DEUTSCHE SELBSTBILDER IN DEN MEDIEN

MARTIN NIES (HG.)

SCHÜREN

GESELLSCHAFTSENTWÜRFE IN LITERATUR UND FILM DER GEGENWART

Martin Nies (Hg.)
Deutsche Selbstbilder in den Medien
Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik
herausgegeben von Martin Nies
Band 6
Räume – Grenzen – Identitäten

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Bd. 1 Dennis Gräf: «Tatort»

Bd. 2 Verena Schmöller / Marion Kühn (Hg.): «Durch das Labyrinth von Lost»

Bd. 3 Dennis Gräf / Stephanie Großmann / Peter Klimczak / Hans Krah / Marietherese Wagner: «Filmsemiotik»

Bd. 4 Martin Nies (Hg.): «Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film – 1945 bis zur Gegenwart»

Bd. 5 Martin Nies: «Venedig als Zeichen»

Bd. 6 Martin Nies (Hg.): «Deutsche Selbstbilder in den Medien: Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart»

Bd. 7 Stephanie Lehmann: «Die Dramaturgie der Globalisierung»

Bd. 8 Matthias C. Hänselmann: «Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation»

Bd. 9 Dennis Gräf / Verena Schmöller (Hg.): «Rumänienbilder. Mediale Selbst- und Fremddarstellungen»

Bd. 10 Gerald Sieber: «Reenactment. Formen und Funktionen eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels»

Bd. 11 Matthias Herz: «Das Privat-Fernsehen. Reality TV als Trägerkonzept medienvermittelter Privatheit im deutschen Fernsehen»

Bd. 12 Martin Hennig: «Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiels»

Bd. 13 Moritz Baßler / Martin Nies (Hg.): «Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie»

Martin Nies (Hg.)

Deutsche Selbstbilder in den Medien

Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2018
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, unter Verwendung eines Fotos von Martin Nies © martin-nies-photography.de
ISBN 978-3-7410-0094-2
ISBN Print 978-3-89472-878-6

Inhalt

Vorwort 7

Deutschlandbilder / Heimaten / Identitäre Konstrukte

Stephanie Großmann
Von *Netzkarte* zu *Faserland*
Konzeptionen literarischer Deutschlandreisen im kulturellen Wandel 13

Martin Hennig
Von *Düsterbruch* nach *Finsterau*
Heimat im Regionalkrimi 45

Matthias Herz
SCHWERE JUNGS
Deutschlands Goldmedaille in Weiß-Blau: Der bayerische Viererbob als Identitätsstiftung für Deutschland in Marcus H. Rosenmüllers Film 71

Wissensdiskurse / Geschichtsbilder / Normensysteme

Stefan Halft
Die Vermessung der Welt – Der Schwarm – Schilf
Sinn(de-)konstruktion in literarischen Naturwissenschaftsdiskursen 91

Peter Klimczak & Christer Petersen
Das Vermächtnis der Päpstin
Historisches Erzählen in der deutschen Gegenwart 121

Peter Klimczak & Krystyna Jabłońska
Das Blut der Nibelungen
Zeitgenössische Adaption und Reflexion des ‹deutschen Nationalepos› in Literatur und Film 155

Jan-Oliver Decker
MEIN FÜHRER
Zur Konzeption des Nationalsozialismus im Gegenwartsfilm der Bundesrepublik 177

Dennis Gräf
DIE UNERZOGENEN
Erzählen von ‹1968› im deutschen Gegenwartsfilm 205

Ingo Irsigler
really ground zero
Gesellschafts- und Geschichtskonzepte in deutschsprachigen Romanen über den 11. September 2001 237

Holger Grevenbrock
«Die Projektionsfläche ist sehr weit offen»
Zur Ästhetik und Semantik von Gewalt und Subjekt in Christian Krachts Triptychon *Faserland*, 1979 und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* 253

Individuum / Gesellschaft / Gender

Christer Petersen
«Feuchtgebiete» 2008 und 2013
Zum ‹neuen Feminismus› in Roman und Film 307

Steffi Krause
LIEBE IN ANDEREN UMSTÄNDEN
Beziehungs- und Geschlechterkonstrukte im SAT1-Dienstagsfilm 335

Ingold Zeisberger
Nichts als Gespenster
Suchen nach Sinn, Glück und Identität im Erzählen der Gegenwart 359

Zu den Autor*innen 383

Abbildungsverzeichnis 384

Martin Nies

Vorwort

Der erste Band *Deutsche Selbstbilder in den Medien* widmete sich Analysen von Filmen 1945 bis zur Gegenwart, die Zugänge zu historisch zentralen Diskursformationen vom Ende des Nationalsozialismus bis nach der Jahrtausendwende exemplarisch erschlossen. Das Spektrum reichte von den ersten Trümmerfilmen über den Heimatfilm der 1950er-Jahre, Wirtschaftswunderfilme der 1960er, zeitgenössische und nachzeitige Verhandlungen des Terrorismus der 1970er-Jahre, über die Narrationen von der deutschen Teilung im Film der 1980er- und Wendefilme der 1990er-Jahre bis zum postmigrantischen Kino nach 2000.

Dieser Band nimmt nun die Gesellschaftsentwürfe, Identitäts- und Sinnkonstrukte in der deutschsprachigen Literatur und Film des 21. Jahrhunderts in den Blick. Ausgehend von popliterarischen Deutschlandbildern in den 1990er-Jahren werden die Entwicklungen gegenwärtig zentraler Narrative am Beispiel von Generationenbildern, den Konzeptionen von Gender, Sex, sozialen Beziehungen und individuellen Glücksuchen in Literatur und TV-Filmen, von Norm und Verbrechen im Regionalkrimi und von Heimat(en) im Globalisierungskontext aufgezeigt. Beiträge zur aktuellen Reflexion des deutschen Nationalepos *Die Nibelungen* in Literatur und Film, zum heutigen Erzählen vom Nationalsozialismus und von ‹1968› sowie über die Literatur nach 9/11 oder die De-/Konstruktion von Sinn in literarischen Naturwissenschaftsdiskursen erschließen gegenwärtig relevante historische und wissenschaftliche Diskursfelder.

Zwischen der Publikation der beiden Bände der *Deutschen Selbstbilder in den Medien* haben viele der daran beteiligten Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaftler*innen neben weiteren Mitwirkenden unterschiedlichster fachlicher Diszi-

plinen von insgesamt dreißig nationalen und internationalen Hochschulen im 2015 gegründeten kulturwissenschaftlichen Forschungsnetzwerk *Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung* (VZKF) auf www.kultursemiotik.com einen gemeinsamen Ort gefunden, dem die Reihe «Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik» im Verlag Schüren nun als eines von vier Publikationsformaten angegliedert ist.[1] Mit dem neuen Reihenableger «Räume – Grenzen – Identitäten», der mit dem vorliegenden Band ins Leben gerufen wird, soll darüber hinaus einem thematischen und theoretischen Schwerpunkt des VZKF Rechnung getragen werden, der gegenwärtig von großer kultureller Aktualität ist: der Raumsemiotik als einer Methode zur Analyse der Images und Semantiken identitärer und räumlicher Konzepte, die sich durch Grenzziehungen, Grenztilgungen, Grenzüberschreitungen oder sich in Zeiten der globalisierten Vernetzung, von Flucht und Exil, von kulturell, sozial, individuell und sexuell wesentlich transidentitären Konzeptionen als dem Modell der Grenze entziehende ‹dritte› oder jegliche Zuordnung negierende Konstrukte konstituieren.[2] Der Erforschung derartiger Konstellationen widmet sich auch die Kooperation mit der Sektion «Raum / Kultur» in der 2015 gegründeten *Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft* (KWG).

Die im *Virtuellen Zentrum für kultursemiotische Forschung* durch die jeweiligen Fachwissenschaftler*innen repräsentierten Forschungs- und Themenfelder sind breit gefächert, so finden sich hier neben den Cultural Studies, der Linguistik und der Literatur- und Mediensemiotik beispielsweise Editionswissenschaft und Journalistik, Bildanimation, Filmarchitektur, Automobile Mediensystemforschung, Game Studies, Gender Studies, Digital Humanities, Kognitive Poetik und Wirtschaftssemiotik. In ihrer Bündelung unter einem gemeinsamen semiotischen Zugang zeugen sie von dem Potenzial der Kultursemiotik als einer Metatheorie, die kulturelle Phänomene der Alltagskultur ebenso wie der ästhetischen, politischen, ökonomischen, wissenschaftlichen Kultur usf. in ihrem Zeichencharakter und im Kontext kultureller Konstellationen und historischer Diskursformationen zu beschreiben vermag.

Mit deutschen Selbstbildern in Literatur und Film der Gegenwart nun fokussiert dieser Band Produkte deutschsprachiger ästhetischer Kommunikation, die als Indikatoren kultureller Befindlichkeiten ihrer Zeit gedeutet werden, sodass sich in der Gesamtschau basale Positionen eines derzeitigen kulturellen Selbstverständnisses erschließen. Dabei ist zu beachten, dass kulturelle oder auch individuelle ‹Iden-

1 Das sind neben der Schriftenreihe die «Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online» als Open Access Journal (http://www.kultursemiotik.com/forschung/publikationen/schriftenreihe-online/) und BOD im Verlag Schüren sowie die Nachwuchsreihe «VZKF Student Research Papers», in der herausragende Bachelor- und Masterprojekte publiziert werden (http://www.kultursemiotik.com/nachwuchsportal/student-research-papers/).

2 Weiterführende theoretische Überlegungen dazu bietet der im Open Access auf www.kultursemiotik.com erscheinende Sonderband der «Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online» *Raumsemiotik: Räume – Grenzen – Identitäten*.

tität› im semiotischen wie auch im imagologischen Sinne immer nur als ein dem kulturellen Wandel unterworfenes historisch variables Konstrukt verstanden werden kann: ‹Identität› / ‹identitär› ist das, was eine gegebene raumzeitliche Kultur beziehungsweise ein Individuum oder eine Gruppe von Individuen je dafür hält.

Präzise beschreibbar sind solche gruppenspezifisch und historisch wandelbaren Identitätskonstrukte aber in analoger Weise zu Jurij M. Lotmans Kulturkonzeption als eine *Semiosphäre*: Im Unterschied zum Konzept der *semantischen Räume* kennzeichnet sich die Semiosphäre durch eine innere Dynamik und potenzielle Heterogenität sowie durch gegebenenfalls Bereiche des Übergangs und der Hybridität in ihrer Peripherie. Das Modell eignet sich so auch aus literatur- und medienwissenschaftlicher Perspektive zur systematischen Erfassung derjenigen Zeichen und Kodes, die konkrete Texte als mehr oder weniger zentral bzw. randständig ihren sekundären semiotischen Konstrukten von ‹Identität› / ‹Eigenheit› je zuweisen, der Merkmale also, die als unabdingbar eine Zugehörigkeit definierend bzw. als identitätsstiftend ausgewiesen sind, sowie derjenigen Merkmale, die als noch so eben dazugehörig verstanden, als in einem Sowohl-Als-Auch befindlich gesetzt oder die gewissermaßen ideologisch, – da die Prämissen der paradigmatischen Selektion von noch Zugehörigem und nicht mehr Zugehörigem in der Regel intratextuell nicht hinterfragt werden –, als gar nicht mehr integrierbar ausgegrenzt sind.

In Literatur und Film der Gegenwart erscheint ‹Identität›, wie schon einmal um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert, in der Kultur also, die auch als Krise des Individuums beschrieben wurde,[3] nicht als etwas Gegebenes, sondern als etwas Gesuchtes.[4] So ergeben die Beiträge des Bandes das Bild einer Kultur und ihrer Individuen in einem Zwischenzustand. Wesentlich scheint das Motiv der Suche: der Suchen nach Heimat, nach Glück, Liebe, nach Identität, nach Sinn, im weitesten Verständnis nach identitären Halt- und Orientierungspunkten bei einer simultanen Tendenz zur Darstellung von Auflösungsprozessen bzw. zur Negation eben jener Konzeptionen. Sie spüren dabei der Frage nach, inwiefern die ästhetische Kommunikation der seit 1989 kulturell konstatierten postideologischen Sinnkrise gegenwärtig mit neuen Werte- und Sinnstiftungen begegnet bzw. derartige Bemühungen weiterhin zeichenhaft destruiert.

Flensburg, im Juni 2018
Martin Nies

3 Siehe dazu etwa Christian Thies, *Die Krise des Individuums. Zur Kritik der Moderne bei Adorno und Gehlen*. Hamburg 1997.

4 Vgl. Michael Titzmann, «Das Konzept der Person und ihrer Identität in der deutschen Literatur um 1900.» In: Manfred Pfister (Hg.). *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau 1989, S. 36–52.

Deutschlandbilder / Heimaten / Identitäre Konstrukte

Stephanie Großmann

Von *Netzkarte* zu *Faserland*

Konzeptionen literarischer Deutschlandreisen im kulturellen Wandel

1 Definition des Gegenstandes und Textauswahl

Es gibt eine Vielzahl von Texten, die Reisen durch die deutsche Republik zum Thema haben. Jedoch ist der Anteil an fiktionalen Texten, bei denen eine Figur und ihre Entwicklung durch die Reise fokussiert werden, eher gering. Auf dem Feld der literarischen Deutschlandreisen dominieren autobiographische Erlebnisberichte von wirklich vollzogenen Reisen, die sich in zwei Gruppen untergliedern lassen: Die eine Gruppe umfasst Texte von Autorinnen und Autoren, die eine Deutschlandreise als Form der Selbsterfahrung geplant und diese synchron durch einen Aufzeichnungsprozess begleitet haben. Zumeist werden diese Projekte mit bestimmten Zusatzbedingungen versehen, die entweder die Route vorgeben oder den Prozess des Reisens zentral lenken. So berichtet Wolfgang Büscher in *Deutschland, eine Reise* (2005) von seinen Erlebnissen bei der Umkreisung Deutschlands entlang der Grenzlinie. Lorenz Schlüter, *Mein Esel Bella oder Wie ich durch Deutschland zog* (2000), legt die Strecke vom Hunsrück (Rheinland-Pfalz) bis hinter Magdeburg (Sachsen-Anhalt) mit einem Esel zurück, der ihn zwingt, sein Reisetempo sehr zu verlangsamen, um so einen ‹anderen› Blick auf Deutschland zu bekommen. Und Michael Holzach beschreibt sein Experiment, sechs Monate ohne Geld durch Deutschland zu reisen, in *Deutschland umsonst: Zu Fuß und ohne Geld durch ein Wohlstandsland* (1993). Die zweite Gruppe

dieser autobiographischen Reiseberichte bilden Reflexionen über Deutschland, die auf Lesereisen von Autoren entstanden sind.[1] Allen diesen Texten ist gemein, dass die Autoren ihre Deutschlandreise und ihre literarische Auseinandersetzung dahingehend begründen, ein vorhandenes Bild von Deutschland und seiner Gesellschaft zu überprüfen und gegebenenfalls zu modifizieren oder zu revidieren.

Im Folgenden soll es aber um fiktive literarische Deutschlandreisen gehen, bei denen die Figurenentwicklung an eine Deutschland-‹Erfahrung› im wörtlichen Sinne gebunden ist. Gegenstand der Analyse sind die Texte *Netzkarte* (1981) von Sten Nadolny und *Faserland* (1995) von Christian Kracht. An diesen Texten lässt sich paradigmatisch ein Mentalitätswandel von den 1980er-zu den 1990er-Jahren nachzeichnen, der vom Übergang des geteilten Deutschlands zum wiedervereinigten Deutschland geprägt ist und unterschiedliche Konzeptionen von Deutschland hervorbringt. In der Personenkonzeption und den Entwicklungsprozessen der Figuren, die ebenfalls Gegenstand der vorliegenden Analyse sind, spiegelt sich eine grundlegende Orientierungslosigkeit wider, die symptomatisch für die Generation der jungen Erwachsenen zu sein scheint, für die die Protagonisten repräsentativ stehen. Zugleich reflektieren beide Texte explizit oder implizit die Modalitäten der Wahrnehmung und damit verbunden Möglichkeiten der Bedeutungskonstruktion und -dekonstruktion. Ausgehend davon lassen sie sich einem postmodernen Diskurs zuordnen. Abschließend soll ein Blick auf den Text *Und alle so Yeah!* (2012) von Rebecca Martin Aufschluss darüber geben, entlang welcher Leitlinien sich gegenwärtige literarische Deutschlandreisen orientieren.

2 *Netzkarte*

Der 1981 erschienene Roman *Netzkarte* von Sten Nadolny beschreibt zwei Reisen des Protagonisten Ole Reuter in Form von autodiegetischen Reisenotizen. Im Frühling 1976 fährt Reuter einen Monat lang mit einer Netzkarte der Deutschen Bahn kreuz und quer durch die Bundesrepublik Deutschland und im Herbst 1980 begibt er sich für zwei Monate auf eine ähnliche Reise. Die Zeit zwischen den beiden Reisen bleibt eine Leerstelle im Text, abgesehen von einem Tagebuchanfang im Sommer 1978, in dem Reuter seine Tätigkeit an einem Berliner Filmset beschreibt. Gerahmt werden diese drei Textsegmente durch eine Vorbemerkung ‹des Autors› (Nadolny [14]2010: 7) sowie durch einen den Text beendenden «Brief an den ‹Kollegen N.›» (163), verfasst von der Figur Reuter.

Die Vorbemerkung bettet die folgenden Reise- und Tagebuchnotizen in einen übergeordneten Kontext ein, da sie bereits vorab eine narrative Struktur etabliert,

1 Beispielsweise André Kaminski, *Schalom allerseits. Tagebuch einer Deutschlandreise* (1987), Roger Willemsen, *Deutschlandreise* (2002) und Jan Weiler, *In meinem kleinen Land* (2006).

indem sie einen Entwicklungsprozess der Figur Reuter diagnostiziert: «Die Eisenbahn- und Schreibsucht, der wir bei Ole Reuter begegnen, verdient um so größere Beachtung, als es sich offensichtlich trotz aller Tiefpunkte nicht um eine Endstation, sondern eher um den Teil einer allmählichen Gesundung handelt» (7). Aus dieser extradiegetischen Perspektive wird für Reuter zunächst ein pathologischer Zustand präsupponiert, den er letztendlich überwinden kann, wobei jedoch die genauen Ursachen des Krankheitsbildes ‹Eisenbahn- und Schreibsucht› nicht thematisiert werden. Allerdings werden hier bereits die Paradigmen ‹zielloses Herumfahren› und ‹autobiographisches Aufzeichnen› miteinander korreliert und zugleich als problematisch bewertet, denn der genesene Reuter wird vom Autor mit den Merkmalen ‹Sesshaftigkeit› und ‹Lesen› ausgestattet. Die äußerlichen Bewegungen der Deutschlandreisen bilden folglich einen inneren Prozess der Selbstfindung ab.

Anlass für beide Reisen ist jeweils ein zentraler Verlust der Figur Reuter. Die erste Deutschlandreise wird implizit durch den Tod seines Vaters katalysiert. Auf die zweite Deutschlandreise begibt sich Reuter, weil ihn seine Freundin Judith, die er während der ersten Reise kennengelernt hatte, verlässt. Wenn auch der Ausgangspunkt der Reise durchaus ähnlich ist, so unterscheiden sich die beiden Reisen doch signifikant in ihrer Konzeption. Zunächst zur ersten Reise im Frühling 1976: Der Ich-Erzähler begründet seinen Plan, vier Wochen mit der Bahn ziellos und spontan durch die Bundesrepublik Deutschland zu fahren, damit, dass er nach seinem Lehramtsreferendariat des Geplanten und Gezielten überdrüssig sei und sich auf dieser Reise über seine Möglichkeiten und Zukunftsvorstellungen klar werden möchte. Mit diesem Individuationsprozess korreliert der Text den Wunsch nach erotischen Begegnungen mit möglichst vielen verschiedenen Frauen.[2] Reuter durchreist die Bundesrepublik sowohl in nord-südlicher Richtung von Sylt bis nach Lindau, als auch in ost-westlicher Richtung von Passau bis nach Köln auf unterschiedlichen Bahnstrecken. Zunächst ist der Protagonist allein auf seiner Fahrt, auch wenn er hin und wieder kurze Begegnungen mit verschiedenen Frauen hat, die von unterschiedlicher erotischer Intensität geprägt sind (vom Kuss auf die Wange bis hin zu sportlich lustvollem Beischlaf).

Dass der Text Reuter im Herbst 1980 auf eine zweite Reise mit einer Netzkarte der Deutschen Bahn schickt, verdeutlicht, dass die Stabilität, die er durch den Individuationsprozess der ersten Reise im Jahr 1976 erlangt, nicht dauerhaft ist. Für

2 Gerade durch den Erotik-Diskurs, der hier temporal auch explizit an die Reise gebunden ist, ließe sich Nadolnys *Netzkarte* auch vor der Folie der goethezeitlichen Bildungsgeschichte lesen. Zu klären wäre in diesem Kontext vor allem die Frage, was dadurch für die Selbstfindung der Figur impliziert wird, dass sich die Transitionsphase über zwei zeitlich weit auseinanderliegende Reisen erstreckt. Allgemein zu den Regularitäten der goethezeitlichen Bildungsgeschichte vgl. Titzmann (2002). Auch Schneider stellt eine Verbindungslinie zwischen dem Roman *Netzkarte* und Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) her und kontextualisiert den Text damit implizit vor der Folie der Initiationsgeschichte, vgl. Schneider (1996: 58).

den Ich-Erzähler ist das vornehmliche Ziel der Reise, seine Trauer und Eifersucht über den Verlust seiner Freundin zu verarbeiten. Allerdings scheint es bei dieser Reise schwieriger, Antworten zu finden. Denn «[d]ie Reise selbst ist es, über die ich nachdenken sollte. Sie erweist sich nicht als das Mittel, das meine Probleme löst, sondern selbst als das Problem» (122). Die zweite Reise mündet in einer Auseinandersetzung des Protagonisten mit seinem verstorbenen Vater. Nachdem er sich von den väterlichen Wertmaßstäben abgrenzt, kann er den Tod seines Vaters betrauern. Nach dieser gelungenen Emanzipation ist auch die Deutschlandreise für den Ich-Erzähler und die damit verbundene autobiographische Selbstbetrachtung beendet.

2.1 Selbstreflexivität und Wahrnehmung

Die Rahmen-Binnen-Struktur eröffnet ein Spiel um die Frage nach der Autorschaft des Textes und fingiert die Pseudo-Authentizität der fiktionalen Reisenotizen von Reuter, in der ‹dem Autor› lediglich die Aufgabe zukommt, die «Aufzeichnungen zu einem Buch zu vervollständigen» (7). Zum einen impliziert der Text, dass es sich bei dieser Autorfigur um den ‹Kollegen N.› handelt, der wiederum selbst Teil der Reisenotizen ist und hier als älterer Lehrerkollege des Referendars Reuter eingeführt wird. Zum anderen löst sein abschließender Brief die Abbreviation ‹N.› auf, indem der Brief explizit mit «Lieber Herr Nadolny» (163) beginnt und damit auf den ‹echten› Autor des gesamten Textes referiert.[3] In welcher Art die vom Text selbst konstruierte Autorfigur aber ‹angeblich› in den Text eingegriffen hat, also welche konkrete Funktion dem fiktiven Autor letztendlich zukommt, bleibt dagegen offen.

Auch innerhalb der Reise- und Tagbuchnotizen wird durch die Figur Reuter selbstreflexiv auf den Schreibprozess Bezug genommen und diesem werden sukzessive verschiedene Funktionen zugewiesen. Während der ersten Reise herrscht ein emphatisches Schreibkonzept vor. Durch das Schreiben spinnt die Figur ihre Eindrücke zu Phantasien und Geschichten weiter (v.a. 46 f.) und versucht im schreibenden Nachdenken über sich selbst ihr erotisches Begehren zu erforschen. Gleichzeitig lenkt Reuter das Interesse einer von ihm begehrten jungen Frau auf sich, indem er den Schreibakt selbst theatralisch inszeniert und so versucht, den bedeutungsschwangeren Habitus eines Poeten zu simulieren (14 f.). Außerdem suggeriert der selbstreflexive Verweis auf den eigenen Schreibprozess, dass sich hier das Erleben und das Schreiben gleichzeitig vollziehen und miteinander auf eine positive Art und Weise eng verwoben sind. Die Stationen und Ereignisse der wenigen Schreibpausen, die die erste Reise 1976 aufweist, werden retrospektive vom Ich-Erzähler nachgeliefert. Er selbst bewertet diese Schreibpausen zudem als problematisch, denn das Schreiben aus der Erinnerung heraus weise nicht die gleiche Qualität auf,

3 Zur Frage, inwiefern die vom Text gelieferten Daten über Ole Reuter auf die reale Person Sten Nadolny zu übertragen sind, vgl. Brix (2008: 122 ff.).

wie das Schreiben über den gegenwärtigen Moment, weil die Erinnerung zu schnell verblasse (27 und 40).

Im zweiten Teil des Textes – den Tagebuchnotizen während der Zeit beim Film 1978 – wird explizit auf eine katalytische Funktion des Schreibens Bezug genommen, denn der Schreibprozess zwinge den Schreibenden dazu, seine Gedanken zu verlangsamen und verhindere damit ein «Heißlaufen» (95). Allerdings bleiben die Tagebuchnotizen ein Fragment von lediglich sechs Seiten, sodass der Text über die Ebene des Discours impliziert, dass diese innere Verlangsamung durch das Schreiben ohne eine parallele räumliche Fortbewegung im Außen nicht aufrecht zu erhalten ist.

Während der zweiten Reise im Herbst 1980 relativiert der autodiegetische Erzähler den zuvor positiv bewerteten Schreibprozess. Er nimmt sich vor, das Schreiben zugunsten des Sprechens aufzugeben (128) und seine Reisenotizen werden durch die Schreibpausen zunehmend lückenhaft, sodass es nicht mehr möglich ist, seine Reiseroute zu rekonstruieren (v.a. 129 und 149). Auch die Reflexionen Reuters darüber, dass das Geschriebene kein kohärentes Abbild der Wirklichkeit liefern kann, bzw. dass eine verlässliche, sprachliche Fixierung der Realität nicht möglich ist, konnotieren den Schreibprozess nun negativ:

> Im Getreideteppich sehe ich flache kleine Inseln, vielleicht Nester von Rehen, vielleicht Windbruch, vielleicht beides nicht. Meine Notizen lügen, denn ich interessiere mich für die Getreidelöcher nicht im geringsten. Nachdem ich das geschrieben habe, bin ich bedrückt, denn damit ist die Angst, daß diese Reise mir nicht helfen wird, schriftlich festgehalten. *(102)*

Auf der für die Figur zentralen Wanderung von ‹Bayern› nach ‹Übersee›, auf die an späterer Stelle noch ausführlich einzugehen ist, erreichen sowohl textintern Reuters Schreibwut sowie poetologisch die Selbstreflexivität des Textes ihren Höhepunkt: «Da ich zum Schreiben stehenbleiben muß, kommt keine rechte Geschwindigkeit auf. Schreiben behindert. Stets hat man nur eine Hand frei, um Zweige wegzubiegen oder den Biß des Marders abzuwehren» (152). Hier beschreibt der Text mit einer quasi schon filmischen Plastizität, wie der Schreibprozess den Protagonisten ganz konkret darin behindert, sich fortzubewegen. Dass es an dieser Stelle aber nicht allein um eine faktische räumliche Bewegung geht, sondern zugleich in der Tiefenstruktur des Textes eine Stagnation des Entwicklungsprozesses durch die massive Selbstreflexion des Ich-Erzählers verhandelt wird, verdeutlicht spätestens die polyvalente Aussage «Ich komme vor lauter Schreiben nicht vorwärts» (154). Nachdem Reuter seine Entwicklungsphase abgeschlossen hat, nimmt die Selbstreflexivität des Textes ab und die Stabilität der Wirklichkeit zu. Der Text funktionalisiert also beide Verfahren dazu, die Sinnkrise des Protagonisten abzubilden.

In *Netzkarte* werden sowohl die Wahrnehmungsprozesse selbst – bezogen auf die Erfassung der Realität und einem daraus abgeleiteten Sinngehalt –, als auch

die Verschriftlichung von Wahrnehmungen und Reflektionen explizit und rekurrent fokussiert. Beides wird textintern vom autodiegetischen Erzähler deutlich problematisiert und in Frage gestellt. Trotz der hohen Selbstreflexivität des Textes scheint das Kommunikationsgefüge zwischen Leserschaft und Text aber stabil zu bleiben und sich nicht selbst zu dekonstruieren.

2.2 Deutsche Topographie und deutsche Geschichte

Neben den selbstreflexiven Referenzen auf den Schreibprozess ist der Text durchwoben mit Sprachspielen, die einen Konnotationsraum eröffnen, der die vermeintlich deskriptive Oberflächenstruktur des Reiseberichts konterkariert. So simuliert der Text beispielsweise mit «Donauwörth, Xanten, Miltenberg, Mainz oder Passau» eine kontingente Auswahl von potenziellen Reisestationen (22), die jedoch über kulturelles Wissen als Städte mit dem gemeinsamen Merkmal ‹Grenzverlauf des Römischen Reiches/Limes› semantisiert sind.[4] Dadurch wird in der Tiefenstruktur des Textes für die erste Deutschlandreise 1976 eine Auseinandersetzung des Protagonisten mit der Geschichte des deutschen Territoriums kodiert. Deutschland wird als ein Konstrukt konzipiert, in dem den topographischen Räumen immer zugleich auch eine historische Komponente eingeschrieben ist, die als Subtext wirksam wird und rekonstruiert werden kann. Die Verbindung zwischen Geschichte und Raum wird textintern zeichenhaft in einem geologischen Profil repräsentiert, in dem sich die verschiedenen historischen Epochen wie Sedimentschichten übereinander anlagern: «[D]a am Waldhügel ist ein riesiger Steinbruch mit waagerechten Gesteinsschichten, die wie beschriftete Zeilen aussehen. Der Hügel hat sich geöffnet und läßt in sich lesen» (30). Zu den geschichtlichen Daten, die sich in der dargestellten Welt rekurrent in der Tiefenstruktur der Topographie manifestieren, zählen zum einen das Dritte Reich und damit verbunden die nationalsozialistische Diktatur und zum anderen die Teilung Deutschlands in die BRD und die DDR.

Das dritte Reich

Auf der Fahrt von Göttingen nach Freiburg beschreibt Reuter seine Eindrücke folgendermaßen:

> Ein Güterzug versperrt für endlose Zeit die Sicht, danach – Frieden. Nein: ‹Fliedеn›. Eine Straße mit Birken nähert sich zaghaft, dann immer schneller, stürzt auf den Bahndamm zu, entledigt sich hastig der Birken und verschwindet unter mir in einer Unterführung. Jetzt ist mein Zug selbst in einem Tunnel. Warum riecht es plötzlich durchdringend nach Mottenpulver? *(21)*

4 Zum Konzept des ‹kulturellen Wissens› vgl. Titzmann (1989: 47–61).

Nimmt man die Lexeme ‹Güterzug›, ‹Birken› und ‹Mottenpulver› zusammen, so eröffnen sie als Konnotationsraum die Vernichtung der Juden in den Konzentrationslagern des Nationalsozialismus (Güterzug → Transportmittel der Judendeportationen, Birken → Birkenau (Auschwitz), Mottenpulver → Vernichtung von Ungeziefer). Indem der Text das Lexem ‹Frieden› zurücknimmt, die Straße sich der Birken entledigt und in einer Unterführung verschwindet, deutet er implizit für den deutschen Umgang mit dem Holocaust an, dass durch die Tabuisierung der Naziverbrechen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges kein Frieden mit der Geschichte des eigenen Landes gefunden werden kann, weil sie sozusagen in ein kollektives Unterbewusstsein verdrängt wurde. Für die Nachkriegsgeneration scheint daraus zu resultieren, dass sie sich demzufolge ebenfalls in einem latenten Zustand des Nicht-Wissens befindet, in dem ihr die Vergangenheit nur als modriger Geruch entgegenweht. Dieser stark bildlich verschlüsselte Subtext der Beschreibung bestätigt sich explizit in einem Gespräch zwischen Reuter und einem «Geschäfts-Opa» (22), das gleich auf diese Textpassage folgt. Die beiden unterhalten sich über die Nazi-Zeit und der Ich-Erzähler stellt fest, dass er nicht wüsste, wie er sich damals verhalten hätte, was sein Gesprächspartner sogleich wohlwollend als implizites Einverständnis mit der Ideologie der NSDAP deutet. Dieses Gespräch ist durch eine Vielzahl von Missverständnissen geprägt, die schlussendlich darauf zurückzuführen sind, dass das Sprechen über das Dritte Reich und die Juden für die Vertreter beider Generationen mit einem starken Tabu belegt ist.

Die Teilung Deutschlands

Mit einer deutlich stärkeren Präsenz als der NS-Diskurs wird die Teilung Deutschlands in der Tiefenstruktur des Textes verhandelt. Gleich zu Beginn der ersten Reise wird ‹Jerxheim› als extrem anziehender Zielort eingeführt. Indem der autodiegetische Erzähler diese Gemeinde in Niedersachsen iterativ mit einer erotisch-sehnsuchtsvollen Phantasie über die ansässige Bäckerstöchter korreliert, wird Jerxheim selbst zum Ort des Begehrens und avanciert in den Reiseplänen der ersten Reise geradezu zur fixen Idee. Hierbei ist Jerxheim nicht irgendeine Gemeinde in Deutschland, sondern sie liegt direkt an der deutsch-deutschen Grenze, nahe Helmstedt. Dass diese Semantik – also die Auseinandersetzung mit und das konkrete Erleben der deutschen Teilung – das eigentlich Begehrte der Figur Reuter ist, wird dadurch deutlich, dass er Jerxheim mit anderen deutschen Gemeinden vergleicht, die ebenfalls nahe dem Grenzverlauf zur DDR liegen:[5]

> Erst wenn man einmal ohne Ziel um 6 h 46 in Jerxheim war, dann weiß man, was daraus werden kann. Vermutlich machen dort um sieben Uhr die Bäcker auf, ebenso in Watenstedt, Schöppenstedt, in Dettum, Wendessen und Mattierzoll. *(12)*

5 Vgl. ausführlich zu dieser Textstelle Brix (2008: 107 ff.).

Auch auf der Zugfahrt von Treuchtlingen nach Hamburg wird diese tiefe Sehnsucht Reuters offenbar. In dem Nachtzug ist er alleine mit einer Frau im Abteil, die ihm zunächst ‹eva-esk› einen Apfel reicht. Zwischen den beiden kommt kein richtiges Gespräch auf, aber Reuter fühlt sich von der Unbekannten stark angezogen, nachdem beide sich schon zum Schlafen hingelegt haben. Seine wortlosen Annäherungsversuche in der Dunkelheit des Abteils sind erfolgreich. Hierbei beschreibt der Text exakt den Streckenverlauf der Bahn, auf dem er mit der Frau schläft, Fulda – Bebra – Göttingen – Hannover (50), und der dem deutsch-deutschen Grenzverlauf in nördlicher Richtung folgt. Man könnte also hier von einer erotischen Begegnung mit dem ‹anderen Deutschland› sprechen, welches die unbekannte Frau allegorisch substituiert.[6]

Die letzte Station der ersten Reise, die in den Notizen Reuters beschrieben wird, ist dann auch Jerxheim. Die dortige Begegnung mit der deutsch-deutschen Grenze und der Blick «in mehrere Königreiche» (93 und 94) katalysiert die Selbsterkenntnis, was textintern konkret bedeutet, dass man einerseits zunächst fremd erscheinende Persönlichkeitsanteile als eigene erkennt und integriert. Andererseits konzipiert der Text die Selbsterkenntnis als einen Prozess, bei dem man sich selbst in Relation zur Wirklichkeit setzen kann. Dieser Individuationsprozess des Protagonisten wird vom Text im wörtlichen Sinne als Begegnung mit sich selbst inszeniert:

> Mir gegenüber sehe ich einen freistehenden Schaukasten mit Pfarramtsnachrichten. Plötzlich erkenne ich, daß ich mir […] dauernd als sonnenbeschienenes Spiegelbild im Schaukasten gegenübersitze. Das heißt also: zunächst sah ich einen ganz anderen dort sitzen, denn erst jetzt weiß ich, daß ich es selbst bin. Sich selbst als Fremden zu begegnen, passiert nicht allzuoft. Mir also in Jerxheim. *(92)*

Dass es während dieser ersten Reise in der Tiefenstruktur des Textes letztendlich um eine Auseinandersetzung mit Deutschland geht, und dass diese für eine erfolgreiche Selbstfindung des Protagonisten unabdingbar ist, wird auch genau dann deutlich, als der Ich-Erzähler seiner späteren Freundin Judith begegnet. Bereits als sich die beiden im Römisch-Germanischen-Museum in Köln annähern, hat dies zur Folge, dass er die historischen Exponate nur noch am Rande wahrnimmt. Judith bringt Reuter auf der nun gemeinsam fortgesetzten Reise buchstäblichen von seinem Weg ab: Zuvor war die Bahn das zentrale Fortbewegungsmittel, nun überredet Judith ihn dazu, auf Autos, Pferde oder Güterzüge auszuweichen. So erscheint es in der Logik des Textes auch konsequent, dass die Beziehung zunächst scheitert,

6 Die erotische Begegnung in der Dunkelheit ist emphatisch aufgeladen; allerdings bei Licht besehen, verliert die Frau ein Stück weit ihre Attraktivität, denn der autodiegetische Erzähler hatte sie sich «jünger und hübscher» vorgestellt (50).

da der Protagonist erst noch seinen Selbstfindungsprozess in Jerxheim abschließen muss. Erst danach ist die ziellose Suche von Ole Reuter zunächst beendet und er kann mit Judith eine längerfristige Beziehung in Berlin eingehen. Der Text knüpft die geglückte Selbstfindung auf der ersten Reise daran, sich mit der historischen Vergangenheit und den politisch-territorialen Konstellationen des Heimatlandes auseinanderzusetzen, um so auf einer übergeordneten Ebene die Frage nach der eigenen Identität zu beantworten.[7]

2.3 Mentalitätsgeschichtlicher Wandel

Im Vergleich zur ersten Deutschlandreise ist die Figur auf der zweiten Reise 1980 nicht mehr mit der Vergangenheit Deutschlands beschäftigt, sondern richtet den Blick von der Gegenwart ausgehend in die Zukunft, um Leitlinien für das eigene Handeln zu finden.[8] Demzufolge ändert sich auch die Strategie des Protagonisten. Verhält er sich auf der Reise 1976 noch so, «als ob ich in Deutschland niemand kennte» (103), beschließt er nun hingegen, alte Freunde und Bekannte zu besuchen.

Auf dieser Reise scheint allerdings das Konzept der Semiose, durch das bei der ersten Reise eine Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte kodiert wird, sukzessive instabil zu werden. Reuter beginnt ‹Verlese-Früchte› zu sammeln, in denen sich zum einen die individuelle Konstruktion der Wahrnehmung offenbart und zum anderen diese Konstruktionsleistung sogleich als fehlerhaft entlarvt wird. Wenn er «Diogenes» statt «Drogerie» (110) oder «Krimhilde» statt «Kriminelle» liest (121), impliziert der Text, dass die Signifikanten zunächst falsch aufgenommen werden, weil die Figur selbst bereits mental über ein vorgefertigtes Signifikat verfügt, welches sich in der es umgebenden Umwelt anzulagern versucht; sich also in einem annähernd passenden Signifikanten im Bewusstsein der Figur manifestiert. Die falsch identifizierten Lexeme selbst geben wiederum Aufschluss darüber, wodurch die Figur unbewusst gesteuert wird: So referiert ‹Diogenes› auf die antike griechische Philosophie, ‹Krimhilde› auf das mittelhochdeutsche Nibelungenlied und ‹Inkubus› (157) sowohl auf die christliche Mythologie als auch auf Goethes

7 Es sei erwähnt, dass ein dritter rekurrenter Diskurs der deutschen Geschichte, mit dem sich der Protagonist während der Deutschlandreise auseinandersetzt, die 68er-Bewegung ist. Dieser durchaus kritische Diskurs wird im Text deutlich expliziter geführt als diejenigen über das Dritte Reich und die deutsche Teilung. Er scheint sich auch (noch) nicht in die Topographie Deutschlands in gleicher Weise eingeschrieben zu haben, denn es sind allein eigene Erinnerungen des Ich-Erzählers (18), das Aussehen oder Verhalten von Menschen (46f. und 63) oder bestimmte literarische Werke (45), die diesen initiieren. Vgl. auch allgemein zum Diskurs der 68er-Bewegung in *Netzkarte* Brix (2008: 114–125).

8 Dass auf der zweiten Reise die Zukunft Deutschlands und damit verbunden eine individuelle Verantwortung für die Entwicklungsrichtung vom Text fokussiert wird, spiegelt sich zeichenhaft auch darin, dass Reuter extrem häufig Müttern mit Kindern begegnet, wohingegen die dargestellte Welt der ersten Reise absolut kinderlos ist.

Faust I. Zusammenfassen ließen sich diese Referenzpunkte unter dem Paradigma ‹Kulturgeschichte›, der somit implizit eine enorme Wirkungsmacht für die individuelle Wahrnehmungssteuerung zugewiesen wird. Zugleich offenbart sich in diesen selbstreflexiven und intertextuellen Sprachspielen eine deutliche Instabilität der kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Kategorien, die die Frage nach einem grundlegenden gesellschaftlichen und sozialen Wandel zu provozieren scheint.

Kollektive gesellschaftliche Krise

Neben einer konkreten und individuellen Krise, die der Protagonist auf dieser Reise zu bewältigen hat, verhandelt der Text auch eine kollektive, gesellschaftliche Krise, die sich erstmals explizit darin spiegelt, dass Reuter sich in Kiel «eine Aufsatzsammlung über Politik und Moral» kauft (*Netzkarte*: 110).[9] Dieses Buch verweist zeichenhaft darauf, dass die Frage, ob und wie Politik und Moral letztendlich das Handeln positiv leiten können, auch textintern nicht alleine auf die Figur Reuter beschränkt bleibt, sondern ganz allgemein auf einen gesamtgesellschaftlichen Diskurs bezogen wird. Die erste These, die Reuter aus dieser Aufsatzsammlung notiert – nämlich «daß es keine einfachen Lösungen mehr gibt» (112) – referiert also sowohl auf eine individuelle Verunsicherung, an der der autodiegetische Erzähler leidet, als auch auf eine kollektive Sinnkrise. Als zentrale gesellschaftliche Problemfelder, denen sich der Protagonist und zugleich auch die Gesellschaft stellen muss, konzipiert der Text eine voranschreitende Globalisierung und Kapitalisierung der Welt,[10] eine demographische Veränderung der deutschen Gesellschaft durch

9 Brix' These, dass es sich bei dem benannten Buch um Jean-François Lyotards *Das postmoderne Wissen* (1979) handele, folge ich nicht, denn dort findet sich weder die Formulierung ‹Politik und Moral› in irgendeiner Weise, die vom Text rekurrent mit dem Buch verknüpft wird, noch passt die textinterne Beschreibung des Buchs als «Aufsatzsammlung» auf diese Monografie (Brix 2008: 112f.). Dennoch erscheint mit Brix' Argumentation, dass «[…] Lyotards […] Publikation *Das postmoderne Wissen* (1979) zu einem roten Faden [wird], der die Lektüre leitet und Nadolnys Roman auf der Höhe seiner Zeit verortet» (ebd.) plausibel. Ich sehe ihn allerdings stärker in Reuters Auseinandersetzung mit den Ansichten seines Vaters aktualisiert. Denn Lyotard unterscheidet zwei verschiedene Perspektiven, wie ‹Wissen› in der fortschrittlichen Gesellschaft konzeptualisiert werden kann, die er durch seine postmoderne Perspektive jedoch überwinden möchte: Das eine Wissen ist «positivistisch, leicht auf Techniken anzuwenden, die Menschen und Materialien betreffen, und geeignet, eine unentbehrliche Produktivkraft für das System zu werden» (Lyotard 1986: 50f.) Diese Perspektive wird textintern dem Vater zugewiesen (*Netzkarte*: 159f.). Das andere Wissen ist «kritisch, reflexiv oder hermeneutisch, das sich jeder «Wiederaneignung» [im Sinne Diltheys] widersetzt, indem es direkt oder indirekt die Werte oder die Ziele in Frage stellt» (Lyotard 1986: 51). Diese Perspektive entspricht tendenziell dem Wissenskonzept der Figur Reuter am Ende des Textes (*Netzkarte*: 160).

10 Eine zunehmende Globalisierung wird beispielsweise durch die mehrsprachigen Schilder im Zug indiziert (101) und die Architektur in Lüneburg spiegelt einen fast sakralen Stellenwert der Wirtschaft wider: «Das schönste alte Haus ist das der Industrie- und Handelskammer. Die Giebel haben hier einen Stufenschnitt. Man könnte sich auf jedem Absatz eine huldigende Figur vorstellen und oben etwas Heiliges» (117). Für weitere Belege vgl. S. 102, 157 und 159f.

Einwanderung,[11] eine neue Verschärfung des Kalten Krieges[12] und eine Täuschung der Gesellschaft über die Zusammenhänge der Welt durch die Medien im Allgemeinen und den Film im Konkreten.[13]

Lebensentwürfe als Lösungsstrategien

Von fünf Begegnungen mit alten Freunden und Bekannten erhofft Reuter sich, eine Leitlinie für sein politisches und moralisches Handeln zu finden. Hierbei wird er mit sehr unterschiedlichen Lebenskonzepten und Weltbildern konfrontiert: 1). Die Ex-Freundin aus Reuters *APO*-Zeit in Berlin Ende der 1960er-Jahre zeichnet sich durch ihre Beharrlichkeit und Langsamkeit aus und sieht die gemeinsamen Ideale der 68er-Bewegung unkritisch. 2). Der Kollege vom Film wechselt opportunistisch seine Überzeugungen: Früher brannte er für die *APO*, die alles Bürgerliche verdammte, nun genießt er selbst ein Stück Bürgerlichkeit im Reitclub (136). 3). Der neunzigjährige und leidenschaftlich-patriotische Diplomat a.D. spricht sich für eine Lebensphilosophie aus, die durch klare Entscheidungen geprägt ist und nicht auf den Zufall setzt. 4). Die Kommilitonin aus dem Lehramtsstudium, die den «Geist der Aufklärung» verkörpert (142), vertritt einen revolutionären Idealismus und 5). der fünfzigjährige Lehrer schließlich konterkariert sein Lebenskonzept selbst als unaufrichtig, indem er mit Reuter gemeinsam die pädagogischen und didaktischen Irrwege des Schulsystems diffamiert.

Auf der *discours*-Ebene werden die Gespräche mit einer Reflexion über den ‹deutschen Michel› korreliert: Der Ich-Erzähler verschriftlicht diese fünf Begegnungen auf seiner zweitägigen Station im Gasthaus ‹Zum Alten-Krug› in Seelze retrospektiv. Diese Gesprächsepisoden werden mit einem Besuch des Denkmals ‹Abendrots Turm› verschränkt, das zu Ehren von Michel Elias von Obentraut errichtet wurde. Gespielt wird hier mit einer Polyvalenz des ‹deutschen Michel›: Zum einen repräsentiert er eine nationale Allegorie, die zunächst während der Frühen Neuzeit als Personifikation des einfachen, ungebildeten Bauern aufkam. Während der Märzrevolution 1848 wandelt sich diese Allegorie als ‹erwachender deutscher Michel› zum positiven Autostereotyp des Deutschen, der das Fremde und die höfische Kultur bekämpft, sich durch Patriotismus und bürgerliche Tugenden auszeichnet und so zum Symbol des Kampfes um die deutsche Einheit avanciert.[14] Zum anderen bezieht sich der ‹deutsche Michel› auf die historische Person Michel Elias von Obentraut, einen Reitoberst im Dreißigjährigen Krieg, der in Seelze im Gasthaus ‹Zum Alten-Krug› nach einer Schlacht verstorben ist. Textintern ist diese Informa-

11 Siehe hierzu S. 104, 114, 120, 139 und 144.

12 Angedeutet mit «Wir leben nach der Eiszeit und vor der Zwischeneiszeit […]» (102) und an späterer Stelle auch explizit (160).

13 Siehe hierzu S. 112, 114, 115, 138, 144 und 159. Zur Relation von Film und Wirklichkeit in *Netzkarte* vgl. Schneider (1996: 46 ff.).

14 Vgl. dazu Bizeul (2009: 237).

tion für den Protagonisten neu und beklemmend, dass dem allegorischen ‹deutschen Michel› seine Existenzberechtigung abgesprochen wird: «Er [die historische Person Michel Elias von Obentraut] sei der wirkliche deutsche Michel – den mit der Zipfelmütze habe es nie gegeben. Gerade an den habe ich mich aber bisher gehalten – irgendwie beunruhigend ist das schon!» (139). In der Tiefenstruktur scheint der Text darüber hinaus auf Heinrich Heines Gedicht *Michel nach dem Merz* (1851) zu referieren,[15] in dem ein Ich zunächst hofft, dass der ‹deutsche Michel› die Chance der deutschen Revolution 1848 nutzen wird, «stolz […] das blonde Haupt» zu erheben. Allerdings wird diese Hoffnung jäh enttäuscht, da die kaisertreuen, bürgerlichen Patrioten die deutsche Einigung an sich reißen, woraufhin der Michel einfach «geduldig und gut» einschläft, also wieder in eine politische Lethargie verfällt (Heine 1992: 240).[16] Der Ich-Erzähler beendet die Verschriftlichung der fünf Gespräche, von denen er sich erhofft hatte, dass sie ihm eine Leitlinie bieten könnten, auf welchen Grundprämissen ein politisch-moralisches Handeln aufzubauen sei, mit der Äußerung «Ruhe in Frieden, deutscher Michel!» (*Netzkarte*: 148). Der Text macht also deutlich, dass die Strategie, sich an anderen Lebensentwürfen auszurichten, nicht tragfähig ist. Der Rekurs auf das Ende des Heine-Gedichts impliziert zugleich, dass die Hoffnung darauf, dass sich aus den Idealen der 68er-Bewegung eine langfristige positive Veränderung für Deutschland entwickeln könne, vom Protagonisten in Seelze begraben wird. Dies erscheint durch die im Text vorgeführte Bedeutungsverschiebung des ‹deutschen Michel› von der abstrakten Allegorie zu einer konkreten historischen Persönlichkeit versinnbildlicht: Zum einen wird die Vorstellung einer positiven Integrationsfigur als illusorisches Konstrukt desavouiert und zum anderen ist der Referent des neu eingeführten Signifikats ‹Michel Elias von Obentraut› bereits seit Jahrhunderten verstorben.

Emanzipation von der Elterngeneration

Nachdem diese Form der Selbstfindung durch den Abgleich mit fremden Sinnstiftungskonzepten gescheitert ist, eröffnet der Text der Figur Reuter einen zweiten Weg, um die Frage nach den richtigen politischen und moralischen Leitlinien zu beantworten.[17] Um diese Frage klären zu können – so argumentiert der Text – muss

15 Der Text bedient sich bereits in der Passage *Sommer* 1978. *Eine Tagbuchanfang* mit dem Filmtitel ‹Denk ich an D. in der N.› eines intertextuellen Verweises auf ein Gedicht von Heinrich Heine (*Nachtgedanken* 1843). Vgl. hierzu ausführlich Brix (2008: 117) und Schneider (1996: 55 f.). Die hier besprochene Textstelle zum ‹deutschen Michel› bezieht Brix allerdings auf Heines Gedicht *Erleuchtung* aus dem Zyklus der *Zeitgedichte* (1844), vgl. Brix (2008: 127 f.).

16 Vgl. ausführlich zum ‹deutschen Michel› bei Heinrich Heine und als nationale Allegorie Riha (1991: 146–171).

17 Dass es sich hier wirklich um eine neue, zweite Strategie handelt, die sich nicht als kontinuierliche Entwicklung aus der ersten Strategie ergibt, wird textintern dadurch deutlich markiert, dass der Ich-Erzähler sich zunächst eine neue Netzkarte kaufen muss, bevor er sich an die nächste Station begeben kann.

sich der autodiegetische Erzähler mit seinem Vater auseinandersetzen und damit implizit auch mit dem Normen- und Wertesystem, das ihm vermittelt wurde. Initiiert wird diese Auseinandersetzung durch eine Wanderung vom Dörfchen Bayern in das Großdorf Übersee. Diese Route wurde bereits zuvor durch den Text als ironisch-trotzige Antwort des Protagonisten eingeführt, mit der er in seiner Jugend die Ratschläge seines Vaters zurückwies, Auslandserfahrungen in «Übersee» zu sammeln (127). Der Vater repräsentiert eine Generation, die ihre gesamte Hoffnung auf den Glauben an Technik und Fortschritt setzt, auf Fleiß und kontinuierliches Wachstum, und für die die USA eine zentrale Vorbildfunktion einnehmen. Als Mise-en-abyme referiert die Wanderung von ‹Bayern› nach ‹Übersee› auf einen Emanzipationsprozesse, in dem der Protagonist zwar zunächst der vom Vater vorgegebenen Entwicklungslinie folgt, diese in ihm aber einen grundlegenden Perspektivwechsel auslöst. In ‹Übersee› angekommen verwirft er nämlich explizit das Normen- und Wertesystem der Elterngeneration und formuliert einen autonomen Gegenentwurf, der sich zum einen durch eine massive Technik- und Fortschrittskritik auszeichnet und zum anderen als zentrale Werte ‹Langsamkeit›, ‹Gerechtigkeit› und eine ‹kritische Grundhaltung› postuliert. Indem sich Reuter von den Normen und Werten seines Vaters distanziert und emanzipiert, findet zugleich paradoxerweise eine Versöhnung zwischen ihm und seinem verstorbenen Vater statt, die sich auf der Textoberfläche darin ausdrückt, dass der Ich-Erzähler nun endlich den Verlust seines Vaters betrauern kann. In der Tiefenstruktur des Textes kondensiert die Versöhnung in dem Zeichen ‹Satellit›. Dieses Zeichen wird vom Text mit verschiedenen Semantiken massiv überdeterminiert und katalysiert zugleich Reuters Emanzipationsprozess:

> Hoch droben am Himmel, die neue Welt überquerend und über Bayern weiterziehend, leuchtet ein Satellit. Ich weiß: der ist es! Ihn hatte ich vergessen, auf ihn gewartet und nach ihm gesucht, ohne es zu ahnen […]. Ein armer Tropf, der Satellit, wie er da so allein herumzieht, immer kreisend, Abstand haltend und, von dem bißchen Start abgesehen, ziemlich geschichtslos. Wein ich über den Satelliten? Wenn überhaupt, dann über alle Satelliten dieser Welt, damit es sich lohnt. Aber der hat es nur ausgelöst. Ich weine um meinen Vater. *(156f.)*

Hierbei lädt der Text das Zeichen ‹Satellit› mindestens mit folgenden Bedeutungen auf: 1). Die Merkmale ‹alleine›, ‹isoliert›, ‹kreisend›, ‹distanziert›, ‹geschichtslos› korrelieren mit dem Zustand und dem Lebensgefühl des Protagonisten, sodass der Satellit zeichenhaft auf ihn selbst und seine ganze Generation verweist und Reuter sich selbst im Zeichen ‹Satellit› erkennt.[18] 2). Der Satellit referiert ebenfalls auf

18 Strukturell erfüllt das Zeichen ‹Satellit› hier eine Funktion, die analog zur Selbsterkenntnis durch das ‹fremde Spiegelbild› am Ende der ersten Reise konzipiert ist.

den Vater des Ich-Erzählers (und implizit auf die gesamte Elterngeneration), da er zum einen den Erinnerungsprozess auslöst und zum anderen im weiteren Textverlauf zum Zeichen eines leidenschaftlichen Glaubens an den technischen Fortschritt wird. 3). Der Satellit nimmt gleich in mehrfacher Hinsicht die Funktion eines Bindegliedes ein. Topographisch verbindet er die beiden semantischen Räume ‹Bayern› und ‹Übersee›, die textintern auch als ‹alte Welt› und ‹neue Welt› bezeichnet werden. Syntaktisch verbindet er die beschriebene Sequenz im Herbst 1980 mit dem «letzten Abendspaziergang», bei dem Vater und Sohn Ende der 1950er-Jahre «Ausschau nach dem Sputnik» hielten. Da bei diesem Spaziergang eine «versteckte Wärme» zwischen den beiden zu spüren ist, wird der Satellit auch zum emotionalen Bindeglied zwischen Vater und Sohn (158). Somit kodiert der Text im Zeichen ‹Satellit› einen positiven Emanzipationsprozess, indem er aus der Perspektive des abzulösenden Normen- und Wertesystems ‹W1› positiv semantisiert wird, sich in ihm selbst eine positive Verbindung zwischen den Repräsentanten des ‹W1› und der nachfolgenden Generation etabliert und er eine Selbsterkenntnis der nachfolgenden Generation provoziert, ein neues Normen- und Wertesystem ‹W2› zu installieren.

Nach dieser gelungenen Emanzipation, die eine autonome Positionierung in Bezug auf einen Gesellschaftsentwurf umfasst, ist auch die Deutschlandreise für den Ich-Erzähler und die damit verbundene autobiographische Selbstbetrachtung beendet. Seine Rückkehr nach Berlin und der neu gewonnene Handlungs- und Gestaltungswille kann als positive Reintegration des Protagonisten gewertet werden.[19]

2.4 Deutschland als Netzkarte

‹Deutschland› wird vom Text als eine Größe konstruiert, die sich über verschiedene Ebenen quasi mehrdimensional erstreckt: Es umfasst 1). eine wahrnehmbare topographische Struktur und eine geographische Ebene, die nach außen hin durch den Grenzverlauf determiniert ist und bei der die deutsch-deutsche Grenze besonders relevant ist; 2). eine historische Ebene, die zeitlich bis zum Römischen Reich zurückreicht und die sich in die geographische Ebene eingeschrieben hat und 3). eine mentalitätsgeschichtliche Ebene, die besonders auf das Politische und Soziale fokussiert und die Frage aufwirft, welche Lebensentwürfe als sinnstiftend eingeordnet werden können. Dementsprechend referiert der Titel *Netzkarte* nicht nur auf die Fahrkarte des Protagonisten Ole Reuter, sondern auch auf das vom Text entworfene Konzept ‹Deutschland›, in dem die beschriebenen Ebenen in einer netzartigen Struktur miteinander verwoben sind und sich gegenseitig überlagern. Zugleich ist

19 Der den Text abschließende Brief der Figur Reuter an den Autor Nadolny scheint allerdings diese Stabilität zumindest tendenziell ironisch zu brechen. Er teilt ihm nämlich mit, dass er Europa verlassen möchte, um in den USA als Reitlehrer zu leben, womit letztendlich eine Abkehr von Deutschland impliziert wird. Dies könnte allerdings auch positiv auf eine innere Stabilität der Figur verweisen, bei der ‹Deutschland› als Katalysator für Selbstfindungsprozesse obsolet geworden ist.

die Wahrnehmung und Entschlüsselung dieser komplexen Struktur nur dadurch zugänglich, dass die einzelnen Bezüge durch einen aktiven und konstruktivistischen Prozess des erkennenden Subjekts miteinander ‹vernetzt› werden, sodass der Text letztendlich ‹Deutschland› gewissermaßen als eine virtuelle ‹mental-map› präsentiert.

3 *Faserland*

Christian Krachts Roman *Faserland* (1995) beschreibt die Bewegung eines namenlosen Ich-Erzählers, die sich räumlich von Norden nach Süden vollzieht.[20] Der Reisebericht setzt am nördlichsten Punkt Deutschlands auf der Insel Sylt ein und endet auf dem Zürichsee, nachdem der Protagonist Station in Hamburg, Frankfurt, Heidelberg, München und Meersburg am Bodensee gemacht und schließlich Deutschland an seiner südlichen Grenze in die Schweiz verlassen hat. Für diese

20 Der Roman gilt als das «Gründungsdokument» der deutschsprachigen Popliteratur (Mein 2009: 18). Dies scheint zumindest auch ein Grund dafür zu sein, dass er vor allem ab den 2005er-Jahren ungebrochen die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich zieht. Aus den aktuellen Publikationen lassen sich grob drei Perspektiven abstrahieren, unter denen der Text analysiert wird: Zum einen lässt sich eine Fokussierung auf die Discours-Ebene ausmachen, die zu dem Ergebnis kommt, dass es sich bei *Faserland* um einen Archivierungsversuch von Pop handele (Grabbe 2014: 183), bei dem die Barbourjacke zum Leitmotiv einer versnobten jungen Generation stilisiert werde (Mehrfort 2008: 92) und die aufgeführten Marken- und Produktnamen als indexikalische Zeichen entweder für eine stilbewusste Elite oder für ein unkultiviertes Proletariat zu deuten seien (Borth 2009: 95). Zum anderen gibt es eine Fokussierung der Histoire-Ebene, bei der die Reise des namenlosen Ich-Erzählers als «Flucht» (Mehrfort 2006: 1993) oder als «Scheitern» (Gösweiner 2010:111) beurteilt und der Text letztendlich als «ein Zeugnis der Heimatlosigkeit, im eigentlichen wie im übertragenen Sinne» (Andre 2011: 223) verstanden wird. Auch Schaefer kommt zu folgendem schwermütigen Fazit: «Die […] in *Faserland* vermittelte vernichtende Gegenwartsdiagnose, die keinerlei Alternativen für eine wandelbare Zukunft bereithält, bedeutet für die Struktur der Reise, dass ein Ankommen unmöglich ist. […] Die Fahrt ist metaphorisch als Weg in ein Nichts angelegt, als eine Reise ohne Wiederkehr» (Schaefers 2010: 91f., Hervorhebung im Original). Die dritte und spannendste Perspektive nimmt die Relation und den Konnex zwischen Discours und Histoire in den Blick, die im vorliegenden Text eine sich gegenseitig stark durchdringende und sich wechselseitig befruchtende, selbstreflexive Verbindung eingehen. Alt (2009: 296) beschreibt die dargestellte Welt des Textes als baudrillard'sches Simulakrum, bei dem die Unterschiede zwischen Original und Kopie, Vorbild und Abbild, Realität und Imagination verschwimmen. Ein Oberflächenrhizom im Sinne Deleuzes erkennt Bronner im Text, da die Dinge «in ihrer Zeichenhaftigkeit auf der Oberfläche des Sinns zusammen[hängen], die nichts mehr mit kausalen Beziehungen gemein hat. […] Die Zeichen geben hier ihren konstitutiv binären Charakter und ihre Funktion einer festen Kodierung auf und verweisen vielmehr spielerisch aufeinander» (Bronner 2012: 177). Als bildhaften Vergleich zieht Kopacki die Möbiusschleife heran, die so konzipiert ist, dass man in einer unendlichen Bewegung immer wieder von außen nach innen und von innen nach außen gelangt, genauso wie man in *Faserland* permanent zwischen diesen beiden Positionen oszilliere (Kopacki 2008: 274ff.), und Rauen sieht den «tragisch-melancholischen ‹Hyperauthentizismus› der Hauptfigur» durch die Ambiguität und Selbstreferenzialität der textlichen Formebene relativiert (Rauen 2010: 140). Zu dem Kontext des Krachtschen Triptychons siehe Grevenbrock in diesem Band.

Deutschlandtour, die in ihrer Nord-Süd-Orientierung entlang der traditionsreichen germanischen Sehnsuchtsroute verläuft und somit implizit auf modellbildende Texte verweist,[21] lässt sich eine Dauer von ungefähr neun Tagen rekonstruieren. Auf dieser Reise begegnet der Ich-Erzähler verschiedenen Bekannten und Freunden aus seiner Jugend. Die Abreise aus den einzelnen Räumen korreliert dabei jeweils mit dem Ende der Freundschaften.[22] Der Ich-Erzähler wohnt entweder bei seinen Freunden oder in Hotels, er ist vor allem abends und nachts unterwegs und hält sich vorwiegend in Bars und auf Partys auf. Der autodiegetische Reisebericht, den die syntagmatische Ebene des Discours chronologisch nachvollzieht, ist durchwoben von Episoden aus der Kindheit und Jugend des Ich-Erzählers, die jedoch im Gegensatz zu der sich in der Gegenwart des Textes ereignenden Reise nicht chronologisch geordnet sind.

3.1 Erzählinstanz und Wahrnehmung

Vermittelt wird diese Reise allein durch einen stark an die Alltagssprache angelehnten Monolog des Ich-Erzählers, der einem mäandrierenden Bewusstseinsstrom gleicht, da häufig Eindrücke, Ereignisse, Bewertungen und weiterführende Überlegungen assoziativ und parataktisch aneinandergereiht werden.[23] Hierbei ist auffällig, dass zum einen so gut wie gar keine Dialoge wiedergegeben, sondern die Gespräche vorwiegend aus der Perspektive des autodiegetischen Erzählers in indirekter Rede zusammengefasst werden, und zum anderen, dass mehrfach eine Oralität des Berichtes durch den Erzähler betont wird, indem er die häufig vorkommenden Relativierungen durch Verweise auf gesprochene Sprache stützt: «Außerdem interessiert Karlsruhe mich nicht wirklich, das habe ich vorhin nur so gesagt» (Kracht [13]2012: 87). Der Text forciert auch bei den Erinnerungsepisoden einen assoziativen und reaktiven Charakter, indem einerseits die Erinnerungsprozesse zumeist durch somatische Katalysatoren ausgelöst werden – hier ist es vor allem der Geruchssinn, der ein starkes Bindeglied zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit bildet[24] – und andererseits indem den erinnerten Episoden wiederum reflexhafte, körperlich Reaktionen des Ich-Erzählers folgen, die seine emotionale Beteiligung markieren.[25]

21 Vgl. hierzu auch Mein (2009: 23).

22 In Hamburg beendet er seine Freundschaft zu Nigel, in Frankfurt wird der endgültige Bruch mit Alexander offenbar und in München/Meersburg sieht er zum letzten Mal seinen Freund Rollo.

23 Vgl. zur sprachstilistischen Konzeption von *Faserland* Mehrford (2008: 85 ff.).

24 Ein Beispiel hierfür wäre: «[…] weil ich diesen Geruch in die Nase kriege, den Geruch von Bohnerwachs. Bei diesem Geruch muß ich immer an meine erste große Liebe denken» (32). Weitere Belege für diese Verbindung von Riechen und Erinnern finden sich u. a. auf den Seiten 16, 56, 88 und 121.

25 Beispielsweise kommen ihm die Tränen (16), er wird rot (33) oder es breitet sich «so ein richtig freundliches Lächeln» auf seinem Gesicht aus (78).

Der autodiegetische Erzähler präsentiert kein kohärentes Bild der ihn umgebenden Welt. Mehrfach entwickelt er zunächst ein schlüssiges Erklärungsmuster für einen Sachverhalt, um danach kommentarlos etwas anderes zu behaupten. So rekonstruiert er für seinen Weg von Heidelberg nach München erst, dass er mit dem Zug gefahren sei, als zweites berichtet er, dass sein Freund Rolle ihn mit dem Auto mitgenommen habe, um dann kurz darauf als drittes zu erzählen, dass er Rollo erst in München getroffen habe.[26] Durch diese Strategie, die am treffendsten wohl als ‹mimetisch unentscheidbares Erzählen› bezeichnet werden kann (Martinez/Scheffel [5]2003: 103),[27] führt der Text vor, wie der Ich-Erzähler versucht, sich rückblickend ein kohärentes Bild seiner Wirklichkeit zu konstruieren und seine Handlungen zu motivieren. Allerdings scheitert er daran, denn die einzelnen Stränge lassen sich scheinbar nicht zusammenführen, sondern müssen permanent angepasst werden. Zugleich destabilisiert dieses Verfahren in *Faserland* tendenziell auch das Kommunikationsgefüge zwischen Leserschaft und Text, da ihr eine kohärente und logisch stringente Ordnung der dargestellten Welt vorenthalten wird.

3.2 Tiefenstruktur: ‹Entfremdung› vs. ‹identitätsstiftende Weltverbundenheit›

Die häufig assoziative und kontingente Aneinanderreihung der Erzählgegenstände auf der Vermittlungsebene korreliert mit der auf der Textoberfläche als ziellos konzipierten Reiseroute des Ich-Erzählers, deren Stationen sich scheinbar nur zufällig ergeben.[28] In seiner Tiefenstruktur kann *Faserland* jedoch als eine Entwicklungsgeschichte gelesen werden. Die komplex dargestellte Welt lässt sich in die oppositionellen semantischen Räume ‹Entfremdung› und ‹identitätsstiftende Weltverbundenheit› gliedern:[29]

26 In ähnlicher Weise liefert er verschiedene Begründungen, warum seine Freundschaft mit Alexander zerbrochen ist und warum er Heidelberg als Reisestation wählt.

27 Eine Klassifizierung des Ich-Erzählers als ‹unzuverlässiger Erzähler›, wie sie beispielsweise Gösweiner (2010: 107) und Rauen (2010: 138 ff.) vornehmen, erscheint als wenig plausibel, da es hier nicht darum geht, den Rezipienten absichtlich zu täuschen, sondern anzudeuten, dass zumindest teilweise keine stabile und eindeutig bestimmbare dargestellte Welt hinter der Rede des Erzählers existiert. Somit lassen sich die verschiedenen Versionen auch nicht in wahre und unwahre Darstellungen der Welt einteilen; sie stehen letztendlich als gleichberechtigte Erklärungsfragmente nebeneinander. Vgl. dazu auch Bronner (2012), der zu folgendem Fazit kommt: «In exakt diesen Zwischenräumen und Unstimmigkeiten *drückt sich* die konstitutive Kluft des Subjekts *aus*, die *a posteriori* durch Sinnstrukturen ausgefüllt wird» (Bronner 2012: 101 f., Hervorhebungen im Original).

28 «Das passiert alles so, als ob es gar nicht zu verhindern wäre, obwohl ich mich ja weiß Gott treiben lassen und nun wirklich nicht nach Frankfurt hätte fliegen müssen, sondern genausogut hätte nach Berlin fliegen können oder nach Nizza oder nach London» (63).

29 Texte entwerfen spezifische Konstellationen von semantischen Räumen und potenziellen Gegenräumen, wodurch sich die Ordnung der dargestellten Welt ergibt, die eine quasi-ideologische Funktion hat: Indem die Texte ihre Figuren die Grenzen solcher semantischer Räume überschreiten

‹Identitätsstiftende Weltverbundenheit›

Der Text fokussiert hierbei vor allem auf den semantischen Raum ‹Entfremdung›, da der Ich-Erzähler aus dieser Perspektive heraus die dargestellte Welt erlebt und beschreibt. Der semantische Raum ‹identitätsstiftende Weltverbundenheit› wird hingegen in der Zukunftsvision des Erzählers modelliert, in der er sich ein Familienleben mit der Schauspielerin Isabella Rossellini erträumt:

> Wir würden alle zusammen auf einer Insel wohnen, […] wo es ständig windet und stürmt und wo man im Winter gar nicht vor die Tür gehen kann, weil es so kalt ist. Isabella und die Kinder und ich würden dann zu Hause sitzen, und wir würden alle Fischerpullover tragen und Anoraks, weil ja auch die Heizung nicht richtig funktionieren würde, und wir würden zusammen Bücher lesen, und ab und zu würden Isabella und ich uns ansehen und dann lächeln.
> Und nachts würden wir beide im Bett liegen, die Kinder im Nebenzimmer, und wir würden auf ihr gleichmäßiges Atmen hören, leicht gedämpft, weil die Kinder immer einen Schnupfen haben, wegen dem Wetter, und dann würde ich mit meinen Händen Isas Beine anfassen und ihren Bauch und ihre Nase. *(56f.)*

Dieser vom Ich-Erzähler als positiv gesetzte Zukunftsentwurf einer ‹identitätsstiftenden Weltverbundenheit› ist ein Gegenentwurf zum semantischen Raum ‹Entfremdung›, der zudem durch die Besetzung der ‹Ehefrau› mit der Schauspielerin Isabella Rossellini sowie der repetitiven Verwendung der Ersatzform des Konjunktiv II als eine unerreichbare Utopie inszeniert wird. Es gibt jedoch eine weitere Textstelle, die ebenfalls den semantischen Raum der ‹identitätsstiftenden Weltverbundenheit› aufruft, ihn aber nicht in einer utopischen und idealisierten Zukunft, sondern in der Vergangenheit situiert. Die Erinnerung des Ich-Erzählers beschreibt eine Situation auf der Insel Sylt, die der Text zuvor mit den positiven Attributen ‹freundlich›, ‹verheißungsvoll› und ‹warm› semantisiert (16):

> […] ich erinnere mich daran, wie ich einmal als kleiner Junge, neben einem kleinen Mädchen auf einem Handtuch am Strand von Kampen gelegen habe, wir beide auf dem Bauch, und das kleine Mädchen war eingeschlafen, und ich habe ihr den feinen weißen Sand über den Arm rieseln lassen und beobachtet, wie sich der feine Sand in ihren Armhärchen verfangen hat. Davon ist sie aufgewacht, und sie hat mich angelächelt, und dann haben wir zusammen am Meer mit bunten Plastikschaufeln eine Sandburg gebaut. *(22)*

Diese Textstelle ist in mehrfacher Hinsicht auffällig: 1). Die Episode fokussiert auf eine positive emotionale Grundstimmung, die sich durch ein scheinbar intuitives und

lassen, inszenieren sie Ordnungsverletzungen, deren Handhabung im Text Rückschlüsse auf die Werte und Normen des Textes sowie (über ein größeres Korpus hinweg) Mentalitäten der Kultur des Textes erlaubt. Siehe dazu Lotman (^{4}1993: 329–340) und Krah (2006: 296–326).

natürliches Einverständnis der beiden Kinder auszeichnet und gemeinschaftliches Handeln einbezieht. 2). Es bedarf keiner sprachlichen Kommunikation, allein gestische und mimische Zeichen genügen für die Verständigung. 3). Die Beschreibung wird nicht ironisch oder zynisch gebrochen, wodurch sich ansonsten der Grundton des autodiegetischen Erzählers auszeichnet.[30] 4). Es werden keine intertextuell referierenden Zeichen (Markennamen, Musiktitel, etc.) und auch keine sprachlichen Verschleierungs- oder Verunsicherungsfloskeln verwendet. Insgesamt erzählt der Ich-Erzähler diese Episode rückblickend aus einer Perspektive, mit der er diese Erinnerung als dem semantischen Raum ‹identitätsstiftende Weltverbundenheit› zugehörig beschreibt. Bringt man die über den Text verstreuten Kindheits- und Jugenderinnerungen des Ich-Erzählers in eine chronologische Reihenfolge, so lässt sich für die Ebene der Histoire rekonstruieren, dass es sich bei der eben genannten Erinnerung um die früheste Kindheitserinnerung handelt, die der Ich-Erzähler mitteilt.

‹Entfremdung›

Für die chronologisch folgenden Erinnerungsepisoden lässt sich konstatieren, dass diese Zugehörigkeit des Ich-Erzählers zum semantischen Raum ‹identitätsstiftende Weltverbundenheit› sukzessive verloren geht und er in den semantischen Raum ‹Entfremdung› hinübergleitet. In der Erinnerung an eine Autofahrt mit seinem Vater – auffälliger Weise der einzigen Situation im Text, bei der die Anwesenheit einer Elternfigur erwähnt wird – ist die fehlende Kommunikation der Figuren negativ konnotiert, denn sie führt dazu, dass sich der Ich-Erzähler langweilt und aus der Langeweile heraus dem Vater eine Mütze über den Kopf zieht, wodurch er beinahe einen Unfall provoziert und die Situation mit einem «riesigen Ärger» endet (151).[31] In den weiteren erzählten Episoden aus der Vergangenheit wird eine zunehmende Entfremdung des Ich-Erzählers deutlich, die sich vor allem in der Kommunikation manifestiert. So hat er sich, als er mit sieben Jahren alleine fliegt, bereits an eine Kommunikationsform des ‹so-als-ob› angepasst, denn

> [i]ch durfte immer ins Cockpit und dort den Steuerknüppel halten, obwohl ich schon damals wußte, daß die Piloten auf Automatik geschaltet hatten, ich das Flugzeug also nicht ganz allein flog, wie die Piloten mir ständig versicherten. […] Ich habe es mir vor den Piloten nie anmerken lassen, daß ich die Wahrheit wußte: Es ist nur der Autopilot. Schließlich waren sie alle sehr nett zu mir. *(51f.)*

In der Erinnerung an seinen Freund Henning Hansen ist ein Distinktionsbestreben mittels populärkultureller Zeichen angelegt, da sich in den Eissorten ‹Grünofant› und ‹Berry› der Klassenunterschied ‹reich› und ‹arm› manifestiert. Es zeichnet sich bereits ein Leiden an diesem verinnerlichten Distinktionskonzept ab, das aber nicht ausge-

30 Zur Ironie als Stilmittel in *Faserland* vgl. Alt (2009: 302ff.) und Rauen (2010: 130ff.).

31 Zur Rolle des Vaters in *Faserland* vgl. Mein (2008: 15–32).

sprochen werden kann, sondern sich nur somatisch in Übelkeit äußert. Auch ein Grund für das Ende dieser Freundschaft entzieht sich dem Ich-Erzähler, denn er kann keinen kausal-logischen Zusammenhang herstellen, es passiert einfach «irgendwie» (78).

In der letzten Erinnerung, die der Phase seiner Kindheit zugerechnet werden kann, sind dann auch alle Merkmale des semantischen Raums ‹Entfremdung› präsent: In der Episode, die einen Urlaub auf Madeira erzählt, ist der Ich-Erzähler völlig isoliert unter den ansonsten erwachsenen Urlaubern, sein Vater ist absent, weil dieser selbst im Urlaub Geschäfte zu erledigen hat. Der Protagonist wird von den Hotelangestellten dazu genötigt, bei einem Spiel am Pool mitzuspielen. Er versteht zwar dessen Regeln, aber nicht dessen Sinn. Er nimmt auch wahr, dass das Spiel für die Erwachsenen auf einer Ebene unterhaltsam ist, die ihm aber nicht zugänglich ist. Der Ich-Erzähler nimmt das Spiel so ernst, dass er im wörtlichen Sinne über seine ‹Schmerzgrenze› geht und es letztendlich sogar gewinnt.[32] Allerdings ist der Preis – mit einem Mietwagen für einen Tag die Insel erkunden – für ihn völlig nutzlos und er wird mit einem Gefühl der extremen Enttäuschung allein gelassen.

Ordnung der dargestellten Welt

Die Merkmale der semantischen Räume ‹Entfremdung› und ‹identitätsstiftende Weltverbundenheit›, die die Ordnung der dargestellten Welt bilden, lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

	sR1 ‹Entfremdung›	sR2 ‹identitätsstiftende Weltverbundenheit›
Wahrnehmungskanal	Sprache	Fühlen, Hören, Sehen, Lesen
Topographie	städtische/soziale Räume und Transiträume	naturgeprägte Räume
Erzählmodus	ironisch und zynisch	ernsthaft und authentisch
Semiose	rhizomatisch und sinnentleert	stabil und sinnhaft
Beziehungskonzept	soziale Isolation und Gleichgültigkeit	(familiäre) Verbundenheit
Referenzen	Popkultur (Markennamen, Liedtexte)	referenzlos/ohne Subtext
Wirklichkeitskonzeption	Simulakrum	Ontologie
Handlungsmotivation[33]	Orientierung an Distinktion	Orientierung an den Bedürfnissen
Grundemotion	Langeweile / Ennui	Zufriedenheit / Muße

Tabelle 1 Semantische Räume in *Faserland*

32 «Na ja, und dieser Schmerz war halt so extrem, das klingt jetzt vielleicht dumm, aber ich sage es trotzdem mal: Ich konnte einfach nicht umfallen» (89 f.).

33 Eine ausführliche soziologische Analyse u. a. der Handlungsmotivation in *Faserland* bietet Borth (2009).

Das zentrale Ereignis, also die Grenzüberschreitung des Ich-Erzählers vom semantischen Raum ‹identitätsstiftende Weltverbundenheit› in den semantischen Raum ‹Entfremdung› bleibt im Text letztendlich eine Leerstelle; sie scheint sich quasi fließend zu ereignen und nimmt ihren Anfang in seiner frühen Kindheit. Der Ich-Erzähler nimmt diese Entfremdung deutlich wahr, kann sie aber weder konkret benennen noch ihr etwas Positives entgegensetzen.

3.3 Deutschlandreise als (missglückte) Suche nach Identität

Wird in den Erinnerungsepisoden die sukzessiv voranschreitende Entfremdung des Protagonisten nachvollzogen, so semiotisiert die Deutschlandreise des Ich-Erzählers seinen Individuationsprozess, als dessen zentrale Aspekte der Text ‹Zentrierung›, ‹innere Balance› und ‹Selbsterkenntnis› setzt. Eine gelungene Individuation korreliert in der Tiefenstruktur des Textes mit einer Rückkehr aus dem semantischen Raum ‹Entfremdung› in den semantischen Raum ‹identitätsstiftende Weltverbundenheit›, die für den autodiegetischen Erzähler in seiner Zukunftsvision zugleich einen Rollenwechsel vom Kind zum Vater impliziert. Dieser identitätsbildende Weg in eine innere Mitte wird mit der äußerlichen Bewegungsrichtung des Protagonisten innerhalb der dargestellten Welt verschränkt.

Frankfurt a. M.

Der Text konzipiert ‹Deutschland› als ein Konstrukt mit zwei Zentren: Frankfurt a. M. ist die «Mitte von Deutschland» (63), die den Ich-Erzähler quasi soghaft anzieht, aber ihn zugleich auch abstößt, da er «[…] wieder mal erkennen [muß], daß keine Stadt in Deutschland häßlicher und abstoßender ist als Frankfurt, nicht mal Salzgitter oder Herne» (66). Heidelberg repräsentiert hingegen «das Herz Deutschlands» (86) und damit ein metaphorisches und positiv semantisiertes Zentrum. An beiden Reisestationen vollzieht der Ich-Erzähler zunächst zentrale Entwicklungsschritte seiner Selbsterkenntnis, wird dann aber auf dem Weg in die ‹innere Mitte› wieder zurückgeworfen. Indem er am Frankfurter Flughafen seine Barbourjacke verbrennt, signalisiert der Text zeichenhaft eine Abkehr des Protagonisten von einer hippen, aber uniformierten Upper-Class, die sich maßgeblich mittels eines Markenkleiderkodexes abzugrenzen versucht.[34] In Frankfurt katalysiert des Weiteren die Erinnerung an das Scheitern seiner Freundschaft mit Henning Hansen einen Prozess der Selbsterkenntnis, der zeichenhaft durch ein verändertes Verhältnis des Ich-Erzählers zu seinem Spiegelbild repräsentiert wird: Bevor er sich an diese Episode seiner Kindheit erinnert, versucht er «nicht in den Spiegel zu sehen» (76) und

34 Zur Distinktion durch Markenkleidung in *Faserland* im Allgemeinen vgl. Borth (2009: 93 ff.), Schaefer (2010: 78), Rauen (2010: 133) und zur Barbourjacke als Zeichen im Speziellen vgl. Mehrfort (2008: 92 ff.).

danach lächelt er sein nacktes Spiegelbild für eine längere Zeit an, wodurch implizit auf eine positive Subjektivierung oder im Sinne Lacans auf eine gelungene Herstellung der symbolischen Ordnung verwiesen wird.[35] Dieser Individuationsprozess wird allerdings durch eine Begegnung mit seinem Freund Alexander unterbrochen. Bei dieser Begegnung wird der Ich-Erzähler massiv mit den Merkmalen ‹soziale Isolation› und ‹Gleichgültigkeit› konfrontiert, da Alexander ihn nicht erkennt und übersieht. Daraufhin stiehlt der Ich-Erzähler seine Barbourjacke, die zum einen implizit als Substitut für die ihn abweisende Figur Alexander fungiert und zum anderen auch zeichenhaft auf eine Rückkehr zu bereits überkommenen Denk- und Distinktionsmustern verweist.

Heidelberg

Heidelberg wird vom Ich-Erzähler zunächst mit positiven Merkmalen aufgeladen: Im Gegensatz zu Frankfurt als Zentrum der Bank- und der Finanzwirtschaft, repräsentiert Heidelberg als älteste und renommierteste Universitätsstadt Deutschlands dessen geistigen und intellektuellen Mittelpunkt. Mit der Bewegung von Norden nach Süden etabliert sich eine Balance zwischen dem Individuum und der Natur:

> In Norddeutschland ist der Himmel riesengroß und er erdrückt einen fast. […] Aber hier unten im Süden ist alles anders. Hier ist der Himmel ein Teil des Landes, ein Teil der Welt. Wenn es hier gewittert, dann ist das eben eine ganz ruhige und milde Sache, und nicht so ein Wagner-Nazigewitter wie da oben im Norden. *(97f.)*

Implizit scheint der Text hier auch eine homologe Entwicklung für die Relation zwischen deutscher Gegenwart und deutscher Geschichte zu installieren, die ihren Höhepunkt in der Beschreibung der Heidelberger ‹Neckarauen› findet, in denen sich der utopische Entwurf eines Deutschlands ohne die belastende Vergangenheit des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts manifestiert. Der Ich-Erzähler selbst wendet sich in Heidelberg ebenfalls deutlich von seiner individuellen Vergangenheit ab und einer offenen Zukunft zu. Heidelberg stellt auf seiner Deutschlandreise die einzige Station dar, bei der er keine alten Freunde aufsucht, sondern erstmals neue Bekanntschaften macht. Dass allerdings in einer Abwendung vom Alten und einer Hinwendung zum Neuen keine positive Lösung liegt, semiotisiert der Text im völligen Zusammenbruch der Figur, die mit einem Verlust des ‹Zentrums› korreliert:

> Ich habe das Gefühl, als würde ich innerlich vollkommen ausrasten, als ob ich völlig den Halt verliere. So, als ob es gar kein Zentrum mehr gäbe. […D]ann falle ich ziemlich schnell in Ohnmacht. In dem Moment, in dem ich falle, denke ich

35 Vgl. dazu Bronner (2012: 120ff.).

> […] daran, daß ich nicht weiß, wie das in den kommenden Jahren sein wird. Sonst war immer alles überschaubar. Aber jetzt weiß ich einfach nicht, was da kommt. *(105f.)*

Abkehr von Deutschland

Indem sich der Ich-Erzähler nach den Stationen Frankfurt und Heidelberg nun wieder von der topographischen und metaphorischen Mitte Deutschlands entfernt und sich mit München und Meersburg an die Ränder der Republik bewegt, vollzieht der Text homolog auch eine Entfernung des Protagonisten vom ‹inneren Mittelpunkt› und damit eine Regression in Bezug auf seinen Individuationsprozess. In Meersburg blickt er im Spiegel nur an die Ränder seines Gesichts und meidet aktiv das Zentrum: «Die Mitte von meinem Gesicht, die will ich gar nicht mehr sehen, nur noch die Umrisse. Das geht natürlich nur, wenn man dabei die Augen zukneift, dann wird es so, daß die Mitte verschwindet» (128) und auch die zuvor sich etablierende Balance zwischen Natur und Individuum wird auf dem Münchner Rave durch dessen Vergleich mit dem Gemälde *Der Garten der Lüste* von Hieronymus Bosch sowie mit einem mittelalterliche Folterspektakel «in dieser Norddeutschen Tiefebene […] [vor] blutrote[m] Horizont» wieder aufgelöst (111f.). Somit führt der Text vor, dass der Individuationsprozess des Ich-Erzählers innerhalb der deutschen Grenzen scheitert.

Schweiz als positiver Gegenentwurf

Die Landesgrenze zwischen Deutschland und der Schweiz figuriert im Text eine semantische Grenze. Zürich wird als Gegenentwurf zu Deutschland inszeniert: Dort ist es schön. Die Tatsache, dass die Stadt nicht «plattgebombt» wurde (147), referiert auf die Neutralität der Schweiz während des Zweiten Weltkrieges, genauso wie die dort dominierende Farbe ‹weiß› als Zeichen für eine ‹unschuldige Geschichte› gelesen werden kann. Als weitere positive Merkmale werden der Schweiz in Abgrenzung zu Deutschland eine größere Klarheit und Ehrlichkeit sowie eine geringere Orientierung am Konsum zugeschrieben. Der Übertritt in die Schweiz schlägt sich auch explizit auf das Verhalten des Ich-Erzählers nieder, da er seine Barbourjacke vergisst, sich Ruhe von der zuvor getriebenen und rastlosen Reise gönnt, sein Handeln an seinen Bedürfnissen und nicht an Distinktionsbestrebungen ausrichtet. Diese Stabilisierung wird in der Tiefenstruktur des Textes durch das erste ‹Schweigen› des autodiegetischen Erzählers signifiziert, denn die Textsequenz in der Schweiz beginnt mit einer Leerstelle von zwei Tagen, über die der zuvor dauerhaft mitteilende Erzähler nichts berichtet. Auch die utopische Zukunftsvision mit Isabella Rossellini erfährt in der Schweiz eine Modifikation, indem sie nun topographisch nicht mehr auf einer Insel situiert ist, sondern in den Bergen. War die erste Version noch davon geprägt, dass sich die Familie vor einer bedrohlichen Natur in das Haus zurückzieht, so lädt in der zweiten Version eine idyllische Natur die Familie zu Erkundungstouren ein. Zugleich verringert sich die Distanz zum semantischen

Raum der ‹identitätsstiftende Weltverbundenheit›, da er topographisch nun nicht mehr auf den weit entfernten «Äußeren Hebriden oder auf den Kerguelen» situiert ist (57), sondern «[d]ort oben» (152). So korreliert der Text den topographischen Raum ‹Deutschland› als Ganzes mit dem semantischen Raum ‹Entfremdung› und inszeniert die Schweiz als potenziellen topographischen Raum der ‹identitätsstiftenden Weltverbundenheit›. Indem der Ich-Erzähler vergeblich das Grab von Thomas Mann auf dem Kilchberger Friedhof sucht, semiotisiert der Text den Versuch einer Sinnstiftung in der Auseinandersetzung mit einer positiv bewerteten kulturellen Identifikationsfigur der Vergangenheit,[36] aber dieser Versuch, den Selbstfindungsprozess im Außen bzw. mit der Orientierung an Vergangenem zu lösen, scheitert.

Der Text endet damit, dass der autodiegetische Erzähler sich von einem Mann mit einem Ruderboot auf die andere Seite des Zürichsees rudern lässt. Dieses Ende wird in der Forschung zumeist negativ als Selbstverlust oder potenzieller Selbstmord gedeutet, da der Text in dem Moment abbricht, bevor das Ruderboot die Mitte des Sees erreicht und zuvor auf dem Kilchberger Friedhof eine massive Todessymbolik etabliert.[37] Liest man die Reise des Ich-Erzählers allerdings vor der Folie eines Selbstfindungsprozesses im Sinne einer Zentrierung, so eröffnet sich auch eine positive Leseebene des Schlusses: Hierbei korreliert die äußere Bewegung der Figur in die Mitte des Sees mit einer inneren Bewegung der Figur in ihr Zentrum, wodurch ein Prozess der Selbsterkenntnis semiotisiert wird. Dass dieser Prozess einen immensen und tiefgreifenden Wandel der Person impliziert, wird dann deutlich, wenn man den Ausgangs- und den Endpunkt der Reise des autodiegetischen Erzählers in den Blick nimmt. Denn sie sind nicht nur in ihrer geografischen Orientierung die Extrempunkte der diegetischen Nord-Süd-Achse, sie bilden darüber hinaus eine Opposition in ihrer topographischen Struktur. Der Zürichsee figuriert quasi eine Inversion von Sylt. Die Insel Sylt ist ein von Wasser umgebenes Stück Land, dessen stark vertikale Ausrichtung markant ist. Diametral dazu ist der Zürichsee eine von Land umgebene Wasserfläche, die in ihrer Form eher die Horizontale betont.[38]

Zugleich wird im Text mehrfach ‹Schweigen› positiv semantisiert und ‹Stillsein› damit gleichgesetzt, «seinen Platz in der Welt» zu finden (137), also einen gelun-

36 Hier scheint Thomas Manns Opposition zum Nationalsozialismus das zentral fokussierte Merkmal zu sein.

37 Vgl. u. a. Bluhm (2010: 95 f.), Gösweiner (2010: 111), Mehrfort (2006: 193 f.) und dies. (2008: 117). Als Referenzlinien, die ein Scheitern des Protagonisten implizieren können, werden als ein Rekurs auf Thomas Manns literarische Todesfigurationen in *Tod in Venedig* der Taxifahrer und der Mann im Ruderboot als Charon-Figur, der schwarze Hund als mephistophelischer Pudel und das Ende von Goethes Gedicht *Wanderers Nachtlied* (1780) genannt. Eine mögliche positive Bewertung des Textendes argumentieren Borth (2009: 103) und Bluhm (2010: 101 f.) über eine intertextuelle Referenz auf Goethes Gedicht *Auf dem See* (1789).

38 Dass der Text nicht nur Sylt sondern die Topographie ‹Insel› an sich mit dem semantischen Raum ‹Entfremdung› korreliert, lässt sich auch dadurch stützen, dass zwei weitere deutlich negativ konnotierte Erinnerungsepisoden auf Inseln – Madeira und Mykonos – situiert sind.

genen Individuationsprozess zu markieren. Letztendlich kann das offene Ende des Textes auch darauf verweisen, dass der Ich-Erzähler nicht mehr erzählen muss, sondern endlich schweigen kann. Indem die Macht des Wortes gebrochen ist, kann er in den semantischen Raum ‹identitätsstiftende Weltverbundenheit› zurückkehren.[39]

3.4 NS-Diskurs und Sprachkritik

Der Text ist durchwoben von expliziten und impliziten Bezugnahmen auf den Nationalsozialismus. Anekdotenhaft erzählt der Ich-Erzähler, wie Göring seinen «Blut-und-Ehre»-Dolch auf Sylt verloren habe oder stellt sich den Feuersturm über Hamburg vor. In den meisten Fällen werden die Bruchstücke einer kollektiven Erinnerung an die NS-Zeit weitergesponnen und mit Personen verknüpft, die dem Ich-Erzähler auf seiner Reise begegnen. Letztendlich wird eine ganze Generation pauschal abgewertet und diffamiert: «Ab einem bestimmten Alter sehen alle Deutschen aus wie komplette Nazis […]. Da muß man nur in bestimmte Orte fahren, wo sehr viele Rentner sind, dann kann man das sehen» (93). Unterschwellig konterkariert der Text dieses Urteil jedoch dadurch, dass er diese behauptete Semiose zwischen Aussehen und ideologischer Zuweisung sogleich auf der Ebene der Logik wieder in Zweifel zieht, denn «[f]rüher sahen sie nicht aus wie Nazis» (94).

Diese schiefe Relation von äußerlichen Merkmalen und den im Innen einer Person liegenden (politischen) Überzeugungen, (belastenden) Erinnerungen und (ideologischen) Werten und Normen expliziert der Text an einer weiteren Stelle. Der autodiegetische Erzähler verspürt zwar den Wunsch, mit einem Taxifahrer und möglichen Zeitzeugen über den Hamburger Feuersturm zu sprechen und sich demzufolge mit dessen individuellen, konkreten Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg auseinanderzusetzen, aber dieses Gespräch findet nicht statt, weil der Taxifahrer «alt und verwest [riecht], so wie ein Buch, das zu lange im Regen auf dem Balkon lag und jetzt schimmelt» (47). Auch wenn diese Homologie zwischen Taxifahrer und Buch fokussiert, dass die gespeicherten Erinnerungen auch über einen langen Zeitraum erhalten bleiben (Signifikat), so ist es doch jeweils der materielle Verfall des vermittelnden Objektes (Signifikant), der den Protagonisten ekelt und so die Kommunikation verhindert. Einzig die visuelle Überlagerung eines Filmplakats, auf dem ein Soldat mit Stahlhelm abgebildet ist, mit der Spiegelung des Ich-Erzählers provoziert kurzzeitig die Frage, wie er sich denn damals verhalten hätte, und deutet somit an, dass er seine negativen Kategorisierungen hinterfragt.[40]

39 Weitere Indizien für eine positive Leseebene des Textendes liefern Borth (2009: 103) und Bluhm (2010: 98 ff.), indem sie Goethes *Auf dem See* (1789) und Klopstocks *Der Zürichsee* (1750) als intertextuelle Referenzen heranziehen und daraus eine Heilung des Protagonisten argumentativ ableiten.

40 Diese Annäherung vollzieht sich signifikanter Weise nicht mittels einer realen Person, sondern in Bezug auf die medial-fiktive Vermittlung der Vergangenheit durch einen Film.

Bestimmte Zeichenpraktiken, so setzt der Text, haben das NS-Regime überdauert und sind in die Popkultur eingegangen. Hierzu zählen Abbreviationen als Markenname und der «sauber ausrasierte […] Nacken» (153). Über diese Zeichenpraktiken ordnet sich der Ich-Erzähler implizit selbst in den NS-Diskurs ein, da er sich dieser Zeichenpraktiken bedient, dies aber auf der Textoberfläche nicht weiter reflektiert wird. So wird als Beispiel für den «Abkürzungswahn, der von den Nazis erfunden worden ist» (35), die geplante Autobahnstrecke Hafraba genannt und genau auf dieser Stecke – Hamburg, Frankfurt, Basel –bewegt sich der Protagonist zunächst selbst. Durch dieses Verfahren inszeniert der Text die Gegenwart als weiterhin von nationalsozialistischen Prinzipien durchdrungen, die aber unterhalb der Wahrnehmungsschwelle liegen und gerade deshalb scheinbar ein extrem gefährdendes Potenzial entfalten können. Gerade in der Sprache scheinen die nationalsozialistischen Strukturen und Bedeutungszuweisungen gespeichert zu sein und daraus folgert der Text, dass mittels Sprache eine Aufarbeitung oder Überwindung der Schuld unmöglich sei, sodass nur im Schweigen überhaupt eine Lösung liegen kann – oder in dem Versuch auf der sprachlichen Ebene materielle Größe (Signifikant) und Bedeutung (Signifikat) voneinander zu entkoppeln – wie es der Protagonist an dem Wort «Neckarauen» durchexerziert (85), das zum positiven Zeichen für die Vorstellung von Deutschland ohne Geschichte stilisiert wird:

> [D]ie Menschen sitzen in der Sonne an den Neckarauen. Das heißt tatsächlich so, daß muß man sich mal vorstellen, nein, besser noch, man sagt das ganz laut: Neckarauen, Neckarauen. Das macht einen ganz kirre im Kopf, das Wort. So könnte Deutschland sein, wenn es keinen Krieg gegeben hätte und wenn die Juden nicht vergast worden wären. Dann wäre Deutschland so wie das Wort Neckarauen. *(85)*

Diese Reflexion und Zusammenhänge wiederum können erst erkannt und umgesetzt werden, wenn das System ‹Deutschland› selbst von außen – also hier aus der Schweiz – betrachtet wird.[41]

In Folge dessen dekonstruiert der Text sich letztendlich selbst, indem er vorführt, dass das einzige Mittel, das der Literatur zur Verfügung steht – sich mittels Sprache auszudrücken – nicht adäquat ist, da die deutsche Sprache selbst mit den Semantiken aufgeladen ist, die sie versucht zu überwinden.[42] So wie dem

41 Vgl. hierzu auch Bronner (2012: 149 ff.).

42 Diese Abkehr von der Sprache wird ebenfalls in der letzten Zukunftsvision mit Isabella Rossellini angedeutet: «Das wäre aber alles eigentlich auch etwas, das der Vergangenheit angehören würde, dieses Erzählen da oben an dem Bergsee. Vielleicht brauchte ich das alles nicht zu erzählen, weil es die große Maschine ja nicht mehr geben würde. Sie wäre unwichtig, und da ich sie nicht mehr beachte, würde es sie nicht mehr geben, und die Kinder würden nie wissen, daß es Deutschland jemals gegeben hat, und sie wären frei, auf ihre Art» (153 f.).