Filmregisseur G. W. Pabst wählen die beiden Schreibenden Protagonisten, die keinen direkten Einfluss auf die Geschehnisse ausüben, aber dennoch mit mehr moralischen Fallstricken konfrontiert werden als die gewöhnlichen Bürger:innen im NS-Regime. Ihren Drahtseilakt entlang der Mitschuld zu verfolgen, ist ebenso faszinierend wie abschreckend.

Figuren zwischen Gut und Böse

Figuren wie reale Menschen lassen sich oft nicht freiwillig in Schubladen stecken. Die große Grauzone zwischen dem eindeutig Guten und dem eindeutig Bösen ist vielmehr allgegenwärtig, heute vielleicht mehr denn je. Die Antiheld:innen zahlreicher Geschichten scheinen immer präsenter zu werden, möglicherweise weil sie ein realeres Bild abbilden, als es die perfekte Heldin oder der absolute Bösewicht jemals könnte. Dennoch gibt es sie, diese moralisch eindeutig verwerflichen Figuren. Auf ihrer Reise durch die Handlung begegnen ihnen die Protagonist:innen in mancherlei Gestalt, sei es nun Joseph Goebbels (in beiden Romanen) oder die Regisseurin Leni Riefenstahl (in *Lichtspiel*). Doch ihre Geschichten sind es nicht, die in den beiden aktuellen Werken von Nora Bossong und Daniel Kehlmann erzählt werden. Stattdessen scheitern die Hauptfiguren Hans Kellerbach und G. W. Pabst immer wieder daran, ihren Platz in einer zunehmend grausamen Welt zu finden und dabei ein reines Gewissen zu bewahren. Ihre Welt ist die Grauzone zwischen den Extremen, welche sich um die moralische Integrität der Figuren zu streiten scheinen.

Eine Romanhandlung setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen. Neben der erzählten Welt und dem übergreifenden Handlungsbogen sind es vor allem die Figuren, die für die Leserschaft interessant sind. Die Protagonist:innen sind dabei oft als Identifikationsfiguren angelegt, deren Charaktereigenschaften und Werte nachvollziehbar und gut vertretbar sind. Die Antagonist:innen hingegen dienen der Darstellung des Negativen, von dem sich die Leserschaft abgrenzen kann. In welchem Ausmaß man sich nun mit dieser oder jener Figur identifizieren kann und will, muss jedoch individuell entschieden werden und hängt von verschiedenen Faktoren ab.

Es gibt verschiedene Ansätze, wie man Figuren literaturwissenschaftlich analysieren kann, beispielsweise die Figurencharakterisierung nach Fotis

Jannidis.[3] Im Zentrum steht die Erkenntnis, dass einige wichtige Unterschiede zwischen einer realen Person und einer sprachlich konstruierten und »intentional strukturiert[en]«[4] Figur bestehen. Die Interpretationsmöglichkeiten letzterer werden durch den Text eingeschränkt, der als einzige Möglichkeit der Informationsvergabe fungiert. Wie die Figur fiktionsextern wirkt, kann mithilfe der sogenannten »Alltagspsychologie«[5] beschrieben werden, die Menschen auch im realen Leben im sozialen Umgang miteinander anwenden. Daraus lässt sich der »Basistypus der Figur«[6] ableiten, welcher erlaubt, die äußeren und inneren Eigenschaften zu erfassen und zu erkennen. Hat man einmal ein Gefühl für eine Figur entwickelt, können anhand der Annahme einer gewissen Konstanz und Kohärenz weitere Informationen ergänzt werden, auch wenn diese nicht explizit vom Text benannt werden.[7]

Der Ansatz der Figurencharakterisierung zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er Figuren in einem Rahmen psychologisiert, wie es sonst vergleichsweise nur bei realen Personen praktiziert wird. Die Charakterisierung kann dabei auf direkte oder auf indirekte Weise erfolgen. Im letzteren Fall werden die Bereitschaft und Kompetenz der Lesenden vorausgesetzt, schlüssige Informationen über die jeweiligen Figuren aus deren Verhaltensweisen abzuleiten.

Daniel Kehlmanns G. W. Pabst – Ein Künstler um jeden Preis

Daniel Kehlmanns *Lichtspiel*[8] hat einige Varianz zu bieten, was die Figuren und ihre jeweiligen Motivationen und moralischen Werte angeht. Im Zentrum der Geschehnisse, wenngleich nicht immer in einer aktiven Rolle, steht der Regisseur G. W. Pabst. Der Roman schildert den Sündenfall eines Künstlers, offenbart seine Leidenschaft sowie seine Schwächen und stellt schließlich die Frage, inwieweit der Zweck die Mittel heiligen darf.

Pabst wird als Mann mit Prinzipien vorgestellt, zumindest wenn es um seine große Leidenschaft geht: das Filmemachen. Als temporärer Immigrant sieht er sich in Amerika mit schwierigen Schaffensumständen konfrontiert. Seine Filmidee wird entschieden abgelehnt, stattdessen muss er sich den Wünschen der Geldgeber beugen. Das Vertrauen in seine Kompetenz ist nicht in dem Maß

---

3 Fotis Jannidis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin/New York: de Gruyter 2004 (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory/Beiträge zur Erzähltheorie 3).

4 Ebd. S. 170.

5 Ebd. S. 185.

6 Ebd. S. 192.

7 Vgl. ebd. S. 192.

8 Daniel Kehlmann: Lichtspiel. 2. Auflage. Hamburg: Rowohlt 2023. Zitiert im Text unter der Sigle L.

vorhanden, wie er es gewohnt ist (vgl. L 42 f.). Als ihm Kuno Krämer vom Ministerium für Propaganda vorschlägt, er könne in seine Heimat zurückkehren und dort nach eigenem Ermessen arbeiten, zögert er (vgl. L 70), obwohl Krämer am richtigen Hebel angesetzt hat. »Er musste Filme drehen. Nichts anderes wollte er, nichts war wichtiger.« (L 83) – mit dieser gedanklichen Selbstdiagnose fasst Pabst die oberste Motivation für sein Handeln, zu diesem Zeitpunkt sowie später in der Handlung, im Modus der erlebten Rede perfekt zusammen. Noch bevor er tatsächlich nach Deutschland zurückkehrt, werden diese Sätze seine selbstauferlegte Handlungsmaxime, der sich alles andere, auch die Moral, wird unterwerfen müssen.

Als Pabst mit der Absicht, seine Mutter zu besuchen, zu seinem Anwesen in der Steiermark reist – der Anschluss Österreichs ist bereits erfolgt – wird der *point of no return* wortwörtlich überschritten. Als Pabst und seiner Familie dies klar wird, können sie das Land bereits nicht mehr verlassen. Das hält ihn jedoch nicht davon ab, sich bis zum Schluss auf dem schmalen Grat zwischen Optimismus und Naivität zu bewegen (vgl. L 128). Ebenso gibt er sich selbst bereitwillig der Illusion hin, mit Aussagen wie »Ich bin kein politischer Mensch. Ich drehe nur Filme« (L 131) weiterhin nicht gezwungen zu werden, sich eindeutig politisch zu positionieren. Doch letztendlich wenden sich die Umstände in Gestalt seines Hausmeisters Karl Jerzabek gegen ihn, der ihm seine gespielte Sympathie für das Hitlerregime nicht abnimmt (vgl. L 159 ff.). Schließlich findet sich Pabst doch unfreiwillig im Büro von Joseph Goebbels wieder.

Das kafkaesk inszenierte Gespräch mit dem Propagandaminister mutet absurd an. Obwohl er am Vorabend noch fest davon überzeugt war, sich zu keinerlei Kompromissen bereit erklären zu wollen (vgl. L 198), präsentiert sich die tatsächliche Lage anders. Eine Nähe zum Kommunismus streitet der Regisseur vehement ab, weil er sich weiterhin als ein zutiefst unpolitischer Mensch inszenieren und zudem sein eigenes Leben retten will (vgl. L 205 f., 210). Während Goebbels bewusst ist, dass er die vollständige Kontrolle über das Geschehen hat, will Pabst zu Beginn nicht wahrhaben, dass der Ausgang des Gesprächs von vornherein feststeht. Mit der Wahl zwischen einer Inhaftierung im KZ oder der künftigen Produktion von regimetreuen Filmen konfrontiert, trifft Pabst seine Wahl und zieht nach Ende des Gesprächs eine positive Bilanz: »War es gutgegangen? Offenbar, denn er war schließlich noch frei. […] Ja, es war gutgegangen, weil er Zeit gewonnen hatte.« (L 215 f.) Trotz der expliziten Drohungen des Ministers glaubt er noch immer, er könne die Umstände zu seinen Gunsten beeinflussen. Selbst schuldig zu werden, indem er das System aktiv unterstützt, schließt er zu diesem Zeitpunkt kategorisch aus (vgl. L 216).

Die Ereignisse der folgenden Monate zwingen Pabst immer weiter, sich genauer mit den Umständen seines Schaffens auseinanderzusetzen. Obwohl er sich anfangs noch dagegen gesträubt hatte, findet er schnell Gefallen an den

Arbeitsbedingungen, die ihm genau das bieten, was er im Ausland nicht finden konnte. Erst im Nachgang wird ihm klar, dass er damit genau jenes Regime lobt, von dem er doch eigentlich so entschieden Abstand wahren will (vgl. L 220). Während er Leni Riefenstahls Dreharbeiten für den Film *TIEFLAND* unterstützen soll, wird Pabst zum ersten Mal mit Häftlingen aus einem KZ konfrontiert, die als Statisten ans Filmset gebracht wurden. Obwohl er sich bereits zu Beginn über die Männer wundert und Fragen stellt, bedarf es der Aufklärung durch den Kameraassistenten Franz Wilzek, damit er die Tragweite des Ganzen begreift. Sowohl verbal als auch körperlich reagiert Pabst entsetzt und verfällt in eine Art Schockstarre (vgl. L 263 f.). Um seine Arbeit fortsetzen zu können, übernimmt er Franz' Rechtfertigung: »Wir können's nicht ändern. Wir haben es nicht angeordnet. Wir können es nicht verhindern. Wir haben nichts zu tun damit.« (L 263)

Seine Ehefrau Trude ist die einzige, die Pabst direkt damit konfrontiert, wie er sich immer weiter in das Leben unter Hitler einfügt. Neben den allseits präsenten Themen Schuld und moralische Integrität wird in einem Gespräch der beiden die Frage erörtert, ob und inwiefern man Kunst von den Umständen ihrer Entstehung trennen kann und darf. Während Trude die Meinung vertritt, dass Kunst sich nicht von ihren Kontexten trennen lässt, erinnert Pabst sie daran, dass er von einer Vielzahl anderer Menschen abhängig ist, um seiner Arbeit nachgehen zu können (vgl. L 303 f.). Für ihn steht, vielleicht mehr denn je, der Film an oberster Stelle. »Vielleicht ist es gar nicht so wichtig, was man will. Wichtig ist, Kunst zu machen unter den Umständen, die man vorfindet.« (L 304 f.), lautet seine Rechtfertigung auf ihre Anschuldigungen. Der Fortbestand der Kunst erhält in diesem Moment oberste Priorität vor persönlichen Belangen und Moralvorstellungen. Hier findet sich ein Anknüpfungspunkt an die stets aktuelle Debatte, ob und wie man Kunst von bekannten Nationalsozialist:innen oder Kollaborateur:innen des Regimes weiterhin behandeln sollte.

Es sind die Geschehnisse rund um *DER FALL MOLANDER*, Pabsts letzten Film unter der Herrschaft des Regimes, die seine negative Entwicklung endgültig zuspitzen. Unter großem Zeitdruck und einem Mangel an anderen Alternativen greift der fiktive Pabst schließlich selbst auf KZ-Insassen als Statist:innen zurück. Obwohl die Motivation dahinter eine andere ist, nutzt er nun die zuvor so streng verurteilten Mittel Leni Riefenstahls, um seinen Film zu retten. Wieder einmal ist es die Maxime der Kunst, der alles andere unterworfen wird. Die Tatsache, dass Pabst die Forderung nicht direkt ausspricht, sondern sich so vage ausdrückt, dass seine Assistenten erraten können, was er damit meint, lässt noch einen Rest Hoffnung bestehen, dass er sich der moralischen Verwerflichkeit bewusst ist, die er imstande ist, anzuordnen. Dass er es dennoch tut, entkräftet diese Hoffnung jedoch sofort wieder (vgl. L 373 f.). Kehlmanns

Pabst streitet sogar im Nachhinein die Verwendung von Häftlingen als Statist:innen sehr vehement ab. Auch wenn über seine Motivation in diesem Kapitel nur gemutmaßt werden kann, liegt es nahe, dass es der einzige Weg sein könnte, wie er es schafft, mit seiner eigenen Teilschuld umzugehen (vgl. L 401). Die Angst, dass das Opfer der eigenen Moral umsonst wäre, wenn der Film nicht vollendet würde, erfüllt sich am Ende auf andere Weise. Bei der Flucht aus Prag gehen die Filmrollen verloren und der Film wird für Pabst bis zu dessen Tod verloren bleiben (vgl. L 419).

Die Kunst als oberste Priorität zieht sich als Muster konsequent durch die gesamte Handlung. Sowohl in seinen Gedanken, sofern eine interne Fokalisierung vorliegt, als auch in seinen verbalen Äußerungen betont Pabst immer wieder, dass er seinen Filmen alles unterordnen wird. Ein weiteres Indiz dafür, dass dieser Umstand als fester Teil seiner Figurencharakterisierung angesehen werden kann, ist die Tatsache, dass auch andere Figuren diese Ansicht klar benennen und im Fall von Goebbels gegen ihn einsetzen können. Auch wenn die Aussicht auf eine wahrscheinliche Inhaftierung und Bestrafung seiner Familie als Argument vermutlich genügt hätte, war das Versprechen von Arbeitsbedingungen, wie ein erfolgreicher Regisseur sie sich wünscht, eine wirkmächtige Strategie, um Pabst bei sich zu halten.

Die Erzählung stellt klar die Geschichte des Regisseurs Pabst in den Vordergrund und hält dafür auch einige Abschnitte aus der Sicht anderer Figuren bereit, die teilweise als Kontrastfiguren zum Protagonisten fungieren können und sein Leben aus verschiedenen Perspektiven beleuchten. Unterstützt wird dies durch die wechselnden Fokalisierungen, die Einblick in die Innenwelt verschiedener Figuren bieten. Pabsts Sohn Jakob überschreitet die Grenze zum überzeugten Anhänger des Nationalsozialismus entschieden, während sein Vater sich noch immer in der Grauzone zwischen Gut und Böse verankert. Der Kameraassistent Franz vollzieht in gewisser Weise eine gegenläufige Entwicklung zu seinem Mentor. Während er zu Beginn ihrer Bekanntschaft noch entschieden ist, die Augen vor den Geschehnissen zu verschließen, nimmt er gegen Ende immer deutlicher wahr, in welcher Situation sich die beiden befinden. Beide fügen sich schließlich in die Schuld einer zu lang verdrängten Erkenntnis. Pabsts Frau Trude versucht sich an der Funktion als moralischer Anker für ihren Ehemann, scheitert daran jedoch wiederholt. Papsts flexibler Umgang mit der Wahrheit zeigt sich übrigens auch in puncto ehelicher Treue.

G. W. Pabst in seiner Zeichnung durch Daniel Kehlmann ist eine komplexe Figur, die gefangen in ihren eigenen Widersprüchen bleibt. Wo ihn die Umstände dazu drängen, ist er bereit, Kompromisse einzugehen und weist opportunistische Züge auf. Einzig seine Kunst ist über jeden Kompromiss erhaben und wird zum Zweck, der sämtliche Mittel heiligt. Obwohl er es später bedauert, seine Familie und die eigenen Überzeugungen geopfert zu haben, kommt

diese Einsicht erst zu einem Zeitpunkt, an dem nichts davon sich mehr ungeschehen machen lässt (vgl. L 446).

Nora Bossongs Hans Kesselbach und Magda Goebbels – Die Verführungen des Opportunismus

Im Zentrum von *Reichskanzlerplatz*[9] steht Hans Kesselbach, dessen Leben jedoch eng mit dem von Magda Goebbels verknüpft ist, die er noch als Magda Quandt aus seiner Kindheit kennt. Aufgrund dieser Verbindung können die Figuren nur gemeinsam betrachtet werden. Magda ist dabei weniger gut greifbar, da die Fokalisierung konsequent auf Hans fixiert ist und seine Beschreibungen dieser wichtigen Frau in seinem Leben stark voreingenommen sind und dadurch mit Vorsicht zu genießen sind. Zugleich versucht er, durch Psychologisierung Verständnis für Magdas Handlungen zu erlangen.

Von beiden Hauptfiguren ist Magda diejenige, deren moralische Beurteilung durch ihre Taten deutlich einfacher ausfällt. Über die gesamte Handlung gleicht ihre Entwicklung einer deutlichen Negativkurve, deren Anzeichen sich bereits früh im Roman finden lassen. Damit wird ihre Ambivalenz als Figur eingeschränkt und eine eindeutigere Lesart vorgegeben. Obwohl Hans' erster Eindruck von ihr durchaus positiv zu bewerten ist, äußert ihr Stiefsohn Hellmut sich schon früh kritisch über sie – bevor er etwas später doch ihrer Anziehung verfällt.

> Sie wechselt so oft ihren Namen und ihren Glauben, […] was weiß ich, was sie in Wirklichkeit ist. Vermutlich kann sie das nicht mal selbst sagen. Weißt du, sagte er leise, Mama hätte gemerkt, dass Madame Quandt auch unseren Namen nur wie eine Maske trägt. (R 17)

Natürlich darf nicht außer Acht gelassen werden, dass diese Aussage von einem Jugendlichen kommt, der möglicherweise noch immer von der Trauer um seine Mutter geplagt wird und deshalb aus Prinzip schlecht über die neue Stiefmutter sprechen will. Dennoch deuten diese Worte bereits auf weitere ihrer Eigenschaften voraus, die sich erst im späteren Handlungsverlauf noch zeigen – Magdas Suche nach einer Identität und etwas, an das sie glauben kann, ihr Hang zum Schauspiel und ihre Fähigkeit, andere Menschen zu täuschen.

Zum ersten Mal fällt Magda in Hans' Erinnerung negativ auf, als sie nach einem Kinobesuch eine »abfällige Bemerkung« über Künstler in einem Café macht (vgl. R 57). Einige Jahre später äußert sie sich gegenüber Hans abwertend über Völker nicht-europäischen Ursprungs sowie emanzipierte Frauen (vgl. R 102 f.). Das zementiert nicht nur das Frauenbild, welches sie für sich

---

9 Nora Bossong: Reichskanzlerplatz. Berlin: Suhrkamp 2024. Zitiert im Text unter der Sigle R.

selbst akzeptiert hat und dem sie nacheifert, sondern auch ihr Gefühl der Überlegenheit denen gegenüber, die sie für weniger wert als sich selbst hält. Gleichzeitig ist auch ihr eigenes Selbstwertgefühl scheinbar abhängig von der Validierung anderer, wobei hauptsächlich Männer gemeint sind (vgl. R 75).

Schon einige Zeit vor ihren ersten Berührungspunkten mit dem Faschismus äußert Magda gegenüber Hans und Hellmut ihre Bewunderung für Menschen, die so sehr von einer Idee überzeugt sind, dass sie bereit sind, sogar ihr Leben dafür zu geben (vgl. R 59). Im späteren Verlauf scheint sie im Faschismus für sich genau diese Idee zu finden, »etwas Unbedingtes, etwas, woran sie endlich glauben konnte.« (R 130) Nachdem sie im Gespräch mit Hans das Rassenideal hervorhebt und sich völkischem Gedankengut nicht abgeneigt zeigt, ist es wenig verwunderlich, dass sie bald beginnt, Kundgebungen zu besuchen (vgl. R 120 f., 132). Ihr Eintritt in die Partei und die Aufnahme ihrer Arbeit für Joseph Goebbels, wenngleich sie nach dieser nicht gezielt gesucht hatte, erscheinen vor diesem Hintergrund beinahe als logische Konsequenzen und ebnen den Weg für alles Weitere (vgl. R 134 f.).

Von diesem Zeitpunkt an werden die Treffen zwischen Hans und Magda seltener, während sein Blick auf sie immerhin kritischer wird. Der Mittelpunkt ihrer Existenz scheint ihre Stellung als »erste Frau des Reichs, die blonde Mutter« (R 203) zu sein. Diesem Ideal ordnet sie alles unter. Doch trotz allem gelingt es Hans bis zum Ende nicht, sein Bild der verführerischen Magda aus seiner Jugend von der Frau zu lösen, zu der sie geworden ist. Sein Schulkamerad Karl erkennt, dass er noch immer an der Vergangenheit festhält, und konfrontiert ihn deshalb mit der Realität. Indem er Magda als »Teufel« (R 267) bezeichnet, zwingt er Hans, der »immer gedacht hatte, das Wort gehöre zu Magdas Mann« (ebd.), zum Nachdenken. Auch Hellmuts Begehren gegenüber seiner Stiefmutter darf dabei nicht unbeachtet bleiben, denn Hans kann sich bis zuletzt nicht befreien vom Einfluss des Freundes, über dessen Tod er nie hinwegkommt. All dies erschwert die schnelle Urteilsfindung und verschleiert die vom Roman implizit gezeichnete Schuldkurve. Die Lesenden werden gezwungen, Hans' Zuschreibungen auszublenden und kritisch zu hinterfragen, um das Mitleid mit der jungen Stiefmutter abzuschütteln.

Auch Hans Kesselbach ist als Figur nicht eindeutig greifbar, wenn auch insgesamt positiver zu beurteilen. Die Tatsache, dass die gesamte Geschichte aus seiner Perspektive erlebt wird, weckt unweigerlich eine gewisse Sympathie für ihn, die mit genauerer Betrachtung seiner Entscheidungen jedoch ins Wanken gerät. Wie auch in Magdas Fall kann der erste Eindruck von Hans als richtungsweisend angesehen werden. Der Roman beginnt mit einigen Gedanken über den Tod, der durch das Naziregime im späteren Text unterschwellig stets präsent bleiben wird (vgl. R 11). Anschließend belügt Hans seine Mutter bezüglich eines Kondolenzbriefs an Hellmut und hofft, er komme »vielleicht mit dem

Gewissen davon.« (R 12) Der erste Eindruck vom jungen Hans ist also der eines Lügners, wenngleich die Lüge in Hilflosigkeit und nicht in bösen Motiven gründet.

Die restliche Schulzeit des jungen Protagonisten ist geprägt von dem Bestreben, nicht aufzufallen und sich möglichst gut ins System einzufügen. Dazu gehört, sich den Stärkeren zu unterwerfen und das zu tun, was diese von ihm erwarten. Hans wird zum Mitläufer beim Ausschluss eines Mitschülers aus der Klassengemeinschaft, steht jedoch zugleich für Hellmut ein, dessen Zuneigung er sich verdienen will und der zur Gruppe der Stärkeren gehört. Als seine Mitschüler beginnen, sich für Mädchen zu interessieren, sieht sich Hans mit einer neuen Erwartung konfrontiert, die er zu erfüllen hat. Mit Bezug auf seine Erzählungen von seiner erfundenen Freundin rekapituliert er dann auch tatsächlich selbst rückblickend: »In diesem Sommer lernte ich auch zu lügen« (R 41).

Schon in der Beziehung zu Hellmut zeigt sich der Hang zur Idealisierung, der zu späterem Zeitpunkt auf Magda umschwenken wird. Hans, der bereits in frühen Jahren damit zu kämpfen hat, seine gesellschaftlich stigmatisierte Homosexualität zu verbergen, kann die Gefühle für seinen Freund Hellmut dennoch nicht unterdrücken und »hätte ihm bei allem zugestimmt.« (R 55) Für Hans ist es weniger die unbedingte Loyalität zu einer Idee, sondern vielmehr die Fixierung auf einen geliebten Menschen, nach dem er sein eigenes Handeln ausrichtet. Die Konformität mit Regeln schärft auch Hans' Vater ihm ein, der selbst lange Zeit im Militär gedient hat. Dennoch legt der Vater ihm als oberste Maxime das eigene Gewissen nahe, gegen das er nicht handeln soll, egal welche Befehle er auch erhalten möge (vgl. R 67). Dass Hans sich an diesen Ratschlag nicht immer hält, zeigt sich bereits in seiner späteren Affäre mit Magda. Das Bewusstsein, gerade nicht moralisch korrekt zu handeln, ist zwar durchaus vorhanden, doch Hans handelt bewusst dagegen und klammert sich dabei an eine naive Hoffnung: »Man würde uns schon verzeihen, was wir taten.« (R 107)

Mit der Haltung »es war nun eben, wie es war« (R 148) tritt er dem Bund Nationalsozialistischer Deutscher Juristen bei und entschuldigt auch sonst sein regelkonformes Verhalten damit. Auch darüber hinaus verfolgt er dieselbe Strategie wie zu Schulzeiten und nutzt die Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, um sich möglichst gut in die Masse einzugliedern und nicht herauszustechen (vgl. R 165). Über die privilegierte Situation, in welcher er sich durch sein Elternhaus und die Bekanntschaft mit Magda befindet, ist er sich nicht bewusst oder will sie sich schlicht nicht eingestehen (vgl. R 168). Weiterhin verschließt er willentlich die Augen vor den Entwicklungen und lässt sich auch von Magda bewusst täuschen, denn »Weniges wollen wir so sehr wie betrogen werden« (R 205).

Magdas Entwicklung zur überzeugten Nationalsozialistin, an welcher er sich eine große Teilschuld gibt (vgl. R 145), steht stellvertretend für all jenes, das er

sich nicht eingestehen will. An manchen Stellen geht Hans überraschend ehrlich und hart mit sich ins Gericht und lässt durchblitzen, dass er sich seiner eigenen Schuld nur zu gut bewusst ist, nur um im nächsten Moment wieder in die eingeübten Muster der Selbsttäuschung zu verfallen. Die letzte Begegnung mit Magda verdeutlicht diesen Umstand noch einmal und zeigt das stetige Changieren zwischen Eingeständnis und Illusion. Letztendlich wählt Hans jedoch den Zufall als Ausrede für Magdas Taten und Überzeugungen und ergibt sich ein letztes Mal in die geliebte Täuschung (vgl. R 279).

Seine Mitschuld durch aktive Ignoranz und Mittragen des Systems will Hans sich auch gegen Ende der Handlung nicht eingestehen. Direkt mit diesen Vorwürfen konfrontiert, verfällt er sofort in eine defensive Haltung und rechtfertigt sein Verhalten, auch wenn er dabei nicht sonderlich überzeugt von seinen eigenen Worten wirkt. Aussagen wie »Vielleicht gibt es ja doch eine Verpflichtung, durchzuhalten« (R 260) und »Irgendwann wird Hitler nicht mehr da sein« (R 261) zeigen, dass Hans noch immer an der Hoffnung festhält, dass sich die Umstände eines Tages wieder bessern werden und dass man die Zeit bis dahin nur irgendwie überstehen muss.

Der Roman endet mit einem Austritt aus der Konformität, indem Hans entgegen seiner Versprechen nicht nach Berlin fährt, um Nina zu heiraten, sondern stattdessen Hellmuts Grab besucht. Damit gibt er seine Hoffnung auf ein sicheres Leben im Exil auf, doch dieser letzte Akt der Rebellion fällt angesichts der restlichen Handlung kaum ins Gewicht. So widersprüchlich Hans Kellerbachs Verhalten bisweilen anmutet, ist seine Figurencharakterisierung dabei erstaunlich konstant. Gerade in seiner Eingliederung in ein System der Stärkeren, um selbst der Ächtung als Schwächerer zu entgehen, bleibt seine Motivation von der Schulzeit bis ins Erwachsenenalter dieselbe. Wie schon als Junge hadert er später wiederholt mit seinem Gewissen, auch wenn es zu diesem Zeitpunkt längst um mehr geht als um einen nicht abgeschickten Kondolenzbrief. Obwohl die Umstände sich immer mehr zuspitzen, verläuft Hans' Verhalten ebenso wie seine Sichtweise auf Magda weiter in den gewohnten, aus der Jugend bekannten Bahnen.

Historische Figuren – Ambivalente Protagonisten im Vergleich

Neben der Zuordnung zum Genre des historischen Romans und dem Fokus auf demselben Zeitraum der deutschen Geschichte ist es vor allem die Darstellung der Hauptfiguren beider Werke, die einen Vergleich geradezu herausfordert. Beide Protagonisten – G. W. Pabst und Hans Kellerbach – zeichnen sich durch ihre äußerst problematische Stellung zum Geschehen ihrer Zeit aus, ungeachtet ihrer nur schwer vergleichbaren Positionen im Gesamtapparat.

Während bei gänzlich fiktiven Geschichten komplette Entscheidungsfreiheit besteht, bringt ein Text über historische Personen automatisch gewisse Auflagen mit sich. Da ihre aktuellen Werke weder für Nora Bossong noch für Daniel Kehlmann den ersten Kontakt zu diesem Genre darstellen, haben beide eigene Strategien entwickelt. Bossong berichtet von Recherchen in verschiedenen Archiven, um dort in direkten Kontakt mit historischen Quellen zu kommen. Auch Kehlmann befindet sich oft im Austausch mit Historiker:innen, um die Einschätzungen von Expert:innen einzuholen, und betont, wie hilfreich es ist, dass neben großen politischen Ereignissen auch das Alltagsleben der Menschen immer mehr in den Fokus der Forschung rückt.

In einem Gespräch mit dem Titel »Über Geschichte schreiben«, moderiert von Dorothee Kimmich, schildern Kehlmann und Bossong ihre Herangehensweise im Umgang mit historischen Figuren. Nachdem Nora Bossong wusste, dass sie einen Roman über Magda Goebbels schreiben wollte, stellte sie sich zuerst die Frage der Perspektive. Nach zwei Seiten aus der Ich-Perspektive gab sie den ersten Versuch auf und wechselte zu einer Perspektive mit etwas mehr Distanz zu Hans Kesselbach. Für den Moment schließt sie aus, einen Roman aus der Ich-Perspektive eines Menschen wie Magda Goebbels zu schreiben, aber man wisse ja nie, was die Zukunft noch bringen werde. Auch für Daniel Kehlmann ist die Stellung der Figur in der Gesamtkomposition des Romans relevant für seinen Umgang mit ihr. Besonders in Bezug auf die Protagonisten müsse man »der Anwalt seiner Hauptfiguren sein«.[10] Sympathie sei dabei keine zwangsläufige Voraussetzung, stattdessen sei es wichtig, ihnen »einen gewissen Teil von Würde und Nachvollziehbarkeit [zu] belassen.«[11]

Um deutlich zu machen, dass sie zwar die Geschichte einer historisch verbrieften Person erzählen, dabei aber keinen Anspruch auf biographische Akkuratesse erheben, nutzen beide Schreibende Fiktionssignale in ihren Texten und weichen stellenweise von den realen Umständen ab. Besonders bezeichnend hierfür ist der Umstand, dass der fiktive Pabst für die Aufnahmen seines letzten Films auf KZ-Häftlinge als Statist:innen zurückgreift. Wie Daniel Kehlmann in seinem Einzelvortrag *Gattungen, Tonfälle, Stimmen* erläutert, haben Forschungen ergeben, dass kein Film im Dritten Reich ohne Zwangsarbeiter gedreht wurde. Dieser Unterschied sei »letztlich ein gradueller, aber kein moralisch fundamentaler«.[12]

Auch wenn ihre Situation und ihre Entscheidungen nicht in allen Punkten vergleichbar sind, lassen sich sowohl Hans Kesselbach als auch G. W. Pabst mit

---

[10] »Über Geschichte schreiben«: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Nora Bossong. Poetik-Dozentur Tübingen 2024. 0:43:57–0:44:00.

[11] Ebd. 1:07:13–1:07:17.

[12] »Gattungen, Tonfälle Stimmen«: Vorlesung von Daniel Kehlmann. Poetik-Dozentur Tübingen 2024. 0:44:27–0:44:31.

demselben Wort charakterisieren: Mitläufer. Beide Figuren schwanken an mehreren Punkten in ihren Überzeugungen und scheitern an deren konsequenter Durchsetzung. Auch wenn sich der Zugang zu den Figuren in beiden Romanen durch die abweichenden Fokalisierungen unterscheidet, stellen sie potenzielle Identifikationsangebote dar, da sie in ihren Entscheidungskrisen menschlich wirken. Bossong und Kehlmann sprechen im Dialog von einer Art »Komplizenschaft«[13], welche sowohl die Protagonisten mit dem totalitären Staat, aber auch die Lesenden mit den Figuren eingehen. Kehlmann fasst diesen Umstand zusammen als »moralische[] Grauheit in einem totalitären Staat, wo fast niemand unschuldig ist, aber auch kaum jemand ein wirklich richtig schlimmer Verbrecher«.[14] Blickt man am Schluss der Handlung dann zurück, ist der Endpunkt moralisch nicht vertretbar, der Weg dorthin jedoch alles andere als eindeutig. Dieser Gesamteindruck ist bei Hans Kesselbach möglicherweise noch gravierender als bei G. W. Pabst. In der Art, wie beide Figuren konzipiert sind und für die Lesenden eingeführt werden, bleiben ihre Haltungen bis zuletzt erstaunlich konstant und bergen weniger Überraschungen, als man sich wünschen würde.

Moral to go

Protagonisten wie Hans Kesselbach und G. W. Pabst sind unbequem. Sie entlassen die Lesenden nicht mit einem guten Gefühl aus der Lektüre, sondern wecken Zweifel, vielleicht auch an der eigenen Moral. Genau darin sieht Nora Bossong jedoch den Vorteil solcher moralisch ›grauen‹ Figuren, denn das »fordert uns genau heraus, uns selbst zu hinterfragen, und verhindert, das Böse in der Geschichte zu externalisieren«.[15] An zahlreichen Punkten kann abgewogen werden, ob in einer Situation die Angst um das eigene Leben als dominante Handlungsmotivation fungiert oder doch die moralische Flexibilität.

Die Darstellung des Mitläufertums wird in beiden Romanen nicht beschönigt, sondern in unangenehmer, weil realistischer Weise dargestellt. Obwohl man die Handlung teilweise aus einer internen Fokalisierung verfolgt, sollen die Entscheidungen der Protagonisten deshalb nicht als richtig dargestellt werden. Stattdessen wird das umgesetzt, was Nora Bossong als eine der Chancen von Literatur ansieht: »[Sie] berichtet nicht davon, wie wir passende Menschen sind, sondern von unseren Widrigkeiten, Fehlbarkeiten und

---

[13] Ebd. 1:01:05–1:01:06.

[14] Ebd. 0:57:57–0:58:10.

[15] »Über Geschichte schreiben«: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Nora Bossong. 1:01:12–1:01:24.

Verwundbarkeiten«.[16] Romane wie *Reichskanzlerplatz* und *Lichtspiel* ermöglichen es, einen eigenen Standpunkt im Vergleich zu den Figuren zu bilden, und warnen gleichzeitig davor, wie schwer es sein kann, die eigene moralische Integrität in einem System zu wahren, das die Entwicklung zum Mitläufer erschreckend einfach macht. Die Abwärtsspirale in die Schuld ist dabei kein freier Fall, sondern vielmehr eine schier endlose Treppe mit vielen kleinen Stufen. Es scheint, als würde man erst merken, wie tief man bereits hinabgestiegen ist, wenn der Weg hinauf bereits verschüttet ist.

Zitierte Quellen

Bossong, Nora: Auch morgen. Politische Texte. Berlin: Suhrkamp 2021.

Bossong, Nora: Reichskanzlerplatz. Berlin: Suhrkamp 2024.

Forkel, Robert: Literarisches Geschichtserzählen über die Zeit des Nationalsozialismus seit der Jahrhundertwende. Bestandsaufnahme und Typologie. In: Daniel Fulda und Stephan Jaeger (Hrsg.): Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert. Berlin/Boston: de Gruyter 2019 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 148). S. 205–228.

Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin/New York: de Gruyter 2004 (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory/Beiträge zur Erzähltheorie 3).

Kehlmann, Daniel: Lichtspiel. 2. Auflage. Hamburg: Rowohlt 2023.

Poetik-Dozentur 2024: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Nora Bossong. »Über Geschichte schreiben«. https://www.youtube.com/watch?v=srkjzOXw2Qw&t=3685s.

Poetik-Dozentur 2024: Vorlesung von Daniel Kehlmann. »Gattungen, Tonfälle, Stimmen«. https://www.youtube.com/watch?v=qlnrf6f3uic&t=2671s”.

[16] Nora Bossong: Auch morgen. Politische Texte. Berlin: Suhrkamp 2021. S. 15.

Sarah-Sophie Engel

Kehlmann als literarischer Regisseur der Geschichte

Der historische Roman ist ein in der Gegenwartsliteratur beliebtes Genre. Daniel Kehlmann gilt als Experte auf dem Gebiet und zieht mit seinen Büchern sowie seiner öffentlichen Präsenz viele Leser:innen an. Anlässlich der Tübinger Poetik-Dozentur 2024 sprach er mit Nora Bossong, die ihren historischen Roman *Reichskanzlerplatz* (2024) vorstellte, über den Prozess des Schreibens über Geschichte und über seinen letzten Roman *Lichtspiel* (2023), der vom Leben und Schaffen des Regisseurs G. W. Pabst unter dem Regime der Nationalsozialisten handelt. Kehlmanns Werk verhandelt dabei die Graubereiche in einer Diktatur, in denen sich Menschen bewegen, die weder Täter noch Opfer sind und trotzdem durch ihre Arbeit das System mittragen und jeden Moment in Gefahr scheinen, doch in die eine oder andere Kategorie hineinzurutschen. Von außen betrachtet ist der Roman ein Beispiel fiktionaler Geschichtsschreibung, die sich im Vergleich mit einer akademischen Geschichtswissenschaft Fragen nach der Methodik des Forschungs- und Schreibprozesses sowie der Authentizität und Aussagekraft der Werke stellen muss. Dieser Essay erörtert am Beispiel von Kehlmanns Roman unter Einbezug seiner mündlichen Stellungnahmen zu seiner Arbeitsweise während der Tübinger Poetik-Dozentur (2024) und im Rahmen des ZEIT ONLINE-Podcast *Alles gesagt?* (2024), ob und auf welche Weise historische Erfahrung beschreibbar ist, und wie sie literarisch und gesellschaftlich integriert werden kann.

Kann Kunst die Geschichte retten?

»Denn all das geht vorbei. Aber die Kunst bleibt.«[1] Mit diesen Worten verteidigt der Protagonist G. W. Papst in Daniel Kehlmanns historischem Roman

[1] Daniel Kehlmann: Lichtspiel: Roman. Hamburg: Rowohlt 2023. S. 303.

Lichtspiel (2023) sich und seine künstlerische Arbeit als Regisseur unter dem Regime der Nationalsozialisten. Die Frage, was von der Geschichte bleibt, was wie erzählt und aufgearbeitet wird, stellt sich immer wieder neu und wird in der Literatur(wissenschaft) ebenso verhandelt wie in den Geschichtswissenschaften. Klar ist, dass aus der Zeit des Nationalsozialismus vor allem der Schrecken über die abgründige Grausamkeit des Holocausts geblieben ist. Wie trotz der rigiden, menschenfeindlichen Strenge des Regimes ein Filmbetrieb am Laufen gehalten wird, welche Kompromisse es dafür bedarf und wie die Beteiligten den Seiltanzakt zwischen Konformität und kreativer Freiheit vollführen und dabei selbst Gefahr laufen, in moralische Abgründe zu schlittern, davon erzählt Kehlmanns Roman. Das Werk verhandelt die Frage nach der künstlerischen Freiheit auf zwei Ebenen: Erstens ist da die Handlung, die eine einzigartige gesellschaftliche Sphäre während des Zweiten Weltkriegs zeigt, in der trotz der politischen Verhältnisse überraschend viel Schaffensgeist und Spielraum herrscht, solange die Vorgaben des Ministeriums befolgt werden. Dabei portraitiert Kehlmann historische sowie fiktionale Figuren, die ganz unterschiedlich mit den Gegebenheiten umgehen, darunter bekannte Gesichter der Filmszene dieser Zeit wie Hauptfigur und Regisseur G. W. Pabst, die Hollywood-Schauspielerin Greta Garbo oder die Regisseurin und NS-Sympathisantin Leni Riefenstahl. Die zweite Ebene bildet der Roman selbst als Werk, anhand dessen die Rolle der Literatur als künstlerisches Medium im Erzählen und Darstellen von Geschichte diskutiert werden kann. Der Roman bedient sich an dem historischen Material, den Personen, den Drehorten und Filmen, und fiktionalisiert die Begebenheiten, verändert, streicht weg und fügt hinzu. Damit entsteht eine neue Geschichte, ein Roman eben. Es stellt sich die Frage, welche Aussagekraft und welchen Grad an Authentizität ein solches Werk besitzt. In welchem Verhältnis steht fiktionale Literatur über historische Ereignisse zu den Geschichtswissenschaften, inwiefern unterscheiden, überschneiden oder ergänzen sich die beiden Felder und wie gestaltet sich ein Schreibprozess, der mit einer solchen historischen Verantwortung beladen ist?

Vergangenes als Gegenwärtiges

Erzählen richte sich natürlicherweise auf Vergangenes, auf das Erzählen von Erfahrungen und Geschichten. So antwortet Daniel Kehlmann im Podiumsgespräch zum Thema »Über Geschichte schreiben« auf die Publikums-Frage, ob es denn notwendig sei, immer über Geschichte zu schreiben. Er meint, »dass

es in der Natur des Erzählens liege, von dem zu sprechen, was war«.[2] Selbst wenn Gegenwärtiges erzählt werden soll, geschehe dies häufig im Präteritum, Erzählen sei im Allgemeinen eine Vergangenheitsbewegung. Das historisierende Erzählen von bestimmten einschneidenden Momenten der Geschichte wird auch relevant für die Analyse von Gegenwartsliteratur, wenn jene Momente durch ihre literarische Bearbeitung auf gesellschaftliches Interesse stoßen und in gegenwärtigen Debatten Anschluss finden.

Carolin Amlinger illustriert am Phänomen des »Debattenromans« den Zeitgeist der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und nennt Kehlmanns *Lichtspiel* neben Werken von Navid Kermani und Kathrin Röggla als Beispiel.[3] Der Debattenroman sei eine Antwort auf die weitläufigen Krisen, denen sich der Literaturbetrieb aktuell stellen müsse. Amlinger verweist auf eine etablierte »Krisendiagnose«, die lautet: »Wir lesen zwar nicht weniger, aber weniger literarische Texte«.[4] Auf dem Büchermarkt ist die Luft dünn geworden und der Literaturbetrieb entwickelt neue Strategien, um die eigene Relevanz gegenüber dem schnelllebigen digitalen Angebot zu verteidigen. Amlinger schildert, wie versucht wird, diskursrelevant und populär zu bleiben, indem »außerliterarische Valorisierungskriterien«[5] für literarische Werke herangezogen werden, die diesen über ihre Literarizität hinaus Bedeutung verleihen. Durch Gegenwartsbezüge manövriere sich die Literatur in die Sphäre aktueller, gesellschaftlicher Debatten und legitimiere ihre Teilhabe am Deutungsprozess des zeitgenössischen Weltgeschehens.[6] ›Gegenwärtig‹ können dabei auch historische Bezüge sein, deren Relevanz und Thematisierung durch politische und gesellschaftliche Dynamiken neu aufflammen.

Die Thematisierung des Nationalsozialismus ist fester Bestandteil öffentlicher Debatten, seine Thematisierung in der deutschsprachigen Kunst, Literatur und Kultur hat seit den 1990er Jahren zugenommen, und eine aktive Auseinandersetzung mit dem Holocaust hat in unterschiedlichen Sphären stattgefunden – so kann man es auch in Überblickswerken zur Gegenwartsliteratur lesen.[7] Die Relevanz der Aufarbeitung der Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs und die Auseinandersetzung mit nationalsozialistischen Tendenzen hat

---

[2] Daniel Kehlmann und Nora Bossong: Poetik-Dozentur 2024: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Nora Bossong: »Über Geschichte schreiben« (13. November 2024). https://www.youtube.com/watch?v=srkjzOXw2Qw. [1:16:01 – 1:16:07]

[3] Vgl. Carolin Amlinger: »Soviel Gegenwart war selten.«: Über Debattenromane und Debattenwissenschaften. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 97 (2023). H. 4. S. 887–899. https://doi.org/10.1007/s41245-023-00218-5. S. 890.

[4] Ebd. S. 899.

[5] Ebd.

[6] Vgl. ebd. S. 890 f.

[7] Vgl. Leonhard Herrmann und Silke Horstkotte: Gegenwartsliteratur: Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2016. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05464-7. S. 73.

kaum an Aktualität verloren – im Gegenteil. Mit dem Fortlauf der Zeit, dem Wechsel der Generationen verändert sich laut Jan Assmann auch »das Erinnerungsprofil einer Gesellschaft«.[8] Jetzt, wo es kaum mehr Zeitzeugen gibt und auch Berichte aus zweiter Hand spärlicher werden, muss Erinnerungskultur neu gedacht und konzipiert werden, so auch in der Literatur.

Kehlmann schafft mit *Lichtspiel*, der nicht direkt ein Kriegsroman ist, thematisch aber von den Verhältnisse in der Kunstszene während des Krieges und unter dem Nazi-Regime handelt, ein Werk, das sich der Bandbreite fiktionaler Darstellungsmöglichkeiten bedient bis hin zu surrealistischen Elementen, an Humor nicht spart und dennoch auf ernsthafte Weise die Lebens- und Arbeitsbedingungen der NS-Zeit verhandelt. Das Werk ist trotz seines hohen Grades an Fiktionalität Teil populärer Erinnerungskultur, nicht zuletzt aufgrund seines historisch belegten Grundgerüsts. So, wie es Herrmann und Horstkotte (schon fast eine Dekade vor dem Erscheinen von Kehlmanns Roman) als charakteristisch für »die neuen Generationenromane«[9] beschreiben, wechselt die interne Fokalisierung in *Lichtspiel* unter anderem zwischen dem Vater, dem berühmten Regisseur G. W. Pabst, und seinem Sohn hin und her. Dadurch gibt es keine neutrale Erzählinstanz, sondern die Kapitel sind »einzelnen Personen zugeordnet, die jeweils bestimmte Interessen vertreten«.[10] Ein Effekt dieser Erzählweise, der bei Kehlmann beispielhaft zum Tragen kommt, ist die »Vermittlung von Geschichte auf einer persönlichen, nicht-offiziellen Ebene«.[11] Die durch den Roman transportierte, enttäuschende (Un-)Menschlichkeit der Figuren, die diese gleichzeitig nahbar erscheinen lässt, ist ein Aspekt, der Kehlmanns Roman meines Erachtens so breiten Anklang verschafft hat und vielleicht so gegenwärtig erscheinen lässt. *Lichtspiel* ist weder eine Täter- noch eine Opfererzählung – die Leser:innen begleiten und beobachten eine moralische Durchschnittlichkeit. Sie erfahren etwas über die alltäglichen Vorgänge und das Innenleben der Figuren, die unterschiedlich auf die gesellschaftlichen und politischen Umstände reagieren. Kehlmann erklärt im ZEIT ONLINE-Podcast *Alles gesagt?,* er wolle mit *Lichtspiel* nicht per se zum kritischen Gespräch aufrufen, sondern »einen Weg finden, vom Alltag im Dritten Reich zu erzählen«.[12] Pabsts Angepasstheit ans Regime, die Verherrlichung der SS-Männer seitens seines Sohnes oder die untätige Stille im Raum, wenn einer aus dem Film-Team ohne Begründung einfach abgeführt wird, werden im Roman nicht aus einer analytischen Perspektive abgesteckt, sondern den Lesenden subtil unterbreitet,

---

8 Ebd. S. 73.

9 Ebd. S. 79.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Christoph Amend, Jochen Wegner und Daniel Kehlmann: Daniel Kehlmann, was ist eine gute Geschichte?. [Podcast, 15. August 2024]. https://open.spotify.com/show/6YMJMAh8zJcCwHwe5kSmjT?si=adeeedc2293c494a. [2:48:04 – 2:48:07]

sodass die inneren und äußeren Konflikte spürbar werden. Damit werden gegenwärtige Debatten über den Umgang mit Geschichte und Fragen der Bewertung von historischen Ereignissen und Personen berührt, aber ohne vorgefertigte kritische Einordnung an die Lesenden weitergegeben, die dies entweder aushalten oder selbst reflektieren müssen.

Geschichte(n) schreiben

Kehlmanns Werke nehmen sich oftmals historische Figuren zum Vorbild, die mehr oder weniger verändert in eine abenteuerliche Erzählung eingesponnen werden. Dabei begibt sich der Autor sehr bewusst immer wieder neu in das Spannungsfeld von historischen Fakten und Fiktionen, das er gekonnt spielerisch nutzt, um damit ein breites Publikum anzusprechen. Trotz Fiktionalisierung eröffnen seine Geschichten einen Zugang in vergangene Welten, wie ihn historiografische Studien nicht im selben Maße bieten können. In den Geschichtswissenschaften selbst haben Diskussionen über Schreib- und Darstellungsweisen von Geschichte stetig zugenommen. Konservative Positionen für eine nüchterne Historiographie, die auf nackten Tatsachen beruht, werden aufgebrochen. Die Sprache als wichtigstes Arbeits- und Darstellungsmedium für die Geschichtswissenschaften (sowie für die Literatur) rückt ins Zentrum interner Debatten. Der Historiker Frank Ankersmit vertritt die Meinung, dass literarische Verfahren integrativer Bestandteil der Geschichtswissenschaft seien: »Geschichte ist auch eine empirische Disziplin in dem Sinn, daß sie als ein beständiges Experimentieren mit Sprache betrachtet werden kann.«[13] Der Vergleich und die Annäherung von Literatur- und Geschichtswissenschaft bedeuten nicht, die Grenze zwischen dem künstlerischen Prozess literarischen, fiktionalen Schreibens und einer wissenschaftlich bestrebten Geschichtsschreibung allmählich aufzulösen, sondern die unterschiedlichen Potentiale der Disziplinen auszuloten und sich gegenseitig ergänzen zu lassen.[14] Im Gespräch während der Tübinger Poetik-Dozentur behauptet Kehlmann, beim Schreiben eines historischen Romans sehe er sich selbst »nicht in Konkurrenz zu den Historikern«, sondern sei im Gegenteil auf die Vorarbeit von Historiker:innen angewiesen, deren Expertise er häufig konsultiere, um seinen Romanen Authentizität zu verleihen. Wie oben beschrieben, profitiert die

---

[13] Frank R. Ankersmit: Sprache und historische Erfahrung. In: K. E. Müller und J. Rüsen (Hrsg.): Historische Sinnbildung: Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S. 388–407. S. 403.

[14] Vgl. Bernhard Jussen: Kunst. In: Anne Kwaschik und Mario Wimmer (Hrsg.): Von der Arbeit des Historikers: ein Wörterbuch zu Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft. Bielefeld: Transcript 2010. S. 129–134. S. 133.

Belletristik von einer thematischen Anreicherung durch historisches Wissen, das ihre Leser:innenschaft über ihre ästhetische Qualität hinaus von ihrer gesellschaftlichen Relevanz überzeugen kann. Umgekehrt muss es im Interesse der Geschichtswissenschaft liegen, ihre Inhalte sprachlich ansprechend zu gestalten, um am öffentlichen Diskurs teilzunehmen, da sie keine Labor-Wissenschaft ist, sondern dialogisch das gesamtgesellschaftliche »historische Bewusstsein«[15] mitprägt. Ankersmit fordert einen zugänglichen Sprachgebrauch in der Geschichtswissenschaft, die sich nicht wie die Naturwissenschaft einen isolierten, spezifizierten Fachjargon erlauben kann, denn: »Wenn Historiker und Historikerinnen aufhören, in einer Sprache zu sprechen, die für alle zivilisierten Mitmenschen verständlich ist, dann vernachlässigen sie ihre kulturelle Pflicht und Verantwortung.«[16]

Wenn Historiker:innen Geschichte(n) schreiben, besteht die Gefahr einer linearen Aneinanderreihung von Ereignissen, die Leerstellen und Brüche ignoriert und abgeschlossene Wirkmechanismen suggeriert, die die historische Realität hinter sich zurücklassen, obwohl nur mit ›Fakten‹ gearbeitet wurde.[17] In diesem Sinn ist die Form der literarischen Darstellung für historische Zusammenhänge entscheidend und ihre Authentizität ergibt sich nicht automatisch aus dem ›Wahrheitsgehalt‹ der Inhalte, sondern ist eng an ihre Erzählweise geknüpft. Bernhard Jussen stellt fest, »Geschichtswissenschaft ist – ganz gleich, wie intensiv und qualitätsvoll sie forscht – am Ende Literatur.«[18] Auch Ankersmit schlussfolgert, dass die Frage nach einer adäquaten Geschichtsschreibung letztendlich eine Ästhetische sei.[19] Demnach verwundert es nicht, dass Hayden White und Walter Benjamin in ihren geschichtsphilosophischen Darlegungen mit ästhetischen bzw. literarischen Kategorien argumentieren. Benjamin kritisiert die universalgeschichtlich eingesetzte klassisch epische Form der Repräsentation historischer Inhalte. Im Erzwingen einer narrativen Kontinuität und der darin implizierten historischen Kausalität sieht Benjamin eine Schwachstelle der »monumentalen epischen Werke«[20] der Geschichtsschreibung, weil dadurch eigentlich aussagekräftige Unebenheiten übergangen werden: »Sind es doch gerade jene Schroffen und Zacken der Überlieferung, die demjenigen Halt bieten, der ›über sie hinausgelangen‹ und somit die reine Geschichte der Sieger überwinden kann und gegen den ›nivellierenden

---

15 Paul Ricœur: Gedächtnis - Vergessen - Geschichte. In: Klaus E. Müller und Jörn Rüsen (Hrsg.): Historische Sinnbildung: Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S. 433–454. S. 434.

16 Ankersmit: Sprache und historische Erfahrung. S. 403.

17 Vgl. Anna-Lena Eick: »Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten«: Visualität in der literarischen Geschichtsdarstellung. Paderborn: Brill | Fink 2024. S. 121.

18 Jussen: Kunst. S. 130.

19 Vgl. Ankersmit: Sprache und historische Erfahrung. S. 405.

20 Eick: »Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten«. S. 67.

Fluss der offiziellen Geschichte‹ eintritt.«[21] Eine geeignetere Form, die diesen »Glättungsprozesse[n]« potentiell vorbeugen kann, ist Benjamin und Kracauer zufolge der »moderne (historische) Roman, der sich unter Rückgriff auf filmisch inspirierte Darstellungstechniken der Präsentation und Thematisierung historischer Realität – in ihrer Parallelität zur Kamera-Realität – produktiv und sinnstiftend annähert«.[22] Eine solche »filmisch inspirierte« Herangehensweise findet sich exemplarisch bei Kehlmann, da *Lichtspiel* sich nicht nur thematisch der »Kamera-Realität« annähert, sondern durch szenisches Schreiben eben einen derartigen filmischen Realitätseffekt erzeugt. »Es gibt eben Literatur, die erzählt und trotzdem experimentell ist, in hohem Maß«[23], sagt Kehlmann und beschreibt damit seinen Mittelweg, der einer erzählerischen Kohärenz die Treue hält, während stellenweise experimentelle Effekte aufblitzen, die den Leser:innen fiktive (historischen) Realiätsräume erfahrbar machen.

Kehlmanns Werk ist eine Montage historischer und fiktiver Ereignisse und Figuren, die in einen gut recherchierten historischen Sinnzusammenhang gestellt werden – dennoch bleibt es erfunden. Als fiktionales Werk ist der Roman klar von wissenschaftlich bestrebter Geschichtsschreibung abzugrenzen, er hat andere Ansprüche, was ihn jedoch nicht vom Bildungsprozess eines historischen Bewusstseins ausschließen soll. Kehlmann erläutert im ZEIT ONLINE-Podcast *Alles gesagt?*, »warum es sinnvoll ist, Romane zu schreiben, zusätzlich zu den Geschichtswerken, die wir haben«[24], an einem Beispiel aus seinem Roman *Tyll* (2017): Dort flicht er das Thema der hohen Kindersterblichkeit im 17. Jahrhundert literarisch ein, ohne explizit dessen Tragik zu deuten, sondern indem er es in einen historisch-fiktionalen Kontext stellt, der dessen Bedeutung für das familiäre, gesellschaftliche Gefüge erahnen lässt. Historiker:innen seien in der Interpretation solcher Dinge zurückhaltend, da man es nicht wissen könne; Kehlmann aber meint: »Ich als Romanautor kann sagen, ja, vielleicht wissen wir das nicht, aber ich kann's mir vorstellen und weil auf dem Buch Roman steht, hab ich die Lizenz und die Erlaubnis, das zu erfinden, was ich für wahr halte [lacht], das darf ein Historiker nicht, ein Journalist darf das auch nicht.« Diese Freiheit, Geschichte zu entwerfen, Dinge in den Raum zu stellen, die im Rahmen des Möglichen liegen, bringt eine gewisse Verwundbarkeit mit sich. Ein bekannter Name hilft, hohe Verkaufszahlen und eine treue Leser:innenschaft auch. Schließlich sind es aber die Reaktionen der Rezipient:innen, die journalistischen Beiträge und Kommentare von Historiker:innen

---

[21] Ebd. S. 68.

[22] Ebd. S. 125.

[23] Amend, Wegner und Kehlmann: Daniel Kehlmann, Was ist eine gute Geschichte? [1:06:03 – 1:06:10]

[24] Diese und die weiteren Zitate stammen aus folgender Quelle: Amend, Wegner und Kehlmann: Daniel Kehlmann, was ist eine gute Geschichte?. [3:41:59 – 3:42:50]

als Reaktion auf den Roman, die zeigen, ob das Experiment geglückt ist, ob eine geschichtliche Wirklichkeit durch die Lektüre evoziert wurde. Der Prozess von der Recherche über das Verfassen des Romans bis hin zur öffentlichen Rezeption und Kritik ist in seiner Gesamtheit Teil der Geschichtsbildung, die kollaborativ und parallel zur akademischen Geschichtsforschung stattfindet.

Worte im Kopf und Kino auf dem Papier

Die literarische Inszenierung von Geschichte und ihren historischen Figuren erfordert intensives Hineindenken in die Lebensrealität (und deren historische Erforschung) und mögliche Denkweisen der Charaktere. Kehlmanns unzuverlässige Erzählweise, die dem subjektiven Blick der Figuren geschuldet ist, lässt die Grenzen von inneren Zuständen und externer Realität verschwimmen, was durch surrealistische Wendungen akzentuiert wird – eine Erzählstrategie des (post-)modernen Romans. Und es finden sich weitere typische Elemente des (post-)modernen Romans in *Lichtspiel*, wie Ankersmit sie in Bezug auf White zusammenfasst: Beispielsweise ein »Unterton des Zweifelns und Fragens«, der die Figuren ständig begleitet und sie gegenüber ihrer Umgebung und sogar der eigenen Wahrnehmung misstrauisch werden lässt. Neben dem Verzicht auf einen »Erzähler objektiver Tatsachen« wird auch »die Idee einer objektiven, chronologischen Zeitskala« aufgebrochen.[25] So finden sich etwa raum-zeitliche und wahrnehmungsbedingte Verzerrungen im Roman, die die Figuren selbst kalt erwischen: beispielsweise als Pabst nach Kriegsbeginn ins Ministerium für Film nach Berlin ›eingeladen‹ wird, wo er sich in dem absurd großen Büro des Ministers wiederfindet – »derart groß waren vielleicht Bahnhofshallen, aber nicht Büros«.[26] Dieser hofiert ihn einerseits als großen Künstler, um ihm im nächsten Satz das KZ anzudrohen und ihn zu dem Versprechen zu zwingen: »Ich will das Meine tun. Für den Aufbau … Deutschlands«.[27] Die Szene ist grotesk, der Minister ist eine Karikatur und wirkt dennoch bedrohlich, und Pabst ist verwirrt, als wähne er sich ›im falschen Film‹. Der Weg ins Ministerium reißt ihn bereits aus der Zeit: Nach einem schummrigen, abendlichen Heimweg, bei dem die Stadt sich aus den Angeln zu heben scheint, so dass »Pabst sich fragte, ob er irgendwie in eine verdrehte Spiegelwelt geraten war«[28], wird er in seinem Hotel sogleich schon vom Fahrer überrascht, den er für den nächsten Morgen erwartet hatte: »Ich habe doch nicht geschlafen, dachte er, während er all den Stoff an seinem Körper befestigte, ich bin eben

[25] Vgl. Ankersmit: Sprache und historische Erfahrung. S. 400.
[26] Kehlmann: Lichtspiel. S. 203.
[27] Ebd. S. 212.
[28] Ebd. S. 199.

erst hereingekommen! Doch es half nichts, die Sonne schien, das Auto stand unten.«[29] Und auch als Pabst nach dem Gespräch das Büro des Ministers verlassen will, krümmen sich Raum und Zeit: »Pabst ging weiter auf die Tür zu, die vor ihm zurückzuweichen schien. Er ging schneller, die Tür wich noch schneller zurück […,] mit einem Mal hatte der Raum sich umgefaltet, sodass er an der Decke hing«.[30] Diese traumähnlichen Sequenzen stören den Erzählfluss kaum, obwohl sie die Regeln einer realistischen Erzähllogik missachten. Sie ziehen die Leser:innen so in die subjektive Erlebniswelt der Figuren hinein, dass diese das Gefühl des Ausgeliefertseins erleben, das durch die Auflösung der gewohnten Gesetzmäßigkeiten entsteht.

Filmisches Schreiben ist nicht das Gleiche wie Schreiben für den Film – mit dem Medium verändert sich der Stil. So merkt der erfahrene Drehbuchautor Kehlmann an, dass diese filmische Art des Schreibens nur im Roman unkonventionell wirke; wenn man aber den Text genau so verfilmen würde, wäre das Ergebnis wohl durchschnittlich. Ähnlich verhalte es sich mit ›realistischem Schreiben‹ im Roman. Man könne und solle die Dinge nicht genau so beschreiben, wie sie sind oder waren. Fiktionen müssten sorgfältig komponiert werden, um reale Effekte zu erzielen. Kehlmann stellt in seinem Roman eine erzählerische Kohärenz her, die ein angenehmes Leseerlebnis erlaubt und eine niederschwellige Zugänglichkeit sichert – in diesem Sinne bemüht er sich um Glaubwürdigkeit seiner Geschichte. Gleichzeitig durchbricht er die lineare Erzählung auch andauernd durch die achronologische Anordnung der Sequenzen, durch unzuverlässiges Erzählen und Multiperspektivität bis hin zu Brüchen und Inkohärenzen in der erzählten Welt, die durch surrealistische Elemente deutlich werden. Damit verschiebt er den Fokus von einer Nacherzählung einer Geschichte des Films zu einer filmischen Erzählung von Geschichte, die diese erfahrbar macht.

Filmisches Schreiben bedeutet auch nicht bildliches Schreiben oder den übermäßigen Gebrauch von Detail-Ausführungen. In Bezug auf Roland Barthes geht Kehlmann auf die Kritik des realistischen Erzählens ein, es würden Details eingefügt, die ausschließlich dem Realitäts-Effekt dienen sollen. Im Podiums-Gespräch während der Poetik-Dozentur drängt der Autor diesen Vorwurf für seinen eigenen Schreibstil zurück. Am Beispiel einer Szene, die aus der Perspektive von Pabsts Sohn geschildert wird – eine Besprechung zu den Dreharbeiten von *Paracelsus* (1943) in Pabsts Landhaus, in die zwei SS-Soldaten reinplatzen, um den Drehbuchautor Kurt Heuser ohne ausführliche Begründung mitzunehmen –, wird dies verdeutlicht:

---

[29] Ebd. S. 201.
[30] Ebd. S. 215.

> Draußen kommt ein Auto heran, Kies knirscht unter Bremsen, ein paar Sekunden später ertönt die Türglocke. »Erwarten wir noch jemanden?«, fragt Papa.[31]

Das Knirschen des Kieses trage hier die Funktion, den Aufbau einer unheimlichen Spannung zu untermalen, denn »in einer Diktatur ist das nie eine gute Nachricht, wenn jemand unerwartet kommt«.[32] Und auch nachdem die SS-Soldaten wieder aus der Türe treten, werden die Geräusche vor dem Haus lautstark beschrieben:

> Alle sitzen stumm. Von draußen hört man knirschende Schritte auf dem Kies, man hört Jerzabek »Hier bitte, die Herren, Ihre Brote« sagen, man hört dreimal eine Autotür knallen, man hört den Motor anspringen, man hört, wie sich die Reifen knirschend in Bewegung setzen. Dann wird der Motor leiser. Und schließlich hört man wieder die Vögel und den Wind.[33]

Durch alle Geräusche hindurch hört man vor allem bedrückende Stille, was bedeutet, es geht hier nicht um die Vögel und den Kies, sondern um die fragile Normalität, die einem jederzeit gewaltsam entrissen werden kann – jeden Moment kann jemand kommen und einen mitnehmen und die Vögel singen einfach weiter. Was für die Erzählung irrelevant erscheinen mag, kann für das Beschreiben von Erfahrung tragend sein. Dennoch, »ein Roman sollte nur Dinge enthalten, die im Kontext des Romans als Geschichte auch sinnvoll sind, und da muss man oft sogar zurückschalten gegenüber der Wirklichkeit«[34], spricht Kehlmann aus Erfahrung. Manche Fakten seien nicht glaubwürdig, das müssten sie auch nicht sein, weil es eben Fakten sind – Fiktionen hingegen seien auf ihre Glaubwürdigkeit angewiesen.

Zitierte Quellen

Amend, Christoph, Jochen Wegner und Daniel Kehlmann: Daniel Kehlmann, was ist eine gute Geschichte?. [Podcast, 15. August 2024]. https://open.spotify.com/show/6YMJMAh8zJcCwHwe5kSmjT?si=adeeedc2293c494a.

Amlinger, Carolin: »Soviel Gegenwart war selten.«: Über Debattenromane und Debattenwissenschaften. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 97 (2023). H. 4. S. 887–899. https://doi.org/10.1007/s41245-023-00218-5.

Ankersmit, Frank R.: Sprache und historische Erfahrung. In: K. E. Müller und J. Rüsen (Hrsg.): Historische Sinnbildung: Problemstellungen, Zeitkonzepte,

[31] Ebd. S. 293.
[32] Kehlmann und Bossong: Poetik-Dozentur 2024 [0:37:50 – 0:38:02]
[33] Ebd. S. 298.
[34] Kehlmann und Bossong: Poetik-Dozentur 2024 [0:38:36 – 0:38:43]

Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S. 388–407.

Eick, Anna-Lena: »Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten«: Visualität in der literarischen Geschichtsdarstellung. Paderborn: Brill | Fink 2024.

Herrmann, Leonhard und Silke Horstkotte: Gegenwartsliteratur: Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2016. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05464-7.

Jussen, Bernhard: Kunst. In: Anne Kwaschik und Mario Wimmer (Hrsg.): Von der Arbeit des Historikers: ein Wörterbuch zu Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft. Bielefeld: Transcript 2010. S. 129–134.

Kehlmann, Daniel: Lichtspiel: Roman. Hamburg: Rowohlt 2023.

Kehlmann, Daniel und Nora Bossong: Poetik-Dozentur 2024: Daniel Kehlmann im Gespräch mit Nora Bossong: »Über Geschichte schreiben« (13. November 2024). https://www.youtube.com/watch?v=srkjzOXw2Qw.

Ricœur, Paul: Gedächtnis - Vergessen - Geschichte. In: Klaus E. Müller und Jörn Rüsen (Hrsg.): Historische Sinnbildung: Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S. 433–454.

Emily Feldvoss

Zwischen Fakten und Fiktion: Kehlmanns Drehbuch zur Kafka-Serie

100 Jahre nach Franz Kafkas Tod sind kaum Details über sein Leben unentdeckt geblieben. Stapel von Tagebüchern und Briefen sowie seine Werke geben Generationen von Leser:innen Aufschlüsse über sein Leben, und trotzdem bleibt Kafka ein Mysterium. Dies trägt zur andauernden Faszination nicht nur seiner Werke, sondern auch seiner Person bei, und es wird immer wieder versucht, sein Leben biografisch zu ergründen. Das aktuellste Beispiel ist die Kafka-Biografie von Reiner Stach und die auf dessen Grundlage entstandene Fernsehserie *Kafka* von Regisseur David Schalko, basierend auf dem Drehbuch von Schriftsteller Daniel Kehlmann.[1] Aber was trieb die beiden an, diese Serie zu produzieren?

Die Serie besteht aus Puzzlestücken aus Werk, Tagebüchern und Briefen von Kafka, zusammengebaut von einem Erzähler, der mit aktuellem Blick auf die Geschehnisse schaut. Nicht Kafkas Schreiben selbst steht im Fokus, sondern sein alltägliches Leben. Kafka war Angestellter einer Arbeiter-Unfall-Versicherung, hatte Freundschaften und Beziehungen, die ihn und seine Werke beeinflussten. In der Serie werden genau diese Aspekte genutzt, um eine andere Seite der Persönlichkeit Franz Kafkas zu beleuchten. Sie zeigt aber auch die Grenzen, an die man stößt, wenn man eine historisch verbriefte Person biografisch darstellen möchte. Denn genau die Beziehungen sind es, die nicht nur Kafka prägten, sondern auch die Quellen bilden, die der Nachwelt hinterlassen wurden. Kehlmanns Gestaltung des Drehbuchs zur *Kafka*-Serie kann einen

---

[1] Ich bedanke mich bei Daniel Kehlmann und David Schalko dafür, dass sie mir das Drehbuch für diesen Essay zur Verfügung gestellt haben. Da dieses unpaginiert ist, zitiere ich daraus unter Angabe der Szene sowie der Zeitangabe in der Serie.

Einblick in die literarische und filmische Verarbeitung dieser Quellen und Beziehungen geben.[2]

Zwischen Literatur und Film: Das Drehbuch

Drehbücher sind ein Gegenstand, für den sich lange Zeit keine Disziplin zuständig fühlte. Weder in den Philologien noch in den Film- und Medienwissenschaften ist das Drehbuch ein gängiges Untersuchungsobjekt. Es gibt verschiedene Gründe für diese Entwicklung. Drehbücher galten lange nur als Mittel zum Zweck im Zuge der Filmproduktion. Erst in den letzten Jahren werden sie in der Forschung auch als literarische Texte gelesen, die gezielt Sprache einsetzen. Dabei darf man aber andererseits wiederum keineswegs die technische Funktion des Drehbuchs außenvorlassen. Es bedarf, wie Hentschel et al. es fordern, einer »transdisziplinär[en] Drehbuchforschung, in der verschiedene Perspektiven, zum Beispiel der Literatur-, Film-, Produktions- und Rezeptionswissenschaft vereint werden«.[3] Man muss das Drehbuch als Text lesen und dabei seine Funktion bei der Umsetzung in ein audiovisuelles Format beachten. So ist das Drehbuch eine »intermediäre Entität«[4], die einen »komplexen ›literarischen‹ Status«[5] hat. Im Falle des Drehbuchs der *KAFKA*-Serie sollte das berücksichtigt werden, insbesondere wenn man die Notwendigkeit der Sprache für das filmische Erzählen berücksichtigt.[6] Das Argument, dass Drehbücher auch literarische Texte sind, ist in Anbetracht der *KAFKA*-Serie besonders einleuchtend, denn Kehlmann ist schließlich ein bekannter Schriftsteller. Wie David Schalko selbst sagt, lässt sich das Drehbuch zur *KAFKA*-Serie »wie Literatur [lesen]«.[7] So nutzt Kehlmann etwa in der sprachlichen Gestaltung des

---

[2] Für die inhaltliche und redaktionelle Beratung und zahlreiche Hinweise im Prozess der Überarbeitung bedanke ich mich bei Prof. Dr. Evi Zemanek und den Mitgliedern des Kurses »Poetiken der Gegenwart« (Wintersemester 2024/25, Deutsches Seminar, Universität Tübingen).

[3] Jan Henschen, Florian Krauß, Alexandra Ksenofontova und Claus Tieber: Einleitung. In: (Dies.) (Hrsg.): Drehbuchforschung. Perspektiven auf Texte und Prozesse. Wiesbaden: Springer VS 2022. S. 1–24. S. 4. Vgl. auch Florian Krauß: Positionen und Diserate der Drehbuchforschung. In: MEDIENwissenschaft 40 2023. H. 1. S. 8–23. S. 9.

[4] Steven Maras: Screenwriting: History, Theory, and Practice. London und New York: Wallflower Press 2009. S. 6.

[5] Ebd. S. 45.

[6] Vgl. Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. 5. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2012. S. 99.

[7] Poetik-Dozentur Tübingen. 2024a. Daniel Kehlmann im Gespräch mit David Schalko: "Kafka und wir". https://www.youtube.com/watch?v=v7DlKTLIOl0&list=PLsZhiMXtMWI7QZBAkGXru4rk1yzDrdJx. Letzter Zugriff: 20. Mai 2025. 0:07:25.

Drehbuchs komplexe Erzählverfahren, um eine besondere Wirkung zu erzeugen.

Biografisches Erzählen

In der Serie, die man als Biopic bezeichnen kann, verschmelzen historische Fakten mit einer fiktionalen Erzählung.[8] Die zunehmende Freiheit der Fiktionalisierung in der Biografik ist aber erst eine Entwicklung des letzten Jahrhunderts. Seit dem 20. Jahrhundert hat sich die Biografik von ihrem Ursprung, der Geschichtswissenschaft, entfernt.[9] Biografisches Erzählen geht demnach über die bloße Darstellung von Fakten hinaus. Wie Klein sagt, werden »Wahrheiten nicht […] *ge*- sondern […] *er*funden«.[10] Das bringt auch Freiheiten in der Gestaltung mit sich. Es wird oft von der traditionell chronologischen Darstellung abgewichen und der inhaltliche Fokus liegt häufig auf dem »Konzept der ›Alltagsgeschichte‹«, die sich natürlich in den meisten Fällen nur schwer mit Fakten eindeutig rekonstruieren lässt.[11]

Genau das wird in der *KAFKA*-Serie aufgegriffen.[12] Es handelt sich um eine so genannte Miniserie, die aus 6 Folgen von jeweils ungefähr 45 Minuten besteht. Die Serie als audiovisuelles Format ermöglicht die Strukturierung einer längeren Erzählung, die in Folgen eingeteilt ist. Man könnte das Leben von Franz Kafka auch chronologisch erzählen, was jedoch hier nicht getan wird. Stattdessen ist die Serie in »Aspekt[e]«[13] eingeteilt, wie Kehlmann und Schalko es nennen: Folge 1: *Max*, Folge 2: *Felice*, Folge 3: *Familie*, Folge 4: *Bureau*, Folge 5: *Milena* und Folge 6: *Dora*. Wie man anhand der Titel jeder Folge sieht, werden die Beziehungen, sowohl menschlicher als auch beruflicher Art, die Kafka in seinem Leben einging, genauer beleuchtet.

Aber welche Auswirkung hat dies auf die filmische Darstellung? In einer chronologischen Narration wird eine Geschichte von Szene zu Szene entwickelt. In der *KAFKA*-Serie ist dies nicht gegeben, sie erzählt vielmehr

---

8 Zum Begriff Biopic für eine verfilmte Biografie vgl. u. a. George F. Custen: BIO/PICS. How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press 1992. S. 5.

9 Vgl. Christian Klein: Einleitung: Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Christian Klein (Hrsg.): Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens. Stuttgart, Weimar: Metzler 2022. S. 1–22. S. 11–12.

10 Ebd. S. 11.

11 Ebd.

12 Kafka (A/D 2024). Fernsehserie: 1 Staffel mit 6 Folgen, Folgenlänge: 42–48 Min. Regie: David Schalko. Drehbuch: Daniel Kehlmann in Zusammenarbeit mit David Schalko. Produktion: David Schalko, John Lueftner. Musik: Kyrre Kvam. Kamera: Martin Gschlacht. Cast: Joel Basman (Frank Kafka), David Kross (Max Brod), Nicholas Ofczarek (Hermann Kafka), Liv Lisa Fries (Milena Jesenská). Premiere: 20. März 2024 auf ARD Mediathek.

13 Poetik-Dozentur Tübingen. 2024a. 0:08:45.

fragmentarisch. Zum einen ist das sicherlich dem Format der Miniserie geschuldet, in der man das Leben von Franz Kafka freilich nicht ausführlicher darstellen kann. Dies ist aber auch nicht die Absicht von Kehlmann und Schalko. Betrachtet man die Grundlage der Serie, die Kafka-Biografie von Reiner Stach, fällt eine ähnliche, wenn auch umfassendere Herangehensweise auf, die sich auch auf die Erzählweise auswirkt. Denn Stach rekonstruiert Kafkas Leben, indem er zwar basierend auf den verfügbaren Quellen Deutungen wagt, diese aber durchaus als Mutmaßungen offenlegt. Beispielsweise schreibt er: »Ob die wechselseitigen Verliebtheiten jene Ferienstimmung lange überdauerten, ist zweifelhaft; ja, es ist nicht einmal belegt«.[14] Öfters grenzt Stach offen Fakten und Fiktion in seiner Biografie voneinander ab. Dies haben Kehlmann und Schalko in der Serie nicht nur übernommen, sondern spitzen es sogar zu. Sie wählen verschiedene Erzählverfahren, um Aspekte aus Kafkas Leben darzustellen. Stach dagegen setzt ›nur‹ eine auktoriale Erzählinstanz ein, die seine Leser:innen durch die Biografie führt. In dem Drehbuch kann man die Wirkungsweise von verschiedenen Erzählverfahren gut nachvollziehen, und man sieht, wie Kehlmann historische Quellen literarisch zu Dialogen und Erzählweisen verarbeitet, die diese Spannung zwischen Fakten und Fiktion auch im Biopic erzeugen.

Der Erzähler als unsicherer Biograf

Gleich zu Beginn der Serie wird von einem Voiceover-Erzähler in die Umstände um Kafkas Leben eingeführt. Der Voiceover-Erzähler agiert als (leitende) Autorität in der Serie; er gleicht einem auktorialen Erzähler in der Literatur. Der Erzähler ist aber nicht nur eine Autorität, er positioniert sich in seiner Rhetorik auch in der Gegenwart des Publikums: »Das ist jetzt ein wenig… Aber ich sage es einfach. Also, Bordells waren alltäglich. Fast alle jungen Männer gingen dorthin. Und sehr viele arme junge Frauen mußten dort arbeiten, um nicht zu verhungern.« (Folge 1, Szene 126, 20:08).[15] Dadurch begibt er sich auf Augenhöhe mit dem Publikum und suggeriert, dass das Wissen von Biografen begrenzt ist. Zudem macht er Fehler, spult zurück und gibt zu, »[d]ie beiden [Felice und Kafka] haben es selbst nie ganz verstanden, wie sollen also wir es verstehen!« (Folge 2, Szene 201, nicht verfilmt). Das ist ein ähnliches Vorgehen wie bei dem Erzähler in Stachs Kafka-Biografie, aber auch hier deutlich überspitzt. Dem, was in der Biografie als Mutmaßung markiert wird, entspricht in der Serie eine offengelegte Unsicherheit des Erzählers im Umgang mit den

[14] Reiner Stach: Kafka. Die frühen Jahre. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014. S. 268.

[15] Im Folgenden werden die jeweiligen Folgen der Serie mit Folgennummer, Szenennummer aus dem Drehbuch und, falls verfilmt, mit Timecode (Minute: Sekunde) angegeben.

Geschehnissen. Die Ratlosigkeit, wie und wo man anfangen soll, thematisiert er an mehreren Stellen: »Nein, wir müssen anders anfangen. Man muß das erklären, die Sache mit Max. Mit seiner Rückgratverkrümmung. Damit muß man anfangen« (Folge 1, Szene 120, 14:52). Der Erzähler entpuppt sich also als eine Art Biograf, der die Schwierigkeiten der biografischen Arbeit dem Publikum in seiner Unsicherheit offenbart. Kehlmann und Schalko nutzen demnach den Erzähler, um die Spannung zwischen Fakten und Fiktion in der biografischen Rekonstruierung des Lebens von Kafka darzustellen. Die Leerstellen der Serie, seien es Wissenslücken im Leben Kafkas oder fehlende Quellen, dienen der kritischen Perspektive auf biografische Arbeit in der Serie. Man möchte akkurat erzählen, kommt aber nicht umhin, Mutmaßungen treffen zu müssen. Die Entscheidung, den Erzähler gewissermaßen als unsicher darzustellen, steht im scheinbaren Gegensatz zu der ausführlichen Recherche zu Kafkas Leben und Werk, die der Serie zugrunde liegt. Auch im Gespräch über die Faktizität in seinen Werken sagt Daniel Kehlmann, dass selbst bei umfangreicher Recherche nicht nur Fakten genutzt werden können, um eine kongruente Geschichte zu erzählen.[16] Der Erzähler ist damit nicht gänzlich als unzuverlässig zu sehen, aber durchaus als unsicher. Seine Wahl eines unzuverlässigen Erzählers ist für die, die Kehlmanns Werke kennen, nicht überraschend. Auch in der Serie gestaltet er die Unsicherheit des Erzählers mit einem für seine Romane typischen Humor, häufig von Musik unterstrichen, um das Publikum keineswegs von der Serie abzuschrecken. Vielmehr fühlt man sich mit dem Erzähler verbunden; er erscheint menschlich.

Und dennoch verliert der Erzähler nicht ganz seine Autorität. Das ist nicht nur der Tatsache geschuldet, dass er die übermenschliche Fähigkeit besitzt, Szenen anhalten und als ›Außenstehender‹ über die Figuren und Handlung sprechen zu können. Der Erzähler kann sogar mit Figuren in der Serie sprechen, genauer mit den Figuren, die im engen Verhältnis zu Kafka stehen. So spricht er beispielsweise in der ersten Folge (mit dem Titel *Max*) Max Brod an, und dieser antwortet (auch für den Erzähler) überraschenderweise. Damit zeigt sich ein weiteres Erzählverfahren: Die Figuren wenden sich mitunter direkt an Erzähler und Publikum.

Das Mitspracherecht der Figuren

Auch die Interaktion zwischen Erzähler und Figuren wird in der Serie genutzt, um die Spannung zwischen Fakten und Fiktion in einer biografischen

[16] Vgl. Poetik-Dozentur Tübingen. 2024b. Daniel Kehlmann im Gespräch mit Nora Bossong: »Über Geschichte schreiben«. https://www.youtube.com/watch?v=srkjzOXw2Qw&t=2568s. Letzter Zugriff: 21. Mai 2025. 0:40:38.

Darstellung zu erzeugen. Am deutlichsten wird das in der ersten Folge (*Max*). Dort wird die Beziehung zwischen Franz Kafka und Max Brod behandelt, die für das biografische Verständnis von Kafkas Leben unentbehrlich ist. Der Erzähler benennt sogar den Tag, als Kafka und Brod sich das erste Mal treffen: »Kennengelernt hatten sie sich am 23. Oktober 1902. Wenn wir einen Tag bestimmen müßten, an dem sich die Literatur für immer änderte – dann wäre er das wohl« (Folge 1, Szene 119, 14:15). Max Brod ist wichtig, aber der Erzähler setzt immer wieder neu an, um die historischen Begebenheiten zu rekonstruieren, um die Notwendigkeit zur kritischen Auseinandersetzung mit den Quellen zu zeigen. Die Serie beginnt beispielsweise mit dem Gespräch der beiden an Kafkas Sterbebett: Brod soll die gesamten Schriften Kafkas vernichten. Er entscheidet sich dagegen, was nicht nur als Auslöser für die Serie dargestellt wird, sondern auch historisch der Grund dafür ist, dass Kafkas Schriften heute noch erhalten sind. Das heißt: Jede Biografie von Kafka muss sich mit Brod beschäftigen. Insbesondere Brods Kafka-Biografie enthält wesentliche Informationen, die sonst heute nicht verfügbar wären. Oder wie der Erzähler passend dazu sagt: »Und seither, ob es einem gefällt oder nicht, gibt es keinen Brod ohne Kafka und keinen Kafka ohne Brod« (Folge 1, Szene 124A, 17:42).

Wie kontrovers die Entscheidung Brods ist, wird in der ersten Folge durch die Nachahmung eines Interviews mit Max Brod dargestellt, in dem seine Motive für die Veröffentlichung und Kommentierung von Kafkas Werken hinterfragt werden. Die Figur des Interviewers fragt beispielsweise: »Warum waren sie immer dabei, weshalb stehen sie immer im Bild, warum gibt es keinen Kafka ohne Brod?« (Folge 1, Szene 139, 39:50). Die komplexe Erzählstruktur unterstützt die oben erwähnte kritische Auseinandersetzung mit Quellen, die Kehlmann und Schalko demonstrieren wollen. Denn selbst Max Brods Perspektive auf das Leben und Werk von Kafka ist subjektiv. Während diese kritische Perspektive in verschiedenen Zwischenschnitten dargestellt wird, ist es dem Publikum überlassen, über Brods Intentionen zu urteilen.

Die Art und Weise, wie in der ersten Folge die Bruchstücke zusammengeschnitten werden, spiegelt wider, dass historische Ereignisse aus verschiedenen Phasen und Bereichen oder Aspekten des Lebens im Nachhinein zu *einer* Geschichte zusammengesetzt werden. Dabei erscheint Geschichte zwar linear, aber wie man am Aufbau der Folge sieht, muss sie das nicht (zwangsläufig) sein. Biografisches Arbeiten heißt hier, historische Quellen durch fiktionale Anteile zu einer gut lesbaren Erzählung zusammenzufügen. In der Serie werden Figuren wie Max Brod zu Verknüpfungspunkten. Die Serie zeigt Kafka hauptsächlich durch seine Handlungen und Dialoge mit den anderen Figuren. Das Publikum hat keinen Blick in sein Innenleben wie bei anderen Figuren. Das reflektiert das Verhältnis zwischen Biograf:innen und den Subjekten ihrer Arbeit. Biograf:innen haben oft nur indirekt Zugang (über Quellen, Werke) zu den

historischen Personen. Diese Distanz darzustellen ist Kehlmann und Schalko in der Serie besonders wichtig, um die Schwierigkeiten der biografischen Arbeit offen zu kommunizieren. Im Gegensatz zu Kafka hat Brod als Filmfigur keine Distanz zum Publikum. Wie bereits erwähnt, gibt es mehrere Momente in der Folge, in denen Brod den Erzähler und das Publikum direkt anspricht: einmal, während er mit Kafka durch Italien reist, und ein zweites Mal, als er dem Erzähler und Publikum gegenüber rechtfertigt, warum er seine Freundesgruppe als »Prager Kreis« bezeichnet.[17] Diese Ansprachen durchbrechen die vierte Wand.[18] Brod und andere Figuren gewinnen an ›Handlungsfreiheit‹, die der Kafka-Figur verwehrt bleibt.

Neben Max Brod sind auch andere Personen aus Kafkas engerem sozialen Umfeld ein »Aspekt« seines Lebens.[19] Während Brod für die Überlieferung von Kafkas Tagebüchern und Werken verantwortlich ist, ermöglichen die Briefe anderer Personen weitere Einblicke. In *Felice* (Folge 2), *Milena* (Folge 5) und *Dora* (Folge 6) werden die Dialoge zwischen Kafka und diesen Figuren vor allem aus den überlieferten Briefen von Kafka dargestellt. In der fünften Folge beispielsweise wird die Beziehung zwischen Kafka und seiner Übersetzerin Milena Jesenská in einem Treffen in Wien – das es nachweislich gab – dargestellt. Die Antworten von Milena Jesenská sind nicht überliefert, ähnlich wie bei Felice Bauer. Jesenskás Schriften und spätere Briefe an Max Brod wurden für die Dialoge verwendet. So wirft Jesenská beispielsweise Kafka vor, dass er nicht bereit gewesen sei, sich mit einer Ausrede von der Arbeit zu absentieren, um sie zu besuchen: »[N]ie könntest du gewinnen, das trägst du vor dir her, und alle helfen wir dir – […] auch deine Vorgesetzten, die du ja nie belügen würdest nur wegen einer Frau« (Folge 5, Szene 518, 36:15).[20] Außerdem äußert sich Milena in ihrem Dialog mit Kafka, anstatt nur Zuhörerin zu sein, wie man es in Folge 2 bei Felice Bauer sieht, die Kafka hauptsächlich beim Vorlesen seiner Briefe zuhört. Dass Felices Briefe an Kafka nicht überliefert sind, wird durch das passive Zuhören signalisiert. Sie beschwert sich allerdings direkt beim Erzähler laut Drehbuch wie folgt:

---

17 Siehe Max Brod: Der Prager Kreis. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Göttingen: Wallstein 2016.

18 Die vierte Wand zu durchbrechen, ist eine ursprünglich aus dem Theater bekannte Technik, bei der Figuren die Illusion einer geschlossenen Bühnenhandlung zerstören, z. B. indem sie das Publikum direkt ansprechen.

19 Poetik-Dozentur 2024a. 0:08:45

20 In dem Brief von Milena Jesenská an Max Brod heißt es: »[Er] ist aber nicht gekommen. Warum? Er hat nicht um Urlaub ersuchen können. Er hat doch dem Direktor, demselben Direktor, den er aus tiefster Seele bewundert (ernstlich!) […] er hat ihm doch nicht sagen können, daß er zu mir fährt. Und etwas anderes sagen – wieder ein entsetzter Brief – wie denn? Lügen? Dem Direktor eine Lüge sagen? Unmöglich« (Max Brod: Über Franz Kafka. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1966. S. 199).

ERZÄHLER (V.O.)
Hör ihm zu.

FELICE
Ich will ihm aber nicht mehr zuhören! Ich will ihm endlich nicht mehr zuhören müssen!
(Folge 2, Szene 243, 43:52)

Auch Dora Diamant (Folge 6: *Dora*) kann mit dem Erzähler interagieren. Milena hingegen wendet sich nicht an den Erzähler. Die mit ihr befasste Folge 5 (*Milena*) ist damit die einzige Folge der Serie, in welcher der Erzähler nicht vorkommt. Daraus lässt sich schließen, dass die Quellenlage den Handlungsspielraum der Figuren und die Erzählweise bedingt. In der Kafka-Forschung werden Felice und Milena sehr passiv dargestellt. Das wird durch die Figuren Felice und Milena in den ihnen gewidmeten Folgen in Frage gestellt. Kehlmann und Schalko lassen Felice dem Erzähler widersprechen und Milena durch ihre Briefe und Schriften sprechen. Damit stellt die Serie sich gegen die allgemeine Auffassung, dass die Frauen in Kafkas Leben nur passive Rezipientinnen seiner Briefe waren. Diese Ansicht entsteht dadurch, dass nur seine Briefe veröffentlicht wurden, ihre Briefe an ihn aber verloren gegangen sind.[21]

Kafkas Werke als Selbstcharakterisierung

Schließlich werden auch Auszüge aus Kafkas Werken für die Erzählung seines Lebens herangezogen. Die Werke sind der offensichtlichste Beweis für die Verknüpfung von Quellen mit Erzählverfahren und erscheinen als Zwischenschnitte in der biografischen Darstellung, bei der Kafka zum Protagonisten seiner eigenen Werke wird. Das folgt einer autobiografischen Interpretation von Kafkas Werken, die laut Kehlmann und Schalko die Inspirationsquellen Kafkas für das Publikum nachvollziehbar machen soll.[22] So zieht sich die Entstehung von Kafkas Werken als roter Faden durch die gesamte Serie. Sie werden zu erzählenden Elementen, die Kafka vor allem als Schriftsteller charakterisieren. Zum Beispiel wird Kafka in der ersten und fünften Folge von zwei Männern verfolgt, die in mehreren seiner Werke (und damit mehrfach von den gleichen Darstellern in der Serie gespielt) vorkommen. Kafkas panische Angst vor den beiden Männern soll die Paranoia zeigen, die Kafka in seinem Alltag erlebte, denn die Inspektoren tauchen nur in seiner Freizeit auf. Daraus kann man zwei

---

[21] Beispiele dafür sind »Briefe an Felice und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit« (Hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. 12. Auflage. Frankfurt am Main 1976) oder »Briefe an Milena« (Hrsg. von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt am Main 1986).

[22] Poetik-Dozentur 2024a. 0:35:59.

Schlüsse ziehen. Zum einen zeigt sich, dass Kafka seine Umgebung immer mit einem literarischen Blick betrachtet und Inspiration in seinem Alltag findet. Zum anderen deutet es darauf hin, dass Kafka sich in seinen sozialen Beziehungen nie ganz wohlfühlte.[23] Während seines Spaziergangs mit Milena wird Kafka auf die Männer aufmerksam und vor allem nachdem er sich weigert, mit Milena zu schlafen: »Die halbe Stunde im Bett. Oder im Gras. Das ganze schmutzige…« (Folge 5, Szene 514, 24:52). Damit werden die beiden Männer im Drehbuch zum Symbol dafür, dass Kafka sich in seinen intimen Beziehungen unwohl fühlt.

In dem Drehbuch werden angsteinflößende Figuren in seinen Werken häufig als Symbole für seine Schwierigkeiten in sozialen Situationen gedeutet. So steht beispielsweise als Regieanweisung:

> An einer Hauswand stehen zwei Männer in Ledermänteln und sehen ihn an. Etwas an ihrem Anblick verunsichert ihn, er geht langsamer, blickt gebannt in ihre Richtung. Auf einmal hat sich die Stimmung geändert, sie ist nicht mehr heiter, etwas Unheilvolles liegt in der Luft (Folge 1, Szene 111).

Dies wird auch in anderen Folgen gezeigt, in denen die Kafka-Figur sich in ein Ungeziefer verwandelt (wie in *Die Verwandlung*) oder als Georg Bendemann (aus der Erzählung *Das Urteil*) von der Brücke stürzt (beides in Folge 3: *Familie*). Die Verstrickung zwischen Kafka und seinen Werken kulminiert dann in der letzten Folge, indem Abschnitte aus *Das Schloss* dargestellt werden. Dabei tritt der Darsteller von Kafka immer wieder als der Landvermesser K. auf, der sich auf den Weg ins Schloss macht. Kafkas Tod bedeutet in der Serie, dass der Landvermesser K. ebenfalls stirbt, bevor er das Schloss erreichen kann. Da der Roman nie zu Ende geschrieben wurde, erfand Kehlmann für die Serie einen fiktiven Schluss, um die Kongruenz von Kafkas Leben mit seinen Werken auch am Ende der Serie herzustellen. Diese Deutung ist autobiografisch und wird noch verstärkt, indem die Darsteller:innen der Personen in Kafkas engerem sozialen Umfeld (Max Brod, Milena Jesenská usw.) auch die Dorfbewohner:innen in den Szenen des Romans spielen. Die Dorfbewohner:innen schauen dabei zu, wie K. stirbt, so wie Kafkas enge Freunde die Kafka-Figur vor seinem Tod besuchen.

Es gibt aber auch eine Folge, in der keines von Kafkas Werken vorkommt, nämlich Folge 4: *Bureau*. In dieser Folge wird Kafkas Arbeit als Beamter der Arbeiter- Unfallversicherung behandelt. Hier sollen Kafkas herausragende Fähigkeiten bei der Arbeit gezeigt werden. Kehlmann und Schalko

---

[23] Eine Interpretation, die sicherlich aus der Kafka-Biografie von Reiner Stach stammt, wenn er beispielsweise schreibt: »Auch der befremdliche Gegensatz zwischen Kafkas Sicherheitsstreben und seiner Unfähigkeit zu langfristiger Planung geht vermutlich zurück auf einen irreparablen Mangel an Weltvertrauen.« (Stach: Kafka. S. 82)

wollen damit der gängigen, teilweise aus seinen Werken abgeleiteten Behauptung widersprechen, dass sich Kafkas zwischenmenschliche Schwierigkeiten auch auf sein Arbeitsleben übertragen.[24] Deshalb ergibt es Sinn, dass in dieser Folge keine Werke dargestellt werden. Trotzdem hat die Arbeit in der Versicherung auch seine Werke beeinflusst. So sagt in der Serie beispielsweise Rainer Maria Rilke nach Kafkas Lesung aus *In der Strafkolonie* (Folge 2: Felice), als er von Kafkas Beruf erfährt: »Nach dem heutigen Abend kann ich nicht behaupten, daß ich mich darüber verwundere« (Folge 2, Szene 248, 42:30). Rilke vermutet, dass Kafkas Arbeit für die Aussichtslosigkeit und die Grausamkeiten in seinen Werken verantwortlich ist. In den anderen Folgen, in denen Kafkas Werke erwähnt werden, suggeriert die Serie, dass er durch das Schreiben auch seine psychischen Probleme verarbeitete.

Kafkas Leben als filmische Annäherung

Die Besonderheit dieser Serie ist der Voiceover-Erzähler, der Personen aus Kafkas engerem sozialen Umfeld und seine Werke instrumentalisiert, um verschiedene Aspekte aus Kafkas Leben darzustellen. Der Erzähler selektiert, bearbeitet und ordnet die historischen Quellen, um daraus eine stimmige Geschichte zu formen. Dabei werden die Herausforderungen, welche die oft nur fragmentarischen Schriften Franz Kafkas bereiten, offen angesprochen. Der Erzähler bemüht sich um eine möglichst realistische Darstellung, wobei der Ablauf der Handlung nicht immer chronologisch ist. Ein verständiges Publikum erkennt, dass die historischen Quellen für die Dialoge in der Serie genutzt wurden. Gleichzeitig müssen Lücken und Leerstellen der Überlieferung mit Fiktionen gefüllt werden. Das wird vor allem durch den Widerspruch der Figuren gegenüber dem Erzähler deutlich gemacht. Die oftmals unscharfe Grenze zwischen Fakten und Fiktion zeigt sich als Hürde und zugleich als Möglichkeit der biografischen Arbeit. Während man meinen könnte, dass dies bei den Zuschauer:innen Zweifel an der Wahrhaftigkeit der Darstellung hervorrufen würde, tritt genau der gegenteilige Effekt ein. Erst wenn die Leerstellen imaginativ gefüllt sind, erweist sich die Erzählung als stimmig. Dass Kafkas Leben sicherlich nicht genau so gewesen ist, wie es uns die Serie zeigt, ahnt man natürlich, aber dennoch ist sie ein Versuch der Annäherung an seinen Charakter und sein Leben.

[24] Vgl. Poetik-Dozentur 2024a. 0:29:05.

Zitierte Quellen

Brod, Max: Der Prager Kreis. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Göttingen: Wallstein 2016.

Brod, Max: Über Franz Kafka. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1966.

Custen, George F.: BIO/PICS. How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press 1992.

Henschen, Jan, Florian Krauß, Alexandra Ksenofontova und Claus Tieber: Einleitung. In: (Dies.) (Hrsg.): Drehbuchforschung. Perspektiven auf Texte und Prozesse. Wiesbaden: Springer VS 2022. S. 1–24.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2012.

Kafka (A/D 2024). Fernsehserie: 1 Staffel mit 6 Folgen, Folgenlänge: 42–48 Min. Regie: David Schalko. Drehbuch: Daniel Kehlmann in Zusammenarbeit mit David Schalko. Produktion: David Schalko, John Lueftner. Musik: Kyrre Kvam. Kamera: Martin Gschlacht. Cast: Joel Basman (Frank Kafka), David Kross (Max Brod), Nicholas Ofczarek (Hermann Kafka), Liv Lisa Fries (Milena Jesenská). Premiere: 20. März 2024 auf ARD Mediathek.

Klein, Christian: Einleitung: Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Christian Klein (Hrsg.): Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens. Stuttgart, Weimar: Metzler 2022. S. 1–22.

Krauß, Florian: Positionen und Diserate der Drehbuchforschung. In: MEDIENwissenschaft 40 2023. H. 1. S. 8–23.

Maras, Steven: Screenwriting: History, Theory, and Practice. London und New York: Wallflower Press 2009.

Poetik-Dozentur Tübingen. 2024a. Daniel Kehlmann im Gespräch mit David Schalko: "Kafka und wir". https://www.youtube.com/watch?v=v7DlKTLIOl0&list=PLsZhiMXtMWI7QZKBAkGXru4rk1yzDrdJx. Letzter Zugriff: 20. Mai 2025.

Poetik-Dozentur Tübingen. 2024b. Daniel Kehlmann im Gespräch mit Nora Bossong: »Über Geschichte schreiben«. https://www.youtube.com/watch?v=srkjzOXw2Qw&t=2568s. Letzter Zugriff: 21. Mai 2025.

Stach, Reiner: Kafka. Die frühen Jahre. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014.