Acta Universitatis Wratislaviensis • No 3743
Literatura i Kultura Popularna XXI, Wrocław 2015

Adam Sobek
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Unterwegs. Zur Roadstory in der deutschsprachigen Popliteratur

Einführung

Wenn man bedenkt, welche Rolle die Bewegung und die Versetzung in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur spielen, dann wird einem klar, dass die Grenzüberschreitung die weitere Form der Transzendenz ist. Durch das Unterwegs-Sein wird manche Affektstruktur angestrebt und ausgedrückt, wie: Suche, Flucht, Liebe, Verbrechen, Hass, Zwang, Wahl, Not, Laster, Willkür, Zu- oder Abneigung und vieles mehr, was zu den Hauptmotiven der Reise gezählt werden kann bzw. muss. Gerade die Reise ist eines der prägendsten Kulturelemente, die ephemerisch, dafür aber konstant in den narrativen Erzähltexten immer wieder, nicht nur im Hintergrund erscheint, sondern auch als die Hauptbühne für die Darstellung ästhetisch-stilistischer Geschehnisse[1] dient.

Sucht man nach den Vorreitern der Gattung im diachronischen Ansatz, so muss man den Autor Jack Kerouac[2] mit dessen Erzähltext *On the Road* (1957)

[1] Vgl. A. Warakomska, *Filozofia podróży i jej estetyczne oraz krytyczno-społeczne funkcje w literaturze niemieckojęzycznej*, [in:] *Studia Niemcoznawcze*, hrsg. von Lech Kolago, Warszawa. 2012, Band L. S. 131–145, hier S. 131. Warakomska analysiert diachronisch das Phänomen der Reise in der deutschen Literatur, auch wenn sie in erster Linie auf die literaturtraditionellen Ursprünge in der Antike eingeht, etwa bei Homer, Tacitus. Die Befunde des Reiseerlebnisses als eines ästhetischen und soziokritischen Phänomens bespricht sie mit eingehenden Kommentaren bei Heinrich Heine: *Die Harzreise*; *Die Reisebilder*; *Briefe aus Berlin*, *Über Berlin*, *Reise nach München und Genua*, *Die Bäder von Genua* sowie bei Herbert Rosendorfer: *Vier Jahreszeiten im Yrwerntal*, *Der Ruinenbaumeister*, *Autobiographisches. Eichkatzelried. Geschichten aus Kindheit und Jugend*.

[2] J.-L. Lebris de Kerouac (1922–1969) ist amerikanischer Schriftsteller, Dichter und Künstler und einer der hervorragendsten Vertreter der *Beat Generation*. Die Themenschwerpunkte, die mit stark autobiografischen Elementen untermalt sind, kreisen um die Themen Reisen und Erkennen der Welt. Die Porträtierung der besuchten Länder und der bereisten Erdteile dient auch als Hintergrund, vor dem er seine eigenen Überlegungen zu seinem eigenen Ich-Standort ausdrückt.

© for this edition by CNS

nennen, der zwei Jahre später in deutscher Fassung unter dem Titel *Unterwegs* erscheint und lange Zeit als Flaggschiff der jazz-poetischen Nachkriegsepoche der Beat Generation gilt. Die Faszination an Roadstorys besteht in dem programmhaften Fluidum-Sein. Wieland Freund konstatiert es prägnant, indem er den Aspekt der Grenze hervorhebt: „Roadstorys sind mediale Bastarde, die, weil sie daran leiden, dass sie keine Grenzen finden, auch keine Grenzen kennen. Sie funktionieren zwischen den Medien, zwischen den Genres und natürlich zwischen den Sprachräumen"[3]. Die Aufhebung jeglicher Grenzen, sei es der räumlichen und zeitlichen oder auch der ethischen und der ästhetischen, ist auf die Unvermeidbarkeit des sich bewegenden, erzählenden Ich zurückzuführen.

Die deutsche Tradition der ästhetischen Erfassung des Unterwegs-Seins ist ebenso bedeutend wie inhaltsvoll. Zu nennen sind Gerhard Roths *Der große Horizont* (1974) und *Winterreise* (1978), Helmut Kraussers *Könige über dem Ozean* (1995), Christian Krachts *Faserland* (1995) und Ulrich Woelks *Amerikanische Reise* (1996). Erwähnenswert ist auch Wim Wenders Filmnarration *Der amerikanische Freund* (1977), der das Reisen in Anlehnung an eine Krimigeschichte thematisiert. Den obigen Themen entnimmt man leicht, dass das amerikanische Element eine wesentliche Rolle bei der Entstehung des *Zwischen-Genres* spielt. Nach Freund lässt sich das von der marktorientierten, kapitalistisch geprägten Gesellschaft überhaupt nicht trennen. Die Roadstory „ist lesbar als Abstract der vielleicht amerikanischsten aller Erzählformen, die für das amerikanische Jahrhundert des Automobils, das Jahrhundert der Industrialisierung von Zeit und Raum, das Jahrhundert des Tourismus schließlich, das zwanzigste Jahrhundert also insgesamt, zur charakteristischsten Erzählform überhaupt geworden ist"[4]. Das andere Merkmal der Gattung ist, dass das Auto eines der demokratischsten Rechte der Menschen ist, denn im Auto drückt sich der Urwunsch des Menschen nach Freiheit und freiem Entscheiden aus.

In meinem Beitrag kommt es darauf an, die Merkmale des Road-Romans anhand der neuesten Beispiele der Popliteratur aufzuzeigen und ihre Aktualität zu erörtern. Grundlage bilden die Erzähltexte von André Kubiczek *Oben leuchten die Sterne* (2006) und Christian Krachts *Faserland* (1995), die den Code einer Roadstory beinhalten und die „europäische Ausformung einer sehr amerikanischen Geschichte"[5] transponieren.

Die Darstellung des sich in Bewegung befindenden Bildes zeugt von einem tiefen Vorsatz der Protagonisten, sich in einen anderen, sozio-kulturellen Raum versetzen zu wollen, in dem sie einer anderen Personenkonstellation begegnen können. Das Mittel des Ausbruchs ist verschiedener Art: ein Opel Kadett, ein

[3] W. Freund, *Eine Generation von Wallfahrern". Roadnovels — sehr europäische „Amerikanische Reisen*", [in:] *Der deutsche Roman der Gegenwart*, hrsg. von W. Freund/W.Freund, München 2001, S. 45–52, hier S. 46.

[4] *Ibidem.*

[5] *Ibidem*, S. 47.

© for this edition by CNS

Golf, ein ICE, ein Interregio. Den Rahmen des narrativen Geschehens bildet die Achse des Personen- und Objektkonstruktes — nämlich: ein Mann (Männer) und ein Auto, bzw. ein Zug oder ein Flugzeug. Das Paar realisiert sich hauptsächlich im ereignisvollen Alltagsgeschehen, das die Basis für das ständige Rasen und den immerwährenden Ortwechsel bildet. Die Gegenüberstellung einer vertrauten Welt, die auch als „reale Fiktion" bezeichnet werden kann, und einer phantastischen Wirklichkeit, einer „phantastischen Fiktion", bildet einen konstanten Gestaltungsraum im Erzähltext, der gleichwohl zum Hauptbestandteil eines Models von Wirklichkeit erhoben wird[6].

Liest man einen Erzähltext, in dem man die Eigenschaften einer Roadstory erkennt, so zwingt sich notgedrungen die Frage nach den Ausprägungen des Raumes auf, der mit stilistisch-ästhetischen Mitteln widerspiegelt und beschrieben, aber auch entstellt und erörtert wird. Will man die Funktion des Raumes innerhalb einer narrativen Erzählform erkennen, dann steht das Bedürfnis im Vordergrund, einen entsprechenden Handlungsort zu schaffen. Der Raum gilt also als ein Steuerungssystem, das die Aufmerksamkeit und die Wahrnehmungsprozesse partiell oder völlig beansprucht, kann also den Rezipienten atmosphärisch einstimmen und bei ihm bestimmte, absichtlich verfolgte Stimmungsziele wecken, etwa eine Art Vertrautheit, Angst, Spannung und erlösendes Ende[7]. All diese Faktoren tragen zur Herausbildung eines spezifischen Spielraumes der Reiseprosa bei. Über die sachlichen Bezüge der Reise porträtieren die Erzähler Symptome bestimmter Phänomene, gehen mit sozialen Erscheinungen und Haltungen äußerst kritisch um und drücken ihr Staunen und Verwunderung an vielen Textstellen aus.

Kubiczeks road novel — Die begleitende Unsicherheit auf der Zeit-Raum-Achse

Symbolhaft für die Gattung der Literatur des Unterwegs-Seins ist die Weite und die daraus resultierende Einsamkeit. Der Einsatz der Nullfokalisierung, der auktorialen Übersicht, beeinflusst maßgeblich die dargebotene Gefühlswelt der beiden vorherrschenden Figuren, die das Subjektive der Freiheit genießen:

> Man gewöhnt sich an alles, an Einsamkeit sogar recht schnell. […] keine pathetische Einsamkeit, aber eine faktische. Die Abwesenheit anderer, die, war die gekoppelt an ein gewisses Gleichmaß von Verrichtungen, einem die Tage im Zeitraffer verfliegen lässt und im Detail dennoch zäh macht. Und so gewöhnten sich auch unsere beiden Freunde schnell an die leere Autobahn, die unter ihnen abrollte, ohne Gedanken an mögliche Gründe zu verschwenden. Selbst den Unfall auf der Avus hatte sie zu diesem Zeitpunkt wieder vergessen. Wäre im Armaturenbrett ein Radio gewesen, hätte es vielleicht anders ausgesehen. Da dort, in einer Aus-

[6] Vgl. C. Gansel, *Moderne Kinder- und Jugendliteratur: Ein Praxishandbuch für den Unterricht*, Berlin: 1999, S. 83.

[7] Vgl. *Ibidem*, S. 85.

© for this edition by CNS

sparung, aber nur ein paar lose Drähte wippten, war jeder gezwungen, den eigenen Gedanken nachzuhängen, wollte sie sich nicht ständig unterhalten[8].

Das Fahren und das Sich-Hinwegsetzen sind die merkwürdigen Zeichen dessen, was man heutzutage unter der Uneingeschränktheit des zu erobernden Raumes begreift, und die Weite gilt als das vorherrschende Element.

Es schien, als würde sich das Auto langsam nähern, doch in Wirklichkeit war seine Geschwindigkeit enorm. Es kam aus dem Nichts des rasenden Verkehrs, war plötzlich da im rechten Seitenspiegel, sehr rot, sehr groß und also sehr nahe behielt für Sekunden diese Größe bei, bevor es abermals beschleunigte, noch größer wurde, kurz verschwand[9].

Der Hauptprotagonist Bender bricht von Berlin auf, um der Beerdigung seines Großvaters beiwohnen zu können. Blitzartig merkt er, dass das Erlebnis eine unerwartete Wende in seinem bis jetzt ungeplanten, von Geldnöten geplagten Leben in Berlin, nach einer nomadenhaften Wanderung von einer WG in die nächste zur Folge haben wird. Das Geschehnis kippt sein bisheriges Leben um und es zwingt den Hauptprotagonisten, nach neuen, Identität stiftenden Befunden und Zeit-Räumen zu suchen. Der Aufbruch markiert noch eines: Die Einsamkeit des Protagonisten wird durch die, an vielen Stellen hervorgehobene, Solitüde auf der Autobahn gesteigert. Dadurch wird der Raum dem Aktionsraum noch lange nicht gleichgesetzt, aber durch die Charakterisierung und Raumangaben kann man ihn als einen atmosphärischen und symbolischen Raum[10] auffassen. Die durch die vorbeiziehenden Bilder sowie die durch die Gespräche des Hauptprotagonisten mit dessen Freund Rock erzeugte Stimmung lässt den Raum einerseits als einen atmosphärisch gestimmten Raum ansehen. Dem dargebotenen Netz von Autobahnen und der detaillierten Beschreibung der Fahrt in der erzählten Zeit wird andererseits ein allegorischer und symbolischer Wert zugeschrieben, der sich in Bewegung und in offenem Raum artikuliert. So lässt sich an dieser Stelle folgende Passage zitieren:

Am Horizont wurde der Unfall kleiner und war schließlich ganz verschwunden. […] Eines stand fest: Für Stunden ging hier nichts mehr, und sie waren die Letzten, die auf diesem Weg aus der Stadt kamen. […] Anfangs stießen noch vereinzelte Fahrzeuge von der Auffahrt zu ihnen, auf die Autobahn […]. Doch auch dieser spärliche Verkehr versickerte, nachdem sie den Berliner Ring verlassen hatten und am Dreieck Werder auf die A2 eingebogen waren, Richtung Magdeburg: Kein Fahrzeug erschien mehr im Rückspiegel, die Fahrbahn vor ihnen blieb leer[11].

Auf der Darstellungsebene spielen sich verschiedene, aneinandergereihte Ereignisse ab, deren gemeinsamer Erzählmodus der der Bewegung ist: Entfernung und Nähe bestimmen die weiteren Geschehnisse, die in summarischer Quantität

[8] A. Kubiczek, *Oben leuchten die Sterne*, Berlin 2006, S. 28.
[9] *Ibidem,* S. 11.
[10] Vgl. C. Gansel, *op. cit.,* S. 86.
[11] A. Kubiczek, *op. cit*., S. 27.

© for this edition by CNS

eine spannende Geschichte ergeben. Mit dem Rückgriff auf eine Analepse wird die zweite Zeitebene eröffnet, die direkte Zusammenhänge und handlungserklärende Momente enthält. Der narrative Text bekommt die zweite Dimension durch die Verknüpfung der Jetzt-Erzählung mit dem Ist-Gewesen-Zustand des Großvaters und des Urgroßvaters des Hauptprotagonisten. Den Schlüssel zur Klärung der Vergangenheit von Benders Großvater stellt die zufällige Begegnung der Hauptfigur mit einem Unbekannten, der sich im weiteren Verlauf der Geschichte als Dr. Winter ausgibt, dar. Der Hintergrund für die Begegnung wird durch die Reise ins Unbekannte auf der Autobahn herausgestellt. Wie handlungsprägend für die Erzählung die Dynamik ist, kann man folgendem Zitat entnehmen:

> Bevor das Fahrzeug zurückprallen konnte, um ihnen in die Seite zu krachen, trat Rock das Gaspedal durch, während er gleichzeitig das Lenkrad nach links riss, und der alte VW-Bus, Typ T3, war, wenn auch kurzzeitig aus dem Gleichgewicht gebracht, am Unfallort vorbeigezogen[12].

An diesem Zitat sieht man den Rang des Ortes, der die Handlung im wesentlichen Teil beeinflusst und prägt. Die Stelle eröffnet den Roman mit einer gefährlichen Situation, die das Leben beider Hauptfiguren bedroht. Es gelingt ihnen, dem Unfall nur deswegen zu entkommen, weil sie dazu berufen sind, die vertrackte Geschichte von Benders Großvater zu enthüllen. Die Erzählung mit dem detektivischen Anschlag geht ebenfalls von der Autobahn aus. Die Verortung der Erzählung auf der Autobahn im Ausklang bildet eine Klammer der Spannung. Dies ergibt eine logische Fügung und soll als Aspekt des Erzählens gesehen werden, der die chronologische Abfolge im Rahmen hält. Hier ein Beispiel zur Illustration:

> *Es lebe das geheime Deutschland*, sagte Bender, als sie wenige Kilometer südlich von F*burg auf die A5 einbogen. Seine Sicht nach vorne war behindert, der Ast war auf die rechte Seite der Frontscheibe niedergegangen. […] Es herrschte kaum Verkehr, die Sonne knallte auf das Dach des T3, wie sie überhaupt seit dem Beben ununterbrochen geschienen hatte, von morgens bis abends. Rock kurbelte die Seitenscheibe herunter. Mit dem Luftzug drang auch das Dröhnen der Autobahn in die Fahrerkabine. An eine Unterhaltung war nicht zu denken, weswegen Bender dreimal Anlauf nehmen musste, ehe Rock sein Anliegen verstand: Wir fahrn in die falsche Richtung[13].

Die zweite Zeitebene geht in die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg zurück und illustriert den Hintergrund für Geschichten, deren präzise, wenn auch kolloquiale, ja stellenweise irritierend wirkende, naiv-kühle Ausdrucksweise den Leser durcheinanderbringen kann. Die Aneinanderreihung der Geschehnisse sowie die zahlreichen Hin- und Rückwendungen lassen den Eindruck entstehen, dass Bender im Labyrinth der Andeutungen und Hinweise „die falsche Richtung fährt". Der Versuch, in die Nähe des Dr. Winter zu gelangen, nimmt an manchen Textstellen die Form der Absurdität an. Die erwähnten Episoden hingegen dürften wohl als belanglos für den Ausklang des anfangs im Testament aufgegebenen Rätsels

[12] *Ibidem*, S. 11.
[13] *Ibidem*, S. 298.

© for this edition by CNS

eingestuft werden. Um so mehr muss der Leser die viel verschachtelte Textkonstruktion zu schätzen wissen, als die dargestellten Ereignisse aus der Vergangenheit Deutschlands einen direkten Zusammenhang mit der Lösung des Plots aufweisen. Die Entwicklungslinie der Handlung zeigt sich in all ihren Darstellungsschichten erst im letzten Kapitel kohärent und sie klärt den Leser über die Ursprünge des stilistisch-ästhetischen Anliegens des jungen Pop-Autors auf. Die Erinnerung an die Ereignisse, wie: die Gefangenschaft in der Sowjetunion von Benders Urgroßvater, den Arbeiteraufstand in der DDR, den Bau der Berliner Mauer, den Wettkampf der Nachrichtendienste von West- und Ostdeutschland, die Tätigkeit des konspirativen Verbands *Das geheime Deutschland*, die Massenflucht der Ostdeutschen in die BRD, macht das besprochene Beispiel der Pop-Literatur weniger trivial, als man nach den ersten Berichten über die ziellosen Reisen auf der Autobahn von diesem Text erwarten dürfte. Bei einer Roadstory, die durch das halbe Land führt, in der Figuren aus unterschiedlichen sozialen Klassen und Generationen auftauchen, überrascht gerade die Substanz unterschiedlicher, handlungsbewegender und subversiver Momente, die für den Inhalt des dennoch kompakten und als einheitlich zu betrachtenden Erzählstranges legitim verwendet werden.

> Die Erschöpfung unserer Freunde war so umfassend, dass selbst das tröstliche Bild der Landschaft sie nicht mindern konnte. Sie wussten nicht einmal, wo genau sie sich befanden. Sicher war nur: Braunschweig, Salzgitter, Göttingen, Kassel lagen hinter ihnen, Namen auf Schildern, die im Scheinwerferlicht erschienen und wieder verschwunden waren[14].

Wenngleich der Verwirrung stiftende, beschränkte Blick in den jeweiligen Kapiteln und der Mangel an klärenden Begebenheiten, die den Vorwurf der Achronie berechtigen mögen, für beide Hauptteile symptomatisch sind, stellt die skizzierte Hauptfigur Bender — im Gegensatz zur erwähnten, im Leseakt wahrgenommenen Affektstruktur des Handlungsschemas — eine homogene und auf das Ziel hin konzentrierte Ermittlungsinstanz dar.

Christian Kracht — Gründungsphänomen der Pop-Literatur [15]

Mitte der 1990er Jahre betritt Christian Kracht (Jahrgang 1966) die literarische Bühne. Sein Debütwerk *Faserland* (1995) markiert wohl die Zäsur innerhalb der Pop-Literatur-Zeit. Der Autor skizziert das Konstrukt *Deutschland* aus dem Zugfenster, indem er Deutschland von Nord nach Süd durchreist und seinen Bemerkungen und beunruhigenden Eindrücken freien Lauf lässt. Sein Werdegang und Aufstieg zum Schriftsteller ist ebenfalls auf den beruflichen Weg zurückzuführen, der sein Schaffen maßgeblich beeinflusst hat. Nachdem er viele

[14] *Ibidem*, S. 117.
[15] M. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, S. 110.

© for this edition by CNS

internationale Internate in den USA, Kanada und Deutschland besucht hat, tritt er die Stelle als Indien-Korrespondent beim Spiegel an und veröffentlicht dort seine Reiseberichte. Sein Debütroman sorgt für kontroverse Diskussionen. Erst 2001 fand der Popliterat die internationale Anerkennung mit dem Prosatext *1979*. Seine weiteren Romane *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) und *Imperium* (2012) brachten ihm den anerkannten Wilhelm-Raabe-Literaturpreis ein. Seine Reiseberichte sind auf die Reportagen zurückzuführen, aus denen dann seine späteren Buchveröffentlichungen entstanden sind[16]. Bei dem Reisebericht, der definierbare Merkmale des Roadnovels trägt, spielt der *New Journalismus* eine zentrale Rolle. Er charakterisiert sich vor allem durch direkte Verweise auf den Popjournalismus und eine Mischung aus Fakten und Fiktionen. Dies wird durch einen Kontrapunkt gesteigert, der die nüchterne Sprache eines Journalismus neben die kritische Reflexion und manipulierbare Imagination setzt[17]. Die Hinwendung zum Phänomen der Reise bzw. der Flucht beruht in erster Linie auf dem subjektiven Journalismus[18]. Er zeigt sich in der Kritik an beobachteten und verzeichneten Geschmacksvorlieben der Umgebung, die das Popdenken zwar verinnerlicht, aber dennoch die Tiefe des ästhetischen Paradigmas nicht erkennen kann. Bei Kracht lassen sich starkes Interesse für Mode und Äußerlichkeit sowie für Konsum festlegen. Sein Interesse daran ist eine Art Auflehnung gegen die von der Vorgängergeneration bestimmten Werte, unter anderem die Innerlichkeit. Kracht erscheinen diese Werte und Strategien als bereits abgenutzt. Bei Krachts Texten lässt sich die besondere Vorliebe für Zitate und Verweishaftigkeit als konstantes Produktionsprinzip[19] erkennen.

Der Diskurs des Reisens[20] vollzieht sich bei Kracht nicht über die Skizzierung des Unterwegs-Seins, des ständigen Reisens, sondern vielmehr über die kontextuellen Fragestellungen nach dem Ziel des Reisens sowie nach den Haltungen der begegneten Menschen und Phänomene. So fragt sich der Ich-Erzähler nach den Beweggründen, als er in Zürich den Friedhof besucht und das Grab von Katia und Thomas Mann zu finden versucht. Er kann sich den Grund nicht erklären und der unbegründete Vorsatz stellt das Paradebeispiel für die Sinnlosigkeit sowie die Ziellosigkeit des Reisens dar. Die Beschreibung der Wirklichkeit der bereisten Länder und Gegenden dient eigentlich der Plattformbildung zur Äußerung des Gedankeninhalts des Ich-Erzählers, der mit zahlreichen Bezügen auf andere Texte und Autoren, wie z. B. die von Wilfried Thesiger, Annemarie

[16] Vgl. T. Hecken/M.S. Kleiner/A. Mencke, *Popliteratur. Die Einführung*, Stuttgart 2015, S. 134.

[17] O. Ruf, *Christian Krachts New Journalism. Selbst-Poetik und ästhetizistische Schreibstruktur*, [in:] *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, hrsg. Von J. Birgfeld/C. D. Conter, Köln 2009, S. 57.

[18] B. Pörksen, *Apologie eines Fälschers. Die Memoiren des Borderline-Journalisten Tom Kummer*, [in:] *Publizistik* 52/3, 2007, S. 405–408.

[19] T. Hecken/M.S. Kleiner/A. Mencke, *op. cit*., S. 135.

[20] *Ibidem*, S. 136.

© for this edition by CNS

Schwarzenbach und Peter Fleming einen paratextuellen Rahmen für die von ihm selbst geschaffenen oder beobachteten Geschehnisse und (anti)sozialen Verhältnisse konstruiert. Die Wirklichkeitscodierung ist durch den merkwürdigen Mangel an Hinterfragung und an Selbstzweifeln gekennzeichnet. Das erlebende Ich jongliert ungeniert mit flüchtigen und suspekt erscheinenden Urteilen, die von einer einzigartigen intellektuellen Naivität[21] des Ich-Erzählers zeugen.

Faserland — triviales Protokoll der Wirklichkeit[22]

Der an vielen Stellen unsicher wirkende Ich-Erzähler tritt eine von Nord nach Süd verlaufende Reise durch Deutschland an. Ziel dieser Reise ist es, ein Bild von Deutschland zu vermitteln, das mit subjektiven Überlegungen und kritischen, ironischen Untertönen untermalt wird. Die Unsicherheit des Erzählers bringt den „Effekt eines simplen Erzählertypus"[23] hervor, was zur Folge hat, dass die Fehlgriffe des Erzählers an zahlreichen „kolloquialen Einschränkungspartikeln" sichtbar werden und den Leser mit dem Erzähler über die realen Zeit- und Raumangaben sowie über die Komplexität der multiregionalen Welten[24] spekulieren lassen. Ein Beispiel zur Veranschaulichung:

> Also, es fängt damit an, dass ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. Fisch-Gosch, das ist eine Fischbude, die deswegen so berühmt ist, weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist. […] Also ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever. Weil es ein bisschen kalt ist und Westwind weht, trage ich eine Barbourjacke mit Innenfutter. Ich esse inzwischen die zweite Portion Scampis mit Knoblauchsoße, obwohl mir nach der ersten schon schlecht war. Der Himmel ist blau, Ab und zu schiebt sich eine dicke Wolke vor die Sonne. Vorhin habe ich Karin wiedergetroffen. Wir kennen uns noch aus Salem, obwohl wir damals nicht miteinander geredet haben, und ich hab sie ein paar mal [sic] im Traxx in Hamburg gesehen und im P1 in München[25].

Der Repräsentant der *neuen Pop-Jugend* wird nicht einmal mit einem Namen vorgestellt. Im Vordergrund des Erzählduktus steht nämlich die Bilderreihe der vorbeiziehenden Landschaften sowie der urbanen Architektur und Struktur samt der dargebotenen sozialen Beziehungen, die das erlebende Ich zum unzuverlässigen Erzähler herabsetzen lassen. Den Reiseberichten ist demnach ein verringerter Wahrheitsgehalt und die fehlende Bezugsäquivalenz beizumessen. Bedenkt man die Gedächtnislücken des namenlosen Ich-Erzählers, so muss sich der Leser eigentlich nur auf seine topografischen Ortskenntnisse stützen und die vom Ich-Erzähler abgegebenen Bewertungen äußerst skeptisch hinnehmen. Der Vertreter der

[21] Vgl. F. Degler/U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn 2008, S. 86f.

[22] Vgl. T. Hecken/M.S. Kleiner/A. Mencke, *op. cit*., S. 136.

[23] *Ibidem*, S. 137.

[24] M. Martinez/M. Scheffel, *Einführung in der Erzähltheorie*. 3. Auflage. München 2002, S. 127.

[25] Ch. Kracht, *Faserland,* München 1997, S. 13.

© for this edition by CNS

unbekümmerten Golf-Generation ist nicht im Geringsten darum bemüht, eine wahrheitstreue, authentische Porträtierung des bereisten Landes wiederzugeben, sondern er konzentriert sich hauptsächlich auf die Darbietung von wahrgenommenen Stimuli, ästhetischen Reizen und wirft vielerorts Fragen nach der Rezeption des Stils und des Geschmacks auf. Die Anwendung der literarisierten Oralität[26] wird durch den häufigen Wechsel des Futurs und des Präsens, sowie den beliebten Gebrauch von Modalverben mit subjektiver Einfärbung gesteigert. Die Zeit-Raum-Achse wird in seinen Erinnerungen folgendermaßen relativiert:

> Wie ich genau aus Heidelberg rausgekommen und schließlich in München gelandet bin, das ist mir immer noch ein Rätsel. Einen Zug werde ich wohl genommen haben, aber diese Reise ist ausgelöscht in meinem Gehirn, einfach nicht mehr da. Im Zug muss ich wohl mit jungen Leuten gesessen haben. […] Ich sitze auf der Wiese, und Rollo sitzt neben mir. […] Jetzt, in diesem Moment, fällt mir alles wieder ein: Rollo stand in Heidelberg plötzlich über mir, im Garten dieses Hauses. Er war auf der Party. […] Dann hat er mich hochgezogen und in sein Auto gesteckt, und zusammen sind wir nach München gefahren[27].

Die Reise und die Erkundung der neuen kulturellen Räume bringt eigentlich kein zufriedenstellendes Zeugnis vom bereisten Land hervor. Der Schwebezustand des Protagonisten verwirrt den Leser und kann ihn an vielen Stellen wegen der zu hohen Erwartungen irritieren oder sogar enttäuschen. Aufgrund der das erlebende Ich plagenden Erinnerungslücken bestätigt der Erzähler seine Unzuverlässigkeit und bringt sich um das Vertrauen des Lesers, indem er sein Credo äußert: „Ich kann das nicht beschreiben, was ich meine"[28].

Die sprachliche Leere als die entrückte Sprache ist die Konsequenz der Verurteilung zur Banalität in der den Leser umgebenden Welt. Die diagnostizierte Traurigkeit sowie die anhaltende Hoffnungslosigkeit pointiert Philipp Laage mit folgenden Worten:

> Es gelingt den Beteiligten nicht, ihr Leben mit Sinn zu füllen. In einem Kosmos aus Markenwahn, Abgrenzungszwang und ästhetischen Trivialitäten flüchten die Menschen in den Rausch, an dem sie zugrunde gehen. Was ist daran schön? Nichts. […] Die Schrecklichkeit ist hier noch nicht schön, aber eben auch nicht mehr schlimm. Das Sinnvakuum kann nicht gefüllt werden, vielmehr eskalieren die Ereignisse in einem fortlaufenden Strudel aus selbstzerstörerischer Teilnahmslosigkeit[29].

Die Roadstory zeigt in ihrem zeremoniösen Ton der endlosen Parties und Feiern, im Mangel an sinnhafter Struktur die wahrgenommene Diagnose über die zerfaserte Gesellschaft, eine Einheit in Auflösung. Der Tag wird zur Nacht, in der die dargestellten Figuren in nahezu geistiger Umnachtung in Rave-Dance und bei exzessivem Alkohol- und Drogen-

[26] Vgl. S. Mehrfort, *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Karlsruhe 2008, S. 85ff.

[27] Ch. Kracht, *op. cit.,* München 1997, S. 103.

[28] *Ibidem*, S. 97.

[29] P. Laage, *Die Schönheit des Schrecklichen bei Christian Kracht*. [in:] *Neue Gegenwart. Magazin für Medienjournalismus*. Ausgabe 58. 2011, http://www.neuegegenwart.de/ausgabe58/kracht.htm, [Zugriff am 21.11.2015, 21.00 Uhr].

© for this edition by CNS

konsum die Banalität ihres (Un)Daseins zelebrieren. Die Welt der Marken sowie deren Besitz bestimmt die Verortung des Menschen, dem man die Kategorie des Individuums kaum zumuten kann, was dazu führt, dass die Identität nur über die Markenartikel definiert wird.

Fazit

Beide narrativen Texte zeigen auffallende Ähnlichkeiten auf der Ebene des *Was*, wenngleich die erzählerischen Aspekte in den Texten differenziert ausfallen. Der Aufbruch des Hauptprotagonisten Bender in *Oben leuchten die Sterne* (2006) deutet einen progressiven und positiven Ausklang der eingeleiteten Geschichte an. Die Hauptfigur erledigt die ihm anvertraute Aufgabe, löst den Fall der Vergangenheit seines Großvaters, findet den gesuchten Mann, der eine direkte Verbindung zur Welt und zum Engagement seines Großvaters nachweisen kann und findet zuletzt zu sich selbst, nachdem sie mit ihr begegneten Personen Kompromisse schließen muss. Das Road-Erlebnis, das sich in der Freiheit des Ortswechsels und der unbeschränkten Weite der Autobahnen ausdrückt, wird am Beispiel eines ziellosen Jugendlichen exemplifiziert, der durch die Distanz zu seiner sozialen Umgebung und seiner bisherigen Lebensweise eine neue, erkenntnisreichere Perspektive gewinnt. Als er in seinem Großvater eine neue Bezugsperson findet — in seinem Großvater, der zwar nicht mehr lebt, aber dessen Geschichte zum Untersuchungsobjekt des Haupthelden wird — beschließt Bender sein Leben mit Rücksicht auf die anderen Menschen zu führen und sie zu achten. Die Entscheidung ist mehr als konstruktiv, sie ist wegweisend.

Im Fall von *Faserland* von Christian Kracht muss eher von negativer Erschließung die Rede sein, weil der Ich-Erzähler, der dem Leser die Welt vor Augen serviert, die zwar wahr ist, aber mit der dargestellten Künstlichkeit und der demaskierten Oberflächlichkeit des aufgetauchten Figuren-Ensembles, den Leser eher befremdet und abstößt. Wobei im narrativen Text von Kubiczek der Identität stiftende Aspekt des Unterwegs-Seins im Vordergrund steht, wird in *Faserland* die Desktruktivität des Ich-Erzählers herausgestellt, der im letzten Kapitel sich auf den Zürcher See hinausfahren lässt. Das Ende ist offen und lässt den Selbstmord des erlebenden Ich vermuten, der wegen der konfliktreichen Verhaltensweisen scheitert. Die Kritik an der modernen Gesellschaft sticht in die Augen, es wird nicht nur ein Selbstmord angedeutet, sondern auch einer begangen. Der Text zeugt von der Verwirrung der modernen Gesellschaft, die ihre Identität noch nicht bestimmen kann. Der Ich-Erzähler schwärmt in der Welt der flüchtigen Reize und Eindrücke. Durch den häufigen Wechsel seines Aufenthaltes (Sylt, Hamburg, Berlin, Frankfurt, München, Merseburg, Zürich) sowie die reiche Figurenumgebung um sich versucht der Erzähler seine schwache Identität zu stärken und so entblößt er die Schwächen und Laster seiner Gesprächspartner. Die Leere und Sinnlosigkeit, die mit unzähligen Feiern kompensiert wird, verstärkt

© for this edition by CNS

bei dem Ich-Erzähler das Gefühl des Wertevakuums und lässt ihn weiterhin den Ort verlassen und einen neuen suchen, in dem er seine neue Identität aufbauen dürfte. Der Reisebericht ist daher nur in der Erkenntnis des eigenen zerstörten Ich konstruktiv.

Underway. The Characteristics of a Raod-Story in German Entertaing Literature

Summary

This article is devoted to analysing and interpreting of two literary works: *Oben leuchten die Sterne* (2006) by André Kubiczek and *Faserland* (1995) by Christian Kracht. Special attention is paid to the patterns of the road-story, which is very popular among young writers of entertaining literature. Travelling and journeys have a special impact on the perception and vastly influence our identities. By contrasting these two novels the author of this paper indicates two different meanings and developing vs. destructing force, which can either educate a protagonist or lead to his failure and contempt. In the novel *Faserland* readers encounter a dandy who leads a life of luxury and who enjoys spending his days on parties and other strong stimulants. The writer criticizes the modern way of life, young party-goers, whose joy not only good music on the radio is. The main character, Bender, in the novel *Oben leuchten die Sterne* gives up his style of life after receiving his grandfather's last will. Bender assumes the new task and sets off, to get to the new people, who are obliged to help him, in order to fulfill the last will of his grandfather. Both works illustrate the roads and highways and present by contrast different perspectives of these protagonists.

© for this edition by CNS