

Klaus Schenk · Christina Rossi (Hg.)

JULI ZEH

Divergenzen des Schreibens

A portrait of Juli Zeh, a woman with short, wavy brown hair and blue eyes, wearing a dark blue blazer over a dark top and a silver necklace. She is sitting on concrete steps and looking towards the camera with a slight smile.

et+k

edition text + kritik

Juli Zeh
Divergenzen des Schreibens

Herausgegeben von Klaus Schenk und Christina Rossi

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-569-4

E-ISBN 978-3-96707-570-0

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Umschlagabbildung: © Isolde Ohlbaum

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2021
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text&Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Vorwort 9

Medien, Genres und Inszenierungen

Heinz-Peter Preußner

Juli Zeh auf allen Kanälen

Zur transmedialen Inszenierung des Selbst im literarischen Feld –
unter besonderer Berücksichtigung filmischer Adaptionen 15

Stephanie Catani

»*Good News is No News.*«

Juli Zeh und die Medien 42

Andreas Enghart

Alles was Recht zu sein scheint

Juli Zehs Theaterstücke und Dramatisierungen 59

Poetik und Verfahren des Erzählens

Nadine Wisotzki

Das volle Orchester

Zur Ambivalenz von Einfachheit und Komplexität in Juli Zehs
Erzählweise 79

Klaus Schenk

Narrative Kaleidoskopie

Zur Virtualisierung des Erzählens bei Juli Zeh 89

Eva Stubenrauch

Semantik vs. Struktur

Divergenz zeitdiagnostischer Verfahren in/zwischen *Leere Herzen*
und *Neujahr* 120

Charlotte Jaekel

»Treidel ist tot. Es lebe das Treideln!«

Zu Juli Zehs autofiktionalem Briefroman *Treideln* 141

Alexander Jakovljević

Zur Semantisierung und Topografierung von Lebenswelt(en)

Juli Zehs Essay *Die Stille ist ein Geräusch* im Kontext mit

Peter Handkes Balkan-Texten 159

Politisches und demokratisches Engagement

Christine Mogendorf

»Da. So seid ihr.«

Von demokratischer Literatur im Zeitalter der Indifferenz 187

Torsten Erdbrügger

Politische Prosa?

Juli Zehs literarisches Werk zwischen Thesenroman
und Bühne des Politischen 206

Eva Kormann

Ausnahmestände

Juli Zehs *Corpus-Delicti*-Komplex und Genre-Variationen
des Engagements – mit einem Seitenblick auf Kathrin Röggla
Texte 224

Sonja Klocke

»It's a Suicide World, Baby«

Divergenzen und Ambivalenzen bezüglich Moral
und Demokratie in Juli Zehs *Leere Herzen* 247

Kinderliterarische Texte und Medien

Anna Zachmann

Jetzt bestimme ich, ich, ich!

Die Kinderbücher von Juli Zeh 271

Nils Lehnert

»Man muss sich Dinge erst anschauen, damit man weiß,
wie man sie findet.«

Fernweh, Flucht und Fremderleben in Juli Zehs Kinderroman
und -hörspiel *Das Land der Menschen* (2008) 284

Diskurse des Rechts

Christina Rossi

Vom Urteil zur Wirklichkeit und zurück

Diskursverflechtungen zwischen juristischem Erkenntnis- und
literarischem Erzählverfahren in Romanen Juli Zehs 305

Franziska Plettenberg

Ein Spiel auf Leben und Tod

Zum Umgang mit den Konventionen des Kriminalromans
in Juli Zehs *Schilf* 328

Sandra Schnädelbach

Die Zumutung der Fehlbarkeit

Juli Zehs *Corpus Delicti* und die Suche nach Sicherheit
in juristischen Methoden seit dem frühen 20. Jahrhundert 347

Beiträgerinnen und Beiträger 369

Vorwort

In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zählt Juli Zeh zu den vielgelesenen und lesenswerten Autorinnen. Ihre Romane wurden in 35 Sprachen übersetzt, *Unter Leuten* (2016), im Jahr 2020 als erfolgreiche TV-Verfilmung inszeniert, gehört seit Jahren zum Standardrepertoire deutscher Buchhandlungen, Romane wie *Corpus Delicti* und *Spieltrieb* sind bereits als Schullektüre kanonisiert. Nahe am Puls der Zeit und zugleich mit überraschenden Perspektiven gelingt es Zeh, Themen und Tendenzen des 21. Jahrhunderts mit sehr unterschiedlichen Mitteln literarisch aufzugreifen und zu gestalten. Aktuell und antizipatorisch, zeitdiagnostisch und dystopisch, experimentierfreudig und narrativ formbewusst, politisch engagiert und demokratisch geprägt haben ihre Werke längst eine gesellschaftliche Dimension gewonnen. 20 Jahre nach Erscheinen ihres ersten Romans *Adler und Engel* (2001) widmet sich der vorliegende Band dem bisher erschienenen literarischen Werk Juli Zehs – ihren Romanen, Essays, Theaterstücken und Kinderbüchern – aus der Perspektive der Divergenzen auf verschiedenen Ebenen ihrer Texte.

Der Begriff von Divergenzen des Schreibens als Leitidee des Bandes versucht jenseits von (Post-)Positionen und widerständiger Attribuierungen ein faszinierendes literarisches Feld von Unterschieden und Unterscheidungen zu eröffnen. Die Art und Weise, wie Juli Zehs Literatur mit dieser Divergenz umgeht, nimmt ihren Ausgang in der Beobachtung, dass ihre Texte selbst in ihrem poetischen Raum in ebensolchem Maße polarisieren. Im Fokus der Divergenz steht daher nicht ein Ergebnis von weit entfernten Positionierungen – sondern ein Verlauf, der eine bestimmte Gerichtetheit aufweist. Divergenz verbindet in diesem Sinne eine spezifische Dynamik mit einer spezifischen Differenz. So ist sie im Sinne dieses Bandes auch nicht als Perspektive lediglich des Ambivalenten zu verstehen, sondern bezieht sich vielmehr auf eine Inszenierung des Divergierenden als ein dialogisch und dynamisch angelegtes Konzept im literarischen Text.

In den Romanen Juli Zehs werden verschiedene Perspektiven und Sichtweisen, konfligierende Geisteshaltungen wie auch widersprüchliche existenzielle Grundhaltungen und Lebensentwürfe miteinander in besonders deutlicher Weise konfrontiert. Diese ambivalenten Ordnungen und Unordnungen um gesellschaftliche und individuelle Werte und deren Eskalationen bilden häufig den Aktionsraum für die Romanfiguren. Auch erzähl-

technisch sind Juli Zehs Texte von solchen Brüchen und Synthesen geprägt: serielle Erzählverfahren, poetische Stilwechsel und intertextuelle wie interdisziplinäre Diskursgeflechte führen diese Charakteristik fort.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes berühren unter dieser Leitidee verschiedene Textsorten und Kontexte und eröffnen vielfältige Perspektiven. Unter dem Titel *Medien, Genres und Inszenierungen* werden im ersten Kapitel zunächst Adaptionen und Inszenierungen von Zehs Texten für die Bühne und den Film in den Blick genommen. Heinz-Peter Preußner beleuchtet in seinem Beitrag in erster Linie die Verfilmungen der Romane. Er diskutiert dabei auch deren Nobilitierungsfunktion für die Autorin und ihre Genese zur Erfolgsautorin. Stephanie Catani geht auf die ambivalenten medienreflexiven Positionen Zehs ein und analysiert die Inszenierung der Massen- und Printmedien in einzelnen literarischen und essayistischen Texten Zehs. Andreas Enghart widmet sich dem dramatischen Schaffen Juli Zehs und nimmt ihre bisher entstandenen Theaterstücke sowie die Adaptierungen ihrer Prosa für das Theater in den Blick. Zehs dramatische Texte erfasst er als engagiert im Sinne von Sartres »gesteuertem Schaffen«.

Im Kapitel *Poetik und Verfahren des Erzählens* finden analytische Auseinandersetzungen mit Schreibweisen Juli Zehs statt: Nadine Wisotzki greift die Idee der Divergenz im Zusammenhang von Einfachheit und Komplexität auf. Dabei verweist sie auf Zehs Auseinandersetzung mit der zur Zeit ihres Studiums am Literaturinstitut Leipzig gelehrteten Poetik und geht Ausprägungen der stilistischen Pluralität der Schreibweise Zehs in den Romanen *Corpus Delicti* und *Leere Herzen* nach. Klaus Schenk zeigt am Beispiel der Romane *Spieltrieb*, *Unterleuten* und *Leere Herzen* ausgehend von Musils Möglichkeits-sinn bei Juli Zeh eine Virtualisierung des Erzählens auf, die sich einem vordergründigen Realismus versperrt. Nicht als bloße Folge, aber auch nicht losgelöst von der Entwicklung virtueller Medialität entfalten die Romane Dimensionen des (Un-)Möglichen, wie sie für die Poetik der Autorin spezifisch sind. Eva Stubenrauch diskutiert ausgehend von einer in Rezensionen zu Zehs Werken beobachteten Divergenz im Rahmen der literarischen Wertung zeitdiagnostische Verfahren in den Romanen *Leere Herzen* und *Neujahr*. Beiden Texten weist sie eine textintern und intertextuell ambivalente Haltung zur Gegenwart nach, die zwischen den in Konflikt stehenden Textdimensionen der Semantik und der Struktur ausgetragen wird. Charlotte Jaekel widmet sich dem 2013 erschienenen Text *Treideln*, den sie in seinem Divergieren zwischen autofiktionalem Briefroman und Poetikvorlesung sowie Zehs Schwanken zwischen Selbstauskunft und poetologischer Verweigerung in seiner paradoxalen Konstruktion und Motivation analysiert.

Alexander Jakovljević unterzieht Juli Zehs frühen Essay *Die Stille ist ein Geräusch* einer Relektüre im Kontext der Bosnien-Essays Peter Handkes. Er nähert sich Zehs essayistischer Darstellungsweise raumsemantisch und unter Heranziehung von Husserls Konzept der Lebenswelt(en) an und diskutiert diese auch in ihrem Divergieren zwischen literarisierter Naivität und Stereotypisierung.

Ein weiteres Kapitel mit dem Titel *Politisches und demokratisches Engagement* trägt dem Umstand Rechnung, dass die Texte Zehs sich politisch verorten lassen, aber in literarische Konzepte des engagierten Schreibens dennoch nicht ohne Weiteres einzufügen sind. Christine Mogendorf schlägt in ihrem Beitrag insofern vor, statt von einem politisch engagierten Schreiben bei Juli Zeh von einem demokratischen Schreiben zu sprechen. Für die Romane *Corpus Delicti* und *Spieltrieb* zeigt sie, inwiefern diese jenseits dezidiert politischer oder engagierter Perspektiven vielmehr auf Prozesse verweisen, die demokratische Mündigkeit fokussieren. Torsten Erdbrügger hinterfragt die Zuschreibung des Politischen für das fiktionale Werk Zehs anhand verschiedener konzeptioneller, auch philosophischer Positionen. Vor diesem Hintergrund argumentiert er anhand der Romane *Unterleuten* und *Über Menschen* für eine begriffliche Differenzierung. Eva Kormann nimmt die Genrevariationen – Theaterstück und Hörspiel – von *Corpus Delicti* in den Blick. Sie geht dabei von dem Motiv des Ausnahmezustandes aus und liest den Roman neu vor dem Hintergrund der Corona-Pandemie 2020/21 und verknüpft ihn mit Ideen des Engagements: textuell im *Corpus-Delicti*-Komplex, strukturell überdies vergleichend im Werk Zehs und Kathrin Rögglas. Sonja Klocke liest den Roman *Leere Herzen* ebenfalls mit einem Fokus an die Idee des Demokratischen anknüpfend. Sie erarbeitet und kontextualisiert literarisch vermittelte Divergenzen bezüglich Moral und Demokratie. So gerät der Roman in ihrer Lesart zum Appell für demokratische Partizipation und führt erneut Zehs Tendenz zum Ideenroman vor.

Die Kinderbücher Juli Zehs werden in dem Kapitel *Kinderliterarische Texte und Medien* erfasst. Anna Zachmann gibt zunächst einen Überblick über das kinderliterarische Schreiben Zehs und widmet sich dabei Perspektiven des Divergierenden innerhalb der Kinderbücher sowie zwischen den Kinderbüchern und den Romanen. Hier fokussiert sie einerseits auf pädagogische und erzähltheoretische Aspekte der Texte, andererseits auf deren Passung in ein kohärentes erzählerisches Konzept. Nils Lehnert analysiert das Kinderbuch *Das Land der Menschen* unter Einbeziehung der zugehörigen Hörspielfassung und stellt auf Inszenierungen des Fremden und des Fremderlebens zwischen Fernweh, Flucht, Cultural Clash und Othering ab. Er findet dabei

zu einer Universalmetapher im Werk Zehs, die auf die Auseinandersetzung mit dem Fremden gerichtet ist.

Das letzte Kapitel des Bandes widmet sich unter dem Titel *Diskurse des Rechts* verschiedenen Perspektiven des Juristischen in Texten Juli Zehs. Christina Rossi thematisiert eine Diskursverflechtung zwischen juristischen und literarischen Verfahren in Zehs Romanen, die sie exemplarisch in *Adler und Engel* und *Nullzeit* auf der Ebene der Wirklichkeitskonstruktion und der Inszenierung von Urteilspraktiken nachweist. Im Divergieren und Konvergieren von juristischem Erkenntnis- und literarischem Erzählverfahren bildet sich eine die juristische Perspektive beider Romane integrierende Lesart. Franziska Plettenberg verortet in ihrem Beitrag den Roman *Schilf* im Kontext der Kriminalliteratur. Sie zeigt, inwiefern *Schilf* mit Gattungsmustern des Kriminalromans spielt und sich dabei dessen traditionellen Kategorien entzieht. Ihre Überlegungen münden in ein Verständnis des Romans, der die Bedeutung dieses Spiels mit der Inhaltsebene des Romans verbindet. Sandra Schnädelbach liest den Roman *Corpus Delicti* vor dem Hintergrund rechts-historischer Diskurse. Ausgehend von dem Begriff des Rechtsgefühls und seiner wissenschaftlichen Diskussion und Legitimation legt sie offen, inwiefern der Roman auf Basis des Dualismus von Gefühl und Verstand eine traditionsreiche Problematik aktualisiert. Den Angelpunkt des historischen wie literarischen gesellschaftlichen Konflikts bildet dabei der Umgang mit Ambivalenz und Fehlbarkeit.

Die Beiträge des Bandes erschließen zahlreiche neue Perspektiven und Forschungsfragen zum Werk Juli Zehs. Dabei umkreisen sie immer wieder Divergenzen des Schreibens – und weisen zugleich darüber hinaus: Die Divergenzen vernetzen sich in Juli Zehs Werk miteinander und werden zu einer dynamischen Denkfigur.

Die Herausgeber

Medien, Genres und Inszenierungen

Juli Zeh auf allen Kanälen

Zur transmedialen Inszenierung des Selbst im literarischen Feld – unter besonderer Berücksichtigung filmischer Adaptionen

1 Erfolg und Nobilitierung – das Modell bei Bourdieu

Wie wird man Erfolgsautor – und zudem, wenn möglich, ein Klassiker? Diese Frage ist voraussetzungsreicher, als man zunächst vermuten möchte: denn der Erfolg im literarischen Feld schließt sich mit den Ökonomien des Ästhetischen scheinbar aus. Wer beachtliche Verkaufszahlen vorzuweisen hat, wird auch heute noch gern als »Unterhaltungsschriftstellerin« abgetan, so unlängst Maxim Biller in der *Süddeutschen Zeitung* über die Kollegin Juli Zeh. Das geschah en passant, im Nebensatz, in einem ganz anderen Kontext¹ – und ist gerade deshalb als das erkennbar, wofür es gesagt wurde: zur Diskreditierung. Darf Literatur, die als Kunst anerkannt werden will, nicht unterhalten? Soll sie keinen Erfolg haben? Genau diese Implikationen schwingen im Verdikt mit – und sie drücken Missbilligung, vielleicht sogar Verachtung aus. Erstaunlich ist der Vorfall auch deshalb, weil Biller bislang nicht als Vertreter des *L'art pour l'art* hervorgetreten wäre.

Pierre Bourdieu hat bekanntlich die Theorie zu diesem hochkomplexen Sachverhalt vorgelegt – und damit seinerseits um die Jahrtausendwende eine beachtliche, späte Karriere initiiert.² Am Beispiel von Gustave Flauberts *Education sentimentale*, der *Erziehung des Herzens*, zeigt er auf, wie zunächst in der Eroberung der Autonomie das literarische Feld krisenhaft entsteht³ und in der Erfindung der »reinen Ästhetik« gipfelt.⁴ Der »Markt der symbolischen Güter« zerfällt daraufhin in zwei Teilsegmente. Die reine Kunst wahrt eine Distanz zum Markt, welche die Interesselosigkeit garantieren soll. Dafür

1 Maxim Biller in der *Süddeutschen Zeitung* vom 3.12.2020 über die Kabarettistin Lisa Eckhart: Die Truppenbetreuerin beim ZDF. Juli Zeh übrigens hat nichts dagegen, als »Unterhaltungsschriftstellerin« etikettiert zu werden, wie sie in einem Gespräch mit dem Verf. vom 10.3.2021 versicherte.

2 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M. 2001.

3 Ebd., S. 83–103.

4 Ebd., S. 174–181, 449–480.

braucht es eine anti-ökonomische Ökonomie,⁵ denn auch die Bücher der reinen Kunst müssen über den Markt distribuiert, von den entsprechenden Medien rezensiert werden et cetera. Allein die Produkte der Avantgarde⁶ bleiben hiervon ausgeschlossen, ja der »Habitus« ihrer Schöpfer ist sogar definiert über das mangelnde ökonomische Kapital, das mit dem Status der Boheme⁷ aufgewogen wird. Diese »verkehrte ökonomische Welt« bringt den Markt zum Verschwinden⁸ – und definiert sich allein über den Kunstanspruch, dem man das eigene Leben opfert. Am »kommerziellen Pol« hingegen werden vorgegebene Formen übernommen, das »Material«, von dem Adorno spricht,⁹ ist keiner Innovation unterworfen, wird nicht – in seiner ihm eigenen Logizität – entwickelt. Die Buchproduktion dort, im Sektor der Unterhaltung, ist allein an der Nachfrage orientiert.¹⁰

Mit dem raschen Erfolg dieser Bücher, die ihren Autoren durchaus ein Vermögen einbringen können, vergeht aber auch deren Wirkung – und der Absatzmarkt. Unterhaltungs- wie Trivilliteratur über Liebe und Heimat, Abenteuer und Kriminalfälle sind »Lesefutter«, das konsumiert und vergessen wird. Johannes Mario Simmel gehörte zu den produktivsten und umsatzstärksten Autoren des späten 20. Jahrhunderts, Karl May kann dies für das späte 19. beanspruchen. Letzterer hat den Sprung zum Langzeitschriftsteller, über die eigene Lebensgrenze hinaus, vollzogen, trotz aller Anfeindungen gegen die Trivialität seiner Romane. Für Simmel steht dieser Schritt – vom Kurzzeit- zum Langzeitautor¹¹ – noch aus. In die Literaturgeschichte hingegen werden es beide wohl nur über ihre Verkaufszahlen schaffen, nicht über die Würdigung ihrer Werke als solche.

Entscheidend sind hier die zwei differenten Modi des Alterns, die Bestseller ohne Dauer von solchen mit Langzeitperspektive trennen.¹² Verlage können dabei die Resistenz von Literatur entscheidend beeinflussen. Das war vielleicht auch ein Grund für den Wechsel der Autorin Zeh vom Verlag Schöffling zu Luchterhand. Mit Random House im Hintergrund ist einerseits der Vertrieb professionalisiert, andererseits kann auf lange Sicht kein Kleinverlag (wie Schöffling) die kontinuierliche Anerkennung garantieren,

5 Ebd., S. 228.

6 Ebd., S. 114–174.

7 Ebd., S. 96 f.

8 Ebd., S. 134.

9 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann u. a., Bd. 7. Darmstadt 1997, S. 58–63, 313–316 und passim.

10 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 229.

11 Ebd., S. 232.

12 Ebd., S. 237.

die ihrerseits wiederum Kapitalbildung im Sinne eines finanziellen Gewinns ermöglicht. Mit Luchterhand ist es einfacher, sich dauerhaft einen Namen zu machen¹³ – indem man das Werk symbolisch einem Großverlag »opfert.«¹⁴ Die folgenden Schritte der Kanonisierung¹⁵ werden geregelt über Konsekrationsindizes¹⁶ wie Sekundärtexte, insbesondere Dissertationen und sonstige Bücher über das entsprechende Werk,¹⁷ die Vergabe von Preisen,¹⁸ die in der Regel nach »jung« und »alt« differieren (2002 erhält Juli Zeh den *Förderpreis des Bremer Literaturpreises* für das Debüt, 2019 den *Heinrich-Böll-Preis der Stadt Köln* für das literarische Lebenswerk – sowie das Bundesverdienstkreuz 2018), und die Frage der »Alterung« der Autoren selbst,¹⁹ wenn sie oder er bereits »Epoche gemacht«, ihre Zeit geprägt haben.²⁰ Nur dann können sie ums »Überdauern kämpfen« – und diesen Kampf gegebenenfalls für sich entscheiden.²¹ Der Logik des Wandels antwortet jetzt das Vertrautsein;²² das Werk sinkt ab in seine eigene Vergangenheit. Was einst widerstrebend oder gar provokant wirken konnte, ist nun Teil des etablierten Geschmacks, wird von (fast) allen verstanden. Der Antikonformismus kippt in den Konformismus um.²³ Aber diesen Umweg, zunächst nicht von allen auch ästhetisch geschätzt zu werden, braucht ein Werk, wenn es sich als Klassiker dauerhaft behaupten will.

2 Mediale Tausendkünstler – Adaption, Transformation, Vervielfachung

Bourdieu heute zu lesen, heißt zugleich, ihn auf die digital mediatisierte Welt zu übertragen. Doch was bedeutet diese Erweiterung für die Nobilität-

13 Ebd., S. 239.

14 Ebd., S. 238.

15 Ebd., S. 247–257.

16 Ebd., S. 244.

17 Vgl. Christine Mogendorf: Von »Materie, die sich selbst anglotzt«. Postmoderne Reflexionen in den Romanen Juli Zehs. Bielefeld 2017 [Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München 2014] – oder den vorliegenden Band.

18 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 247.

19 Vgl. Heinz-Peter Preußner: Innovation und das Altern der Avantgarden – mit Rückgriffen auf Kant, Adorno, Marcuse, Bürger und Bourdieu. In: Alexandra Pontzen/Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Alternde Avantgarden*. Jahrbuch Literatur und Politik, Bd. 6. Heidelberg 2011, S. 47–62, hier insb. S. 59–62.

20 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 251.

21 Ebd., S. 253.

22 Ebd., S. 257.

23 Ebd., S. 264.

rung des Schriftstellers? Zunächst eine Anerkennung. Der Text wird für Wert erachtet, mit großem (auch finanziellem) Aufwand auf die Leinwand und ins Fernsehen gebracht, als Stoff adaptiert zu werden – auf unterschiedlichen Kanälen. Nun sind bereits Autoren der Weimarer Republik wahre Tausendkünstler gewesen, was ihre mediale Vervielfachung betrifft. Einer davon, Erich Kästner, war um 1930 gegenwärtig wie kaum ein zweiter: als Romanautor für Kinder und Erwachsene, als Lyriker, Theaterautor und Drehbuchlieferant für den Film.²⁴ Auch in der mediatisierten Welt der Gegenwart fällt die Antwort einfach aus: Man muss alle Kanäle der Kommunikation bespielen, um im literarischen Feld zu reüssieren. Längst reicht es nicht hin, Bücher auf den Markt zu werfen und auf das gewogene Urteil der Rezensenten zu hoffen. Juli Zeh hat diese Strategie, vom ersten Roman an, verfolgt: vielleicht nicht gezielt, intentional. Die Dinge mögen zunächst auf die Autorin zugekommen sein. Aber sie hat diese Entwicklungen nie ausgeschlagen, sondern ihrerseits nach Kräften befördert. Schon *Adler und Engel* ist für die Bühne adaptiert worden. *Spieltrieb* hat unter der Regie von Roger Vontobel am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg seine (prominente) Premiere erlebt.²⁵ *Schilf* folgte in einer Bearbeitung für die Bühne – und erhielt ein erstaunliches Lob seiner Regisseurin: »Es scheint, dass die Theaterautoren sich weniger mutig als die Romanautoren den Entwicklungen der Gegenwart stellen«,²⁶ sagt Bettina Bruinier, die mit Katja Friedrich die Bühnenfassung nach Juli Zehs Narration vorgelegt hat. Zeh sei, mit anderen Worten, so gegenwärtig, dass man ihre Aktualität naturgemäß auf die Schaubühne holen müsse. Einen Gattungswechsel vom Theater zum Erzähltext gab es hingegen bei *Corpus Delicti*: Zunächst war das Stück eine Auftragsarbeit für die Ruhrtriennale in Essen; der Roman folgte erst später. *Dieser Text ist inzwischen Schullektüre* – mit entsprechenden Unterrichtsmaterialien.²⁷ Auch ihre politischste Erzählung, konzipiert für die Unmittel-

24 Vgl. dazu Sven Hanschek: Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners. München/Wien 1999, S. 120f., 134f., 144, 156, 162–164, 172 und passim; vgl. auch Heinz-Peter Preußner: Wie baut man sich ein zweites Ich? Erich Kästner als Überlebender des Dritten Reiches und sein *Notabene 45*. In: ders./Helmut Schmitz (Hg.): Autobiografie und historische Krisenerfahrung. Jahrbuch Literatur und Politik, Bd. 5. Heidelberg 2010, S. 81–92, insb. S. 83–85.

25 Juli Zeh: *Spieltrieb*. Nach dem Roman von Juli Zeh. Für die Bühne bearbeitet von Bernhard Studlar. Frankfurt a. M. 2006.

26 Juli Zeh: *Schilf*. Nach dem Roman von Juli Zeh. Bühnenfassung von Bettina Bruinier und Katja Friedrich. Frankfurt a. M. 2008, S. 9.

27 Interpretationshilfen zu *Corpus Delicti* gibt es bei Westermann (Sabine Mayr), Reclam (Mario Leis), Stark (Matthias Ehm), Bange (Thomas Möbius), Unterrichtsmodelle erneut bei Westermann (Sabine Mayr) und bei Cornelsen (Helmut Flad).

barkeit der Bühnenwirkung,²⁸ kann noch Teil des Konsekrationsprozesses werden, den Bourdieu beschreibt. Nur muss dem Erfolg für die *Backlist*, den eine Schullektüre zwangsläufig bedeutet,²⁹ noch die ästhetische Einordnung im Rahmen der Literaturgeschichte folgen, um die entsprechenden Titel dauerhaft in der Zirkulation zu halten.

Inzwischen existiert auch eine Reihe von eigenständigen Theaterstücken der Autorin,³⁰ daneben, zu den Romanen, häufig die Hörbücher – bei *Adler und Engel*, *Schilf*, *Corpus Delicti*, *Nullzeit* (nur Hörspiel), *Unterleuten* (zudem als Hörspiel), *Leere Herzen* (zudem als Hörspiel), *Neujahr* und *Über Menschen*. Selbst die Sachbücher über Hunde und Pferde sowie Kinderbücher und politische Essays von Juli Zeh kann man sich professionell vorgelesen anhören.³¹ *Corpus Delicti* hat auch die Rockband Slut als »Schallnovelle« vertont (unter Mitwirkung der Autorin, die selbst Passagen des Romans liest).³² *Unterleuten* lebt zudem in einem Paralleluniversum weiter – in der Netzwelt als fingierter Teil des Realen. So kann man etwa die leicht deprimierende Speisekarte des *Märkischen Landmanns* aufrufen,³³ um sich zu einem Besuch der Gaststätte zu entscheiden (oder lieber nicht). Hinzu kommt das angebliche Sachbuch *Dein Erfolg* des Autors Manfred Gortz, das in *Unterleuten* zitiert wird, nach wie vor unter seinem Namen lieferbar ist,³⁴ und dessen »Verfasser« sich vehement dagegen wehrt, nur eine Erfindung aus dem Roman *Unterleuten* zu sein. Dafür tritt er sogar höchstselbst mit einer Videobotschaft auf.³⁵ *Treideln*, Zehs *Frankfurter Poetikvorlesungen* sind, neben der Buchfassung, auch als DVD erhältlich.³⁶ Die Präsenz der Autorin in den Feuilletons ist beachtlich wie die Wortmeldungen Zehs zu politischen Fragen im Fernsehen, in eigenen Essay-

28 Vgl. Juli Zeh/Georg Oswald: *Aufgedrängte Bereicherung*. Tübinger Poetik-Dozentur 2010. Künzelsau 2011, S. 76; Juli Zeh: *Treideln*. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a.M. 2013, S. 133; dies.: *Fragen zu Corpus Delicti*. München 2020, S. 129, 137.

29 Vgl. Zeh: *Fragen zu Corpus Delicti*, S. 188. Der Verkauf insgesamt belief sich auf 380 000 Exemplare (im November 2019), dürfte inzwischen also jenseits der 400 000 liegen.

30 Siehe dazu den Band von Juli Zeh: *Good Morning, Boys and Girls*. Theaterstücke. Frankfurt a.M. 2013.

31 Eine umfassende Auflistung hält der ständig aktualisierte Beitrag des Verfassers zu *Juli Zeh* vor. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, KLG. Hg. von Hermann Korte. München: edition text + kritik, Stand 2020. URL: <<https://bit.ly/3wV8WtR>> (Zugriff: 1.4.2021).

32 Juli Zeh und Slut: *Corpus Delicti*. Eine Schallnovelle. Audio-CD. Hamburg 2009.

33 URL: <<https://bit.ly/2UuG2ny>> (Zugriff: 1.4.2021).

34 Manfred Gortz: *Dein Erfolg*. München 2016. Zu beziehen über den Goldmann Verlag für 5,99 Euro.

35 URL: <<https://bit.ly/3zs9edl>> (Zugriff: 1.4.2021).

36 Juli Zeh: *Treideln*. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a.M. 2014 [2 DVDs, 5 Stunden 20 Minuten].

bänden.³⁷ Das alles sind Nebenschauplätze, welche Juli Zeh permanent be- spielt – wie auch ihr Internetauftritt. Im Hauptberuf freilich sieht sie sich, nicht sonders verwunderlich, als Verfasserin von Romanen.³⁸ So ist die Au- torin permanent gegenwärtig, wird zitiert, besprochen, eingeladen. Das wiederum steigert die Nachfrage nach den Büchern – wie die Titel, die be- reits Schullektüre und in der Backlist der Verlage verankert sind. Auf diesem Weg gelangt man vom Bestseller zum Longseller und ist bereits auf dem Sprung, dauerhaft gelesen, ein ›Klassiker‹ zu werden.

Bourdieu hat den Mechanismus, wie gezeigt, als Funktiv des literarischen Feldes beschrieben. Ein Teil dieser Präsenz, die den Weg zum Klassiker eb- net, macht heutzutage (und seit rund einem Jahrhundert) auch die filmische Adaption aus – weniger die für den grauen Markt produzierten Mitschnitte von Inszenierungen der Theaterstücke Juli Zehs, die nur unter Spezialisten im Umlauf sind (und bildästhetisch wie tontechnisch kaum befriedigend ausfallen). In Brasilien kam SPIELTRIEB zudem als Miniserie ins TV.³⁹ Im Folgenden wollen wir uns die gut greifbaren filmischen Adaptionen an- schauen⁴⁰ – und sie hinsichtlich ihrer Wirkung auf die Nobilitierung der Autorin Zeh befragen.

3 Die filmischen Adaptionen – im Überblick

Drei größere Produktionen sind als Verfilmungen im engeren Sinne zu ver- zeichnen: SCHILF, SPIELTRIEB und UNTERLEUTEN. Doch hier gibt es einige auffällige Diskrepanzen zum Bucherfolg. Der Aufwand ist jeweils nicht ge- ring gewesen, dennoch haben den Film SCHILF von Claudia Lehmann, bei

37 Dazu von Juli Zeh: Die Diktatur der Demokraten. Warum ohne Recht kein Staat zu machen ist. Hamburg 2012; dies./Ilija Trojanow: Angriff auf die Freiheit. Sicherheits- wahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte. München 2009; dies.: Alles auf dem Rasen. Frankfurt a.M. 2006.

38 Vgl. Zeh: Fragen zu *Corpus Delicti*, S. 130f.

39 Vgl. dazu Michael Töteberg: Transmediale Wucherungen. *Spieltrieb* als Kinofilm, als Mini-Serie im brasilianischen TV und als Theaterstück im Deutschen Schauspielhaus Hamburg. In: Heinz-Peter Preußner (Hg.): TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Juli Zeh. München 2023 (in Vorbereitung).

40 Claudia Lehmann (Reg.): SCHILF. ALLES, WAS DENKBAR IST, EXISTIERT. D 2012, DVD X-Verleih. Gregor Schnitzler (Reg.): SPIELTRIEB. D 2013, DVD Concorde. Matti Geschonneck (Reg.): UNTERLEUTEN. DAS ZERRISSENE DORF. D 2020, Blu-ray Eye See Movies. Time-Code-Nachweise im Text beziehen sich auf diese Ausgaben: Stunde: Minuten: Sekunden, bei UNTERLEUTEN zuvor die Angabe des Teils: 1–3.

800 000 Euro Förderung,⁴¹ nur 10 000 Zuschauer im Kino gesehen. Jede Kinokarte ist also mit 80 Euro subventioniert worden. Das sind Summen: fast wie in der Oper. Den Abschluss in theoretischer Elementarteilchenphysik, den Lehmann nachweisen kann,⁴² merkt man dem Film und seinen beiden Protagonisten, die das Fachgebiet aber verkörpern sollten, nicht zwingend an. SPIELTRIEB von Gregor Schnitzler hat das Prädikat *Besonders wertvoll* erhalten. Die Fördersummen belaufen sich hier auf rund 1 350 697 Euro,⁴³ etwa so viel wie für eine TATORT-Folge.⁴⁴ Doch wer hat ihn angeschaut? »Besonders die Sprache von Ada und Alev wirkt gestelzt und so, als stünden die beiden immer mindestens drei Meter voneinander entfernt auf einer Theaterbühne. Oft klingen ihre Dialoge nicht geistreich, sondern auswendig gelernt«,⁴⁵ notiert die Rezensentin Anne-Sophie Balzer kritisch in der *Zeit*. Atmosphärisch brechen beide Spielfilme auseinander. Einige gute Kameraeinstellungen machen das nicht wett, was allein auf der Ebene des Sounds – insbesondere im zweiten Fall – billig verschenkt wird. UNTERLEUTEN, unter der Regie von Matti Geschonneck, gelingt es noch am besten, die Komplexität der Romanvorlage zu reduzieren und zugleich sinnvoll zu adaptieren. Doch auch hier ist die extradiegetische Musik ein kaum zu ignorierendes Manko. Statt unterschwellig Spannung zu generieren (offenkundig die Intention), verklebt der einfallslose *Score* alle harten Schnitte und Einstellungswechsel, überdeckt die Geräuschkulisse – und wird mit stupider Regelmäßigkeit immer dann heruntergefahren oder ausgeblendet, wenn der Dialog verstanden werden soll.

Ein Teil der Lösung hingegen liegt im Serienformat: Mit immerhin gut 270 Minuten Laufzeit (3 x 90) kann sich die Umsetzung Zeit lassen, Konstellationen episch zu entfalten. Hierin stecken sechs Millionen an Produktionskosten⁴⁶ – und damit deutlich mehr als die knapp 4,5 Millionen für drei TATORT-Folgen bei gleichbleibendem Set und Personal. Doch auch in der TV-Version bricht auseinander, was im Roman der entscheidende Twist ist. Figuren, die in der Miniserie auf naturalistische Glaubwürdigkeit hin an-

41 Vgl. die Angaben bei Adrian Prechtel/Florian Koch: Kinorückblick – Film-Flops in Deutschland: Ein verlorenes Jahr. In: Abendzeitung München, 5.12.2012. URL: <<https://bit.ly/3Bxpuvx>> (Zugriff: 1.4.2021).

42 Vgl. Andreas Banaski: Psychothriller SCHILF – Der große Bluff. In: Der Spiegel, 8.3.2012. URL: <<https://bit.ly/3duKGqN>> (Zugriff: 1.4.2021).

43 Vgl. URL: <<https://bit.ly/3dBIf60>> (Zugriff: 1.4.2021).

44 Vgl. URL: <<https://bit.ly/3fQZD9p>> (Zugriff: 1.4.2021).

45 Anne-Sophie Balzer: Spielst du mit mir oder gegen mich? In: Die Zeit, 7.10.2013. URL: <<https://bit.ly/2QQZlFg>> (Zugriff: 1.4.2021).

46 Vgl. URL: <<https://bit.ly/31R9CTZ>> (Zugriff: 1.4.2021).

gelegt werden – dies erfordert die geplante Ausstrahlung im ZDF nahezu –, wie Dr. Gerhard Fließ, der habilitierte Soziologe, zerreißen förmlich in einem psychologisch nicht mehr nachvollziehbaren Exzess der Gefühlsausbrüche. Man glaubt Ulrich Noethen nicht den Showdown, der ihn zum Rasenden bestimmt: gegen »das Tier« Schaller, den Nachbarn, von dem seine Frau Jule annimmt, er sei für jedwede Bösertigkeit prädestiniert – und ihn entsprechend titulierte.

Möglicherweise zeigt das Scheitern der Filme auch einen Grundkonflikt der Romane bei Zeh auf: Es geht oft um (apokalyptische) Überbietung auf der Ebene des Plots. Die Filme freilich wollen ihrerseits in der Regel zu viel sagen und treffen deshalb wenig. Diese Gefahr weisen auch die Bücher auf, die flott geschrieben sind und der eigenen Sprache selten, eigentlich nie misstrauen. Aber hier tritt die Gewagtheit der Konstruktion dem positiv entgegen. Sie macht erst deutlich, dass wir keinen Realismus des Erzählens erwarten dürfen. Im Gegenteil: Die Konstruktion schafft Realität – unsere Deutungen des Wirklichen. Früher, in ihrem Frühwerk, hat sich Juli Zeh dafür in tollkühne Metaphern verstiegen. Die Kritik sah diese ästhetische Ambitioniertheit durchaus kritisch, denn sie sollte den Kunstwerksanspruch markieren – und verkam letztlich zu barockem Ballast. Jetzt hindert kaum eine Metapher den Lesefluss – aber die Konstruiertheit wird sichtbar in der Überreizung der Plot-Twists.⁴⁷ Die Filme zumindest missverstehen diesen Kippunkt – und unterstreichen die bis ins Grotleske verzerrte Wendung, indem sie diese einfach bebildern. Sie verfahren weiterhin so, als verstünden die Charaktere sich selbst. Diesen transmedialen Konflikt will ich in den folgenden Einzelanalysen der Filme aufzeigen.

4 SCHILF von Claudia Lehmann (D 2012)

In der (Vor-)Titelsequenz (0:00:47–1:42) ist schon vieles angelegt.⁴⁸ Wir sehen Sonnenlicht, das durch die Bäume eines Waldstückes bricht – und dabei zwei Streifen bläulichen Lichts generiert, die wie ein Doppeldraht horizontal

47 Vgl. dazu Heinz-Peter Preußner: Ungeheures, Unerhörtes: Grotleske Plot-Twists in Romanen Juli Zehs – und in *Neujahr* insbesondere. In: ders. (Hg.): TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Juli Zeh. München 2023 (in Vorbereitung). Für die nachfolgenden drei Filme vgl. auch Heinz-Peter Preußner: Juli Zeh. In: KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München, 125. Nlfg. 6/2020. www.klg-lexikon.de.

48 Zum quasi filmischen Einstieg in dem Roman *Schilf* vgl. Mogendorf: Von »Materie, die sich selbst anglotzt«, S. 160f.

über die Kadrierung gespannt erscheinen. Der Schnitt auf die Teerdecke einer Straße bringt Geschwindigkeit ins Spiel; noch sehen wir kein rollendes Gefährt, von dem aus aufgenommen und perspektiviert wurde – dafür die ersten Titel des Films. Der nächste Schnitt geht ins Detail eines Fahrradrettlagers, wir erkennen zwei lederne Männerschuhe, der Schwenk führt auf die Hinterachse und das Schaltwerk. Ein weiterer Schnitt in die Halbnähe zeigt nun Gräser, die sich im Wind bewegen; der nächste geht wieder ins Detail, nun auf die Hände des Mannes, seine Armbanduhr, die gebogene, lederumwickelte Lenkstange eines Rennrades. Die ganze Zeit über ist extradiagetische Musik zu hören; ein Cello, das wie zur Übung immerfort die gleichen Tonfolgen wiederholt. Schwenk wieder von vorne zur Hinterachse: das Rad verlässt die Kadrierung, ein Reißschwenk führt nach oben, in den Blätterwald; Schnitt auf die Vorderachse und ihre Bewegung. In der folgenden Totale sehen wir zum ersten Mal einen Mann auf seinem Rad, die Kadrierung schnell durchfahrend. Seine Identität bleibt dennoch ungewiss. Ein weiterer Reißschwenk, nun seitlich (nicht in die Höhe wie zuvor), führt an den Zeitpunkt, an dem ›Atmo‹ und Musik der Tonspur abbrechen und wir ein schneidendes Geräusch vernehmen. In der Folge hören wir einen Sturz. Das Bild steht still – und zeigt allein den Wald. Der Blick geht nach oben in die Baumkronen, welche die Kamera drehend einfängt. Die Pointe des Films ist erzählt, nur das Rad ›tickt‹ noch nach, bevor wir über den eingesprochenen Dialog bereits in die nächste Szene gelangen – bis auch das Bild dahin wechselt (0:01:47). Dass es sich um einen klassischen Rahmen handelt, der im Vorgriff den Schluss erzählt, erkennen wir erst mit den letzten Bildern – und der Auflösung der Identität des Fahrers, der, so müssen wir denken, verunglückt ist, ja vielleicht sogar in einen tödlichen Unfall verwickelt wurde.

Wir befinden uns nun in einer Vorlesung des Jenaer Physik-Professors Sebastian Wittich über »Paralleluniversen« (0:03:18). Mit ihm fragen wir uns: War, was wir soeben gesehen haben, real? Nur in dieser Welt – oder in vielen? Ist es nur eine Möglichkeit gewesen, die sich ereignet haben kann? Und gibt es eine Verbindung zwischen den multiplen Universen, zwischen denen man situativ wechseln kann – durch eine Einstein-Rosen-Brücke? Oskar Hoyer, der Jugendfreund, kommt verspätet in die Lehrveranstaltung, nimmt Platz – und kommentiert: Wenn er, Sebastian, die Unumkehrbarkeit des Zeitstrahls widerlegen könne durch seine Theorie der Vielen Welten, dann sei ihm der Nobelpreis sicher.

Damit verlassen wir die *pre-title sequence* und kommen an den Anfang der eigentlichen Titelsequenz (0:04:28–0:06:47, Ende). Die fast zweieinhalb Mi-

nuten sind mit dem Song *It's All Over Now, Baby Blue* von Bob Dylan unterlegt, den auch Van Morrison und andere interpretiert haben. Hier hören wir eine Version von Maximilian Hecker.⁴⁹ Dass alles vorbei sei, kontrastiert mit der frohen Gestimmtheit im Bild: Wir sehen gleichzeitig die Jugendgeschichte der beiden »Helden« – ihre frühen Erfolge als kongeniale Physiker – bis zur Hochzeit und Trennung. Sebastian wird die Symbiose der Freunde auflösen, indem er Maike heiratet und eine Familie gründet. (Der Liedtext wirkt dadurch erst passend.) Wie im Zeitraffer gehen wir so durch ihr Leben, das uns eine verwackelte Handkamera präsentiert: in Alterungsoptik, mit blassen Farben. Transportiert wird, im Ansatz nur, eine homoerotische Beziehung, die mit der heterosexuellen Hochzeit – von Maike und Sebastian – einen finalen Bruch erfährt. Oskar ist eifersüchtig auf Sebastian und auf Maike zugleich, weil er nur noch der Dritte in deren Bund ist, an den Rand gerät. Er rächt sich durch seine Wette auf die eigene Genialität, die Sebastian kopieren möchte, aber nicht erreicht. In dessen Theorie der Paralleluniversen konkurriert der Jenaer also mehr oder weniger offen mit dem Freund Oskar (Abb. 1) – der als Forscher in Genf, am CERN, die jugendlichen Wunschprojektionen der beiden realisiert hat – und möchte diesen überbieten.

Dafür greift er, Sebastian, auf populärwissenschaftliche Medien zurück (wie den *Spiegel*, nur im Buch)⁵⁰ und stellt sich einem Disput mit Oskar im (fiktionalen) TV-Magazin *Zirkumpolar*. Am Beispiel des Zeitreisemörders wird debattiert, ob Eingriffe in die Ursache-Wirkungsfolge möglich oder notwendig seien, wenn von der Viele-Welten-Theorie ausgegangen werde. Wenn nicht, wie solle man sich ein Hinüberwechseln durch die Verbindungspunkte vorstellen, die in der Science-Fiction gern Wurmlöcher genannt werden? Oskar lehnt diese Optionen strikt ab, ereifert sich, greift den Freund an.

Im Buch wird der Faktor zentral: Das Modell der Vielen Welten, in denen die Zeitebenen wechseln können, entlastet von der eigenen Gegenwärtigkeit. Sebastian leugnet damit indirekt die Verantwortung für sein Handeln. Statt der Willensentscheidung, die ihn ethisch binden würde, optiert er für den Eskapismus. Genau dafür kritisiert ihn Oskar. Auch wenn es nur relationale Sinnzuschreibungen gäbe, müssten diese sehr wohl verantwortet

49 Single 2012, Blue Soldier Records. Written by Bob Dylan. Produced by Maximilian Hecker. Performed by Maximilian Hecker except for bass guitar by Sebastian Vogel. Published by Special Rider Music. Cover photo by Dirk Merten. Zugleich als Trailer für den Film verwendet: URL: <<https://bit.ly/3rrYuZI>> (Zugriff: 1.4.2021).

50 Juli Zeh: Schilf. Frankfurt a.M. 2007, S. 15.



Abb. 1: SCHILF – Stipe Erceg und Mark Waschke

werden. Es existiere nur ein Kosmos. Sebastian rede von Doppelwelten, um sein Doppelleben vor sich selbst rechtfertigen zu können. Das betrifft nicht zuletzt die Beziehung zu Oskar.⁵¹ Einerseits nimmt der Film diese Akzentuierung ernst, andererseits verschenkt er deren philosophische Auslotung. Wenn Oskar am späteren Abend, in der Wohnung der Wittichs, Maike und Sebastian beim Sex beobachtet, bricht der alte Konflikt erneut auf. Danach sehen wir den offenbar stark gealterten Oskar im Krankenhaus; die blauen Lichtstreifen der Eingangssequenz tauchen wieder auf, doch der folgende Schnitt deutet die Bilder zuvor als Sekundenschlaf. Sebastian soll seinen Sohn Nick (im Buch: Liam) ins Pfadfinderlager bringen, während Maike allein Radsporturlaub machen will – ohne ihren Fahrradfreund Ralph Dabbling, im Hauptberuf Anästhesist im heimischen Krankenhaus.⁵² Restlos vertraut der Strohwitwer seiner Frau nicht (Abb. 2); Dabbling, auf den Sebastian unterschwellig eifersüchtig ist, soll auch noch in einen Mediziner-skandal seiner Klinik verwickelt sein. Nun aber braucht Sebastian eine Pause, steuert die nächste Autobahn-Raststätte an – und lässt den schlafenden Sohn allein im Auto zurück.

Was dann folgt, ist der Einbruch des Entsetzens, eine mögliche Welt, die dem Physikprofessor bislang erspart blieb – und nach der es ihn nicht drängt. Nick wurde offenbar entführt, zwei Anrufe verdeutlichen ihm, was er zu tun

51 Ebd., S. 147, 302, 313–315.

52 Ebd., S. 46, 94. Der Roman spielt in Freiburg, an der Dreisam (S. 9), der Film in Jena. Sebastian fährt hier Volvo (S. 68), im Film einen VW-Passat.



Abb. 2: SCHILF – Mark Waschke

hat: keine Kontaktaufnahme (auch nicht zu Maike oder zur Polizei) – und die unmissverständliche Aufforderung »Dabbling muss weg!«. Sebastian sieht den Mord an seinem (halben) Rivalen als »Lösegeld« an, das er zu erbringen hat, wenn er seinen Sohn zurückerhalten will. Die subjektive Handkamera spiegelt nun überdeutlich die Orientierungslosigkeit unseres Protagonisten, überboten nochmals durch die ihn umkreisende Bewegung, welche die Umgebung verschwimmen lässt. Selbst er gerät vorübergehend aus dem Fokus, fällt in die Unschärfe. Doch später dann, wieder zu Hause, entwickelt unser Held einen Plan: Mit einem gespannten Draht will er dem Radfahrer Dabbling auflauern, wenn der, vom Fuchsturm aus, den Hausberg in Jena hinabstürzt. Die Geschwindigkeit soll ihn selbst köpfen, so sein Kalkül. Im Hintergrund vermutet Sebastian Agenten, die im Mediziner-skandal möglicherweise einen Belastungszeugen beseitigen wollen – und denen die Eifersuchtskonstellation wie gerufen käme. Der Protagonist baut sich eine für ihn mögliche Welt zurecht, auch wenn diese, von außen betrachtet, reichlich absurd anmutet.

Am Berg selbst wiederholt sich die Szenerie der *pre-title sequence* – bis zum finalen Geräusch, das wir jetzt deuten können als den Laut der Enthauptung. Erst ganz am Ende erkennen wir die falsche Fährte, die der Film hier legt.

Selbst ein erfahrener Schauspieler wie Mark Waschke kommt in der Charakterdarstellung der Figur an seine Grenzen. Der Film mutet dem Physiker sogar mehr zu als das Buch, was die Plausibilität deutlich schwächt. Schon der Roman verblüffte mit dem Tatbestand, dass Liam (alias Nick) gar nicht entführt wurde, sondern im Pfadfinderlager wohlbehalten angekommen ist,

wenn auch schlafend. Hat Sebastian fantasiert? Und in diesem Wahn einen nun völlig »unnötigen« Mord begangen?

Lehmans Regie greift deutlich ins Personeninventar und die Plot-Struktur ein – während andere, wichtige Plot-Elemente des Buches naturgemäß nur in Kurzfassung abgehandelt werden können. Hier geht es sogar um größere, strukturelle Eingriffe. Denn immer mehr wird zweifelhaft, ob die Ereignisse so geschehen sind, wie Sebastian glaubt. Der Grad an bestimmter Unbestimmtheit nimmt zu; immer wieder taucht das Alter Ego Oskars auf: ein Zeitreisender? Der was verhindern will? Den Mord an Dabbling, der doch schon geschehen ist? Die gealterte Figur nennt sich selbst Schilf. Im Buch heißt der titelgebende Kommissar so, der den Fall aufzuklären hat. Der Film projiziert ihn zurück auf Oskar, nur Rita Skura und Schneidewind bleiben als kauzige Ermittler übrig. Muss Sebastian vor denen fliehen? Selbst Maie geht von seinem Mord an Dabbling aus.

Sebastian reist nach Genf, zum CERN, um dort Oskar um Rat zu bitten. Die Bilder der Nachtfahrt, die Lichtspuren, der Regen, erneut die blauen Querstreifen über die Kadrierung, signalisieren die Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit: grundsätzlich (für das Medium des Films) und persönlich (auf den Seelenzustand unseres Protagonisten bezogen). Der Schnitt führt uns in einen Gebäudekomplex des CERN, eröffnet Flure, Gänge, Büros, Schleusen, Kontrollräume (Abb. 3) – auch jenen, der das Higgsteilchen nachweisen wird und in dem wir Oskar antreffen. In einem vertraulichen Gespräch will der dem Freund ein Alibi verschaffen, mit ihm gar auswandern – nach China, nach Südamerika –, doch letztlich wehrt Sebastian alle Angebote und Annäherungen ab.

Die Heimfahrt endet bei der Polizei. Rita Skura freilich nimmt das Geständnis des vorgeblichen Mörders nicht an (schon der Entführungsfall, den sie betreute, war ja keiner); zu Hause rekapituliert ein Traum die Vorgänge im Wald. Dann steht Schilf im Raum, der gealterte Oskar, und enthüllt, was im Buch tatsächlich die Ermittlungsleistung des Kommissars war. Sebastian hat sich verhört, weil er die Nachricht so hören wollte, wie er sie zu verstehen meinte: »Dabbling muss weg« – hieß in der Sendung *Zirkumpolar* schlicht »*Doublethink* muss weg«. ⁵³ Mit dem Begriff aus Orwells *Nineteen Eighty-Four* ⁵⁴ wollte Oskar seinen Freund anhalten, die eine Welt zu akzeptieren – und nicht in die vielen zu fliehen.

53 Zeh: Schilf, S. 352, vgl. S. 351.

54 George Orwell: *Nineteen Eighty-Four*. In: ders.: *Animal Farm* [u.a.]. London 1981, S. 741–925.



Abb. 3: SCHILF – Mark Waschke und Stipe Erceg

Ein sichtlich zerstörter Sebastian blickt nun zurück auf die Trümmer seiner Existenz: Maike, Nick/Liam und Oskar: alle, die ihm etwas bedeuten, hat er getäuscht, verraten. Schilf (der Zeitreisende Oskar) will ihn vom Selbstmord abhalten, den unser Held begehen wird. Muss der *alte* Oskar daran scheitern? Die Entfremdung, das Unverständnis sind insbesondere Bernadette Heerwagen zur Maske geronnen. Der Film ist nun auf der Ebene eines schlechten deutschen Fernsehfilms angelangt. Schilf verschwindet mysteriös. Und dann wird der Rahmen geschlossen. Wir erkennen, dass Sebastian selbst das Drahtseil spannt – für die eigene Enthauptung. Bildfolge und Schnitte des Anfangs werden nochmals aufgegriffen –, und jetzt stimmen die Details zueinander: die ledernen Herrenschuhe (auf einem Rennrad), die Lenkstange mit den ledern umwickelten Griffen. Jetzt sehen wir das passende Gesicht dazu: das Sebastians. Doch direkt vor dem Seil taucht, unvermittelt, Schilf, das Alter Ego unseres Oskar, wieder auf, wird vom Rad niedergerissen – und wohl getötet. Wieder aufgegriffen wird das Ticken (1:23:22) am Ende in der Waldszene, erneut das Sonnenlicht, mit der Brechung wie mehrfach zuvor, das schneidende Geräusch. Nach dem Schnitt liegt Sebastian am Boden, zunächst bewusstlos? So scheinen wir die Szene mit der Kamera zu perspektivieren, beim Blick in die Baumkronen. »Können Sie mich hören?«, ruft jemand. Im Gegenschnitt sehen wir den Fragenden, Dabbling, der sagt: »Alles wird gut.« Wieder zeigt das Bild eine Sonnen Spiegelung: zwei Balken blau, dann einen kollabierenden Ton, letztlich eine schwarze Tafel vor dem Abspann (1:24:20–1:27:00). Schilf scheint verschwunden.

»Bei aller intellektuellen Raffinesse und physiktheoretischen Spitzfindigkeit ächzt der Film unter einer Art gehobener Naivität. Das Gedankenspiel hat infantile Züge«, schreibt Dietmar Kanthak in seiner Kritik. Und weiter: »Selbst die Kulisse des realen CERN in Genf, wo Lehmanns Team hat drehen dürfen, leiht dem Film nicht die Ernsthaftigkeit, um die er sich in Diskussionen über Verantwortung und Schuld bemüht. Das schwer zu Vermittelnde oder schlichtweg Unglaubliche erscheint in SCHILF merkwürdig betulich, aufgesetzt und vorhersehbar.«⁵⁵ Bildideen, Schnittfolge, Geräuschkulisse, Musik sind ambitioniert eingesetzt und bisweilen tatsächlich gelungen. Das gilt aber fast nur, wo nicht gesprochen wird. »Verloren geistern die Charaktere, die schon in der Romanvorlage von Juli Zeh kaum mehr als Spielfiguren in einer Versuchsanordnung waren, durch ihre Theorien. Claudia Lehmann [...] gelingt es, die Verbindlichkeit der Wahrnehmung durch Lichtreflexe, Spiegelungen und zittrige Kamerabewegungen zu erschüttern. Doch sie schafft es nicht, dem Tun und Lassen ihrer Helden Dringlichkeit zu geben«, resümiert Anke Sterneborg.⁵⁶

Die Dialoge zerstören den Kunstanpruch gleich zweifach. Sie müssen einerseits über physikalische Grundfragen informieren, die nichts Geringeres betreffen als die Vereinbarkeit von Mikro- und Makrokosmos, von Quantentheorie und Relativitätstheorie. Sicherlich ist das CERN, und in ihm der größte Teilchenbeschleuniger der Welt, unter anderem hierzu gebaut worden, und die Entdeckung des Higgs-Bosons fällt genau in das Jahr, in dem der Film uraufgeführt wurde, 2012. Dafür steht der Ort im Film. Doch die Sachverhalte, um die es hier geht, in wenigen Minuten durch Sprache verständlich zu machen, ist vielleicht eine Überforderung. Das gelingt selbst dem Roman nicht recht – mit seinen 383 Seiten. Andererseits transportiert die dialogische Sprache die Beziehung zwischen den Figuren, wechselseitige Entfremdung, Missverstehen, psychische Zerrüttung. Statt Tiefe zu erreichen, wird im Film aber nur die Banalität von Rollenverhalten vorgeführt. Das betrifft auch die Darstellungsebene. Empathie für die Figuren wird so nicht gewonnen, Spannung ebenso wenig. Selbst die Banalität des Alltags wirkt nun unglaubhaft. Stipe Erceg nimmt man schon den Physikprofessor und Grundlagenforscher am CERN nicht so recht ab, weniger noch als Mark Waschke dessen ver-

55 Dietmar Kanthak: Kritik zu SCHILF. Claudia Lehmanns nach dem Roman von Juli Zeh entstandener Film übersetzt wissenschaftliche Theorie in eine komplexe Beziehungsgeschichte, einen meta-physikalischen Psychothriller. In: epd-film, 1.3.2012. URL: <<https://bit.ly/3cJxD5O>> (Zugriff: 1.4.2021).

56 Anke Sterneborg: SCHILF im Kino: Wenn alles existiert, was denkbar ist. In: Süddeutsche Zeitung, 10.3.2012. URL: <<https://bit.ly/2PUVxlG>> (Zugriff: 1.4.2021).

beamtete Version. Als gealterte Figur seines Selbst hingegen ist er, trotz aller Bemühungen der Maske – mit nun langen, grauen Haaren, einem Vollbart – durch seine markante Physiognomie so schnell zu durchschauen wie das auftretende Krokodil im Kasperletheater. Alle Zuschauer erkennen ihn sofort, nur unser armer Kasper, Sebastian, eben nicht.

Welche Wirklichkeit soll nun gelten? Entlarvt die letzte Version die vorigen als Fälschungen, weil die Deutung letztlich korrigiert wird? Dominik Orth hat in seiner Typologie pluraler Welten in der Fiktion ein (nahezu vollständiges) Tableau erstellt, wie solche Muster logisch aufgehen – oder wann mit deren Scheitern sogar ein ästhetischer Mehrwert erzielt wird.⁵⁷ Sind die Pluralitäten in unserem Film hierarchisiert? Es hat zumindest den Anschein. Vom Ende her betrachtet, wollte uns der Film nicht absichtlich täuschen oder manipulieren. Auch sind keine narrativen Wirklichkeiten als gleichberechtigte Pluralitäten entstanden. SCHILF legt vielmehr nahe, die alternativen Wirklichkeiten als Fehldeutungen Sebastians zu begreifen, als dessen Imaginationen, die auch aus geistiger Verwirrung oder seinen Wunschvorstellungen entstanden sein könnten. Hat er sich den Tod Dabbelings nur vorgestellt oder geträumt? So wie offenbar Nick/Liam gar nicht entführt worden ist? Oder sollte man die letzten Bilder verstehen als Nahtoderfahrung unseres Protagonisten, der zur eigenen Entlastung (nach dem Suizid) den lebendigeren Anästhesisten und vermeintlichen Rivalen nur imaginiert?

Lehmann hätte viele Register ziehen können – und bleibt doch im Dickicht der disparaten Erzählstile stecken. Die offenen Fragen wären in der Tat rätselhaft unbestimmt, wenn man sie denn als solche erst wahrnehmen würde.⁵⁸ Der Film selbst indes verbaut sich diese Option auf ästhetische Reife. Im Roman ist Schilf, wie gesagt, ein anderer, nämlich der titelgebende Kommissar, der im Film fehlt. Dort zeigt er durchaus Sympathien mit Sebastians Theoremen, aber er wird von der einen Wirklichkeit eingeholt. Ein Tumor macht sich in seinem Kopf breit, ein Glioblastom.⁵⁹ Das ist, wie in Juli Zehs Roman »Über Menschen«,⁶⁰ der Eintritt des Todes in die *eine* Welt, in der gelebt und gestorben wird – und die keine pluralen Wirklichkeiten kennt.

57 Vgl. Dominik Orth: Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film. Marburg 2013, Übersichten auf den S. 196, 228, 231.

58 Vgl. den Selbstkommentar auf dem DVD-Cover: »SCHILF ist ein raffiniert gewobener Albtraum, in dem nichts so ist wie es scheint. Basierend [!] auf dem gleichnamigen Bestseller von Juli Zeh [...] erzählt Regisseurin Claudia Lehmann [...] eine spannende Mystery-Geschichte mit mehr als nur einem Twist.«

59 Vgl. Zeh: Schilf, S. 360f., 369, 373, 380f.

60 Vgl. Juli Zeh: Über Menschen. München 2021, S. 287, 300, 322f., 329, 353, 384f.

5 SPIELTRIEB von Gregor Schnitzler (D 2013)

Man mag sich, wie Kanthak, zurecht über das gescheiterte Projekt SCHILF mokieren; es hat aber, wegen seines Anspruchs, allererst die Möglichkeit zu scheitern. Das lässt sich von SPIELTRIEB leider nicht sagen. Hier wird erst gar nicht der Versuch unternommen, ambitioniert aufzutreten. Aus der Skizze einer neuen Nihilistengeneration des Romans⁶¹ macht der Film von Gregor Schnitzler ein Jugenddrama der unerfüllten Liebe. Den jungen Schauspielern mochte man vielleicht nicht mehr abverlangen. Aber die Härte der Figuren aus der Buchvorlage wird so naturgemäß nicht erreicht. SPIELTRIEB wird deshalb ein fast klassisches *Coming-of-Age*-Drama,⁶² dem man das abgründig Böse nicht abnimmt, welches sich, der Vorlage wie dem Drehbuch gemäß, doch vollzieht. Michelle Barthel als Ada wirkt geradezu erschreckend harmlos mit ihren großen, traurigen Augen, durch die sie in eine fremde Welt blickt – und Jannik Schümann gibt nur den selbstverliebten Schönling Alev, der, nebenbei bemerkt, auch nicht die Multiethnizität repräsentiert, die er für sich in Anspruch nimmt. Beiden sieht man an, dass sie ihre eigenen Sätze selbst kaum verstehen.⁶³ Sarkasmus und Zynismus, die beide Figuren benötigen, werden so nicht erreicht. Jana Schulz hatte die Ada im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg deutlich selbstbewusster gezeichnet, aber auch die Distanz zur Figur mitgespielt.⁶⁴ Nichts davon hier.

Geradezu fahrlässig, und darin symptomatisch, wirkt die Szene, in der Alev zuerst in die Klasse kommt. Er stellt sich, noch in der Exposition, vor als Alev El Qamar, »Halb-Ägypter, Viertel-Franzose, aufgewachsen in Deutschland, Österreich, Irak, den Vereinigten Staaten und Bosnien-Herzegowina«, »Hobbys: Nachdenken, Atheismus, leichte Drogen«, »Gute Eigenschaften: Keine«, »Schlechte Eigenschaften: Auch keine«⁶⁵ (Abb. 4) – und im Gegenzug, direkt anschließend teilt Smutek, der Deutschlehrer, die Lektüre aus, Robert Musils Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften*,⁶⁶ ohne auf das zuletzt Gesagte mit nur einem Wort einzugehen. Es ist zudem das falsche Buch: viel zu dünn für die über 2000 Seiten Text, in der Regel in

61 Vgl. Mogendorf: Von »Materie, die sich selbst anglotzt«, S. 181 f., 194–196, 393–407, insb. S. 399–402, 404.

62 Vgl. Balzer: Spielst du mit mir oder gegen mich?

63 Vgl. ebd.

64 Vgl. URL: <<https://bit.ly/3wnKJxf>> (Zugriff: 1.4.2021).

65 Vgl. Juli Zeh: Spieltrieb. Frankfurt a.M. 2004, S. 122. Zu Musils Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften* siehe ebd., S. 39 und passim.

66 Vgl. Zeh: Spieltrieb, S. 160 f.; Mogendorf: Von »Materie, die sich selbst anglotzt«, S. 487–490.