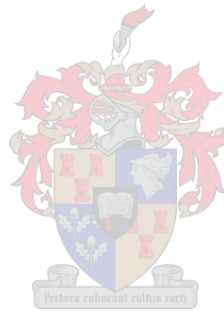


**ROMANTIK IN DER POSTMODERNE:  
CHRISTIAN KRACHTS *FASERLAND***

**Emile David Crous**

**Tesis ingelewer ter voldoening aan die vereistes vir die graad  
Magister Artium (Duits) in die Fakulteit Moderne Vreemde Tale  
aan die Universiteit van Stellenbosch.**



**Toesighouer: Dr. Isabel dos Santos**

**April 2014**

## **VERKLARING**

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Datum: 17 Februarie 2014

**Kopiereg © 2014 Universiteit van Stellenbosch**

**Alle regte voorbehou**

## Zusammenfassung

In dieser Arbeit wird auf romantische Motive in der Postmoderne, im Besonderen aber auf romantische Motive in dem postmodernen popliterarischen Roman Christian Krachts *Faserland* eingegangen. Obwohl in der Literaturgeschichte die Epoche der deutschen Romantik (ca. 1798 – 1835) als abgeschlossen gesehen wird, spielt die Romantik, wie in dieser Arbeit gezeigt wird, eine bedeutende Rolle in der heutigen postmodernen Literatur. Auch wenn es bereits Diskussionen zu diesem Thema gibt, von Theoretikern wie Blanning, Safranski und Lüthe, deren Ansichten die theoretischen Grundlagen für diese Hypothese liefern, sind konkrete Textuntersuchungen bisweilen dennoch ausgeblieben. Anhand eines Vergleichs zwischen Themen und Motiven von bekannten romantischen Texten, wie *Heinrich von Ofterdingen* (Novalis), *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Joseph von Eichendorff) sowie auch *Der Sandmann* (E.T.A. Hoffmann), und Christian Krachts postmodernen *Faserland*, wird die Kontinuität der Romantik in dieser Arbeit dargestellt. Diese liefert nicht nur eine eingehende Analyse der genannten Texte, sondern illustriert und bewertet auch deutlich, mit Hilfe von einem Vergleich, inwiefern sich der romantischen Geist sich in einem postmodernen Kontext verändert hat.

## Summary

This thesis investigates Romantic motifs in Postmodernism, especially Romantic motifs in Christian Kracht's postmodern pop novel *Faserland*. Although in many aspects the era of German Romanticism (ca. 1798 – 1835) in literary history is seen as completed, Romanticism, as demonstrated in this thesis, still plays a significant role in today's postmodern literature. Even though discussions on this subject already exist, by theorists such as Blanning, Safranski and Lüthe, whose views provide the theoretical foundations for this hypothesis, concrete text investigations were yet still absent until now. Based on a comparison between themes and motifs of well-known Romantic texts, such as *Heinrich von Ofterdingen* (Novalis), *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Joseph von Eichendorff) as well

as *Der Sandmann* (E.T.A. Hoffmann), and Christian Kracht's postmodern *Faserland*, the continuity of Romanticism is illustrated in this study. The study not only provides an in depth analysis of the mentioned texts, but also, by means of comparison, clearly illustrates and evaluates to which extent Romantic thought has altered in a postmodern context.

## Opsomming

Hierdie tesis ondersoek Romantiese motiewe in Postmodernisme, veral Romantiese motiewe in Christian Kracht se postmoderne poproman *Faserland*. Alhoewel in baie aspekte die tydperk van die Duitse Romantiek (ongeveer 1798 – 1835) in die literêre geskiedenis as afgehandel beskou word, speel die Romantiek, soos gedemonstreer in hierdie tesis, steeds 'n belangrike rol in vandag se postmoderne literatuur. Hoewel daar reeds besprekings oor hierdie onderwerp bestaan, deur teoretici soos Blanning, Safranski en Lüthe, wie se sienings die teoretiese basis vir hierdie hiptese bied, was konkrete teksondersoeke egter tot nou toe afwesig. Gebaseer op 'n vergelyking tussen die temas en motiewe van bekende Romantiese tekste, soos *Heinrich von Ofterdingen* (Novalis), *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Joseph von Eichendorff) sowel as *Der Sandmann* (E.T.A. Hoffmann), en Christian Kracht se postmoderne *Faserland*, word die kontinuïteit van die Romantiek in hierdie studie geïllustreer. Die tesis bied nie net 'n in diepte ontleding van die genoemde tekste nie, maar illustreer en evalueer ook duidelik, deur middel van vergelyking, tot watter mate Romantiese motiewe in 'n postmoderne konteks verander het.

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>EINLEITUNG</b>	<b>1</b>
<b>KAPITEL 1 – FORSCHUNGSSTAND</b>	<b>4</b>
<b>1.1. Romantik und Postmoderne</b>	<b>4</b>
<b>1.2. Popliteratur</b>	<b>7</b>
1.2.1. <i>Faserland</i> als Poproman	<b>8</b>
1.2.2. Popliteratur und Romantik	<b>10</b>
<b>1.3. <i>Faserland</i> und Romantik</b>	<b>11</b>
<b>KAPITEL 2 – ROMANTIK UND POSTMODERNE – LITERARISCHER ÜBERBLICK</b>	<b>13</b>
<b>2.1. Was ist Romantik?</b>	<b>13</b>
<b>2.2. Die Merkmale der Romantik</b>	<b>17</b>
<b>2.3. Was ist Postmoderne?</b>	<b>21</b>
<b>2.4. Die Merkmale der Postmoderne</b>	<b>24</b>
<b>KAPITEL 3 – CHRISTIAN KRACHTS <i>FASERLAND</i> – POP(ULÄR)LITERATUR UND ROMANTIK</b>	<b>29</b>
<b>3.1. Popliteratur – Zwischen E- und U-Kultur</b>	<b>29</b>
<b>3.2. Titel und Vorwort von <i>Faserland</i></b>	<b>31</b>
<b>3.3. Texteigenschaften</b>	<b>34</b>
3.3.1. Der Aufbau	<b>34</b>
3.3.2. Die Sprache	<b>35</b>
3.3.2.1. Jugend- und Szenesprache	<b>38</b>
3.3.2.2. Fäkalsprache, Jugendjargon und Übertreibungen	<b>39</b>
3.3.3. Rhetorische und stilistische Figuren	<b>39</b>
3.3.3.1. Neologismen, Vergleiche, Onomatopöie und Adjektive	<b>40</b>
3.3.3.2. Synästhesie	<b>41</b>
3.3.4. Labelcrashing	<b>43</b>
<b>3.4. Fiktion und Wirklichkeit</b>	<b>44</b>
<b>3.5. Gattungen</b>	<b>46</b>
3.5.1. Entwicklungs- bzw. Bildungsroman	<b>48</b>
3.5.2. Adoleszenzroman	<b>50</b>
3.5.3. Roman der Abschiede	<b>52</b>

<b>KAPITEL 4 – DIE FRAGE NACH IDENTITÄT</b>	<b>53</b>
<b>4.1. Die Figur des Taugenichts</b>	<b>54</b>
<b>4.2. Nathanael in <i>Der Sandmann</i></b>	<b>56</b>
<b>4.3. Der Protagonist in <i>Faserland</i></b>	<b>59</b>
4.3.1. Das Aussehen – Farben und Barbourjacke	59
4.3.2. Gesehen werden	61
4.3.3. Selbstzweifel und die Unfähigkeit zur Kommunikation	62
4.3.4. Merkmale der Unsicherheit	64
4.3.5. Die Frage nach sexueller Identität	65
4.3.6. Selbsthass	67
4.3.7. Selbstbild und „zerfaserte“ Identität	69
<b>4.4. Entfremdung und die Sehnsucht nach Geborgenheit</b>	<b>72</b>
<b>4.5. Schlussbetrachtung zum Thema Identität</b>	<b>75</b>
<b>KAPITEL 5 – ROMANTISCHE MOTIVE IN KRACHTS <i>FASERLAND</i></b>	<b>78</b>
<b>5.1. Das Wandermotiv</b>	<b>78</b>
<b>5.2. Das Naturmotiv</b>	<b>81</b>
5.2.1. Baum, Vögel und die blaue Blume	81
5.2.2. Das Wassermotiv	84
<b>5.3. Das Fenstermotiv</b>	<b>86</b>
<b>5.4. Die Stadt</b>	<b>89</b>
<b>5.5. Die Heimat</b>	<b>91</b>
5.5.1. Faserland – Vaterland	93
5.5.2. Krieg und NS-Zeit	96
5.5.3. Der moderne Mensch oder das Philistertum	98
5.5.4. Die Fremde : Die Schweiz	99
<b>5.6. Das Mittelalter</b>	<b>101</b>
5.6.1. Das Schauerliche	103
<b>5.7. Der Traum</b>	<b>107</b>
5.7.1. Die Kindheitserinnerung	107
5.7.2. Vom Traum zur Wirklichkeit	110
5.7.3. Unerfüllte Wünsche und die Darstellung der Frau	112
5.7.4. Zwischen Traum und Wirklichkeit – Was ist Wirklichkeit?	117
5.7.4.1. Der Doppelgänger	117
<b>5.8. Tod und Gottvertrauen</b>	<b>121</b>
<b>5.9. Schlussbetrachtung zu romantischen Motiven</b>	<b>129</b>
<b>FAZIT</b>	<b>130</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>132</b>

### Wegweiser

»Jetzt mußt du rechts dich schlagen,  
Schleich dort und lausche hier,  
Dann schnell drauf los im Jagen -  
So wird noch was aus dir.«

Dank! doch durchs Weltgewimmel,  
Sagt mir, ihr weisen Herrn,  
Wo geht der Weg zum Himmel?  
Das Eine wüßt ich gern

Joseph von Eichendorff (Ausgabe 1841)

„Ich habe so ein Gefühl, als ob ich deswegen nach Frankfurt fliege, so in die Mitte von Deutschland rein, als ob ich gar nicht anders kann. Das passiert so, als ob es gar nicht zu verhindern wäre, obwohl ich mich ja weiß Gott treiben lasse [...]“

Christian Kracht, *Faserland* (1995)

# EINLEITUNG

In der vorliegenden Arbeit wird auf romantische Motive in der Postmoderne, im Besonderen aber auf romantische Motive in dem postmodernen popliterarischen Roman Christian Krachts *Faserland* eingegangen. Obwohl in der Literaturgeschichte die Epoche der deutschen Romantik (ca. 1798 – 1835), die zum Zwecke dieser Untersuchung als Ausgangspunkt dient, als abgeschlossen gesehen wird, spielt die Romantik, wie in dieser Arbeit gezeigt werden soll, eine bedeutende Rolle in der heutigen postmodernen Literatur. Theoretische Grundlagen für diese Hypothese liefern u.a. die Ansichten von Blanning<sup>1</sup>, Safranski<sup>2</sup> und Lütke<sup>3</sup>, die sich in die Diskussion eingeschaltet haben. Konkrete Textuntersuchungen sind bisweilen dennoch ausgeblieben. Anhand eines Vergleichs zwischen romantischen Texten und Christian Krachts *Faserland* soll die Virulenz der Romantik in dieser Arbeit verdeutlicht werden und es somit bestätigt werden, dass die Epoche der Romantik als unabgeschlossen gesehen werden kann.

Christian Krachts im Jahre 1995 erschienener Debütroman *Faserland* wird als ein sehr wichtiger Beitrag zur Popliteratur geschätzt, denn er „erregte großes Aufsehen und machte ihn auf Anhieb zu einem der gefragtesten jungen deutschen Autoren.“<sup>4</sup> Krachts *Faserland* setzt sich hauptsächlich mit der Suche nach Identität sowie der Selbstbestätigung und Selbstverwirklichung junger Menschen in einem postmodernen deutschsprachigen Kontext, insbesondere in Deutschland, auseinander.<sup>5</sup> Der namenlose Ich-Erzähler erzählt unbedacht eine Art Autobiographie, während er ziellos vom Norden Deutschlands (Sylt) bis in die Schweiz (Zürich) reist und verschiedene Bekannte besucht. Ganz nach romantischer Art, beobachtet die Hauptfigur im Roman die Welt um sich herum und distanziert sich von denen, die er auf seiner Reise trifft. Immer wieder tauchen Rückblicke auf eine bessere Zeit auf, in denen sich der Protagonist an seine Kindheit erinnert. Das Ende des Romans wird offen

---

<sup>1</sup> Vgl. Blanning, Tim: *The Romantic Revolution: A History*. New York: Modern Library, 2010.

<sup>2</sup> Vgl. Safranski, Rüdiger: *Romantik: Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag, 2007.

<sup>3</sup> Vgl. Lütke, Rudolf: *Die Postmoderne als Neo-Romantik - Philosophische Sinnsuche zwischen Skepsis, Ironie und Ästhetisierung der Existenz*. [pdf]. URL: [http://www.chateau-orion.de/chateau-orion/DW\\_Luthe\\_files/Wochenplan\\_Luthe.pdf](http://www.chateau-orion.de/chateau-orion/DW_Luthe_files/Wochenplan_Luthe.pdf), 2012. [März 2013].

<sup>4</sup> Dos Santos, Isabel: *Deutsche Gegenwartsliteratur: Popliteratur*. (Deutsch Honours 771). [Unpublizierte Notizen]. Stellenbosch: Stellenbosch University, 2012.

<sup>5</sup> Vgl. Möckel, Margret: *Königs Erläuterungen und Materialien: Christian Kracht Faserland*. Hofffeld: C. Bange Verlag, 2007. S. 63.



gelassen, indem der Protagonist am Ende seiner Reise in Zürich auf einem Boot aufs offene Wasser fährt. Dieses offene Ende lässt mehrere Interpretationen des Romans zu.

Die Annäherung an die Romantik, die Kracht in seinem Roman *Faserland* aufweist, zeigt sich durch Ähnlichkeit mit vielen Motiven in Werken von Romantikern wie Joseph von Eichendorff (1788 – 1857), E.T.A. Hoffmann (1776 – 1822) und Friedrich von Hardenberg (Novalis) (1772 – 1801). Es liegt aber vor allem an dem Thema der Selbstfindung, dass all diese genannten Werke sich verbinden.

Besonders Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* bietet sich als Prätext an. Auch andere romantische Texte, wie zum Beispiel Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, sowie auch Gedichte der Romantik sollen im Vergleich zu Krachts Text herangezogen werden. Durch die ausführliche Analyse Krachts Romans sollen deutliche intertextuelle Referenzen zu den romantischen Werken aufgezeigt werden. Anhand Christian Krachts *Faserland* soll vor allem bestätigt werden, dass romantische Motive in der Postmoderne vorhanden sind, und untersucht sowie auch interpretiert werden, wie sie in einem postmodernen Kontext dargestellt werden. Dadurch soll ersichtlich werden inwiefern die romantische Perspektive in der postmodernen Popliteratur geschätzt wird und inwiefern soziale Vorstellungen sich verändert haben, vor allem mit Bezug auf das wesentliche Thema der Suche nach der Identität und der Selbstverwirklichung. Es wird methodologisch anhand bestehender Forschung zur Romantik und Postmoderne gearbeitet wobei, ausgehend von den Definitionen und den Merkmalen der beiden Epochen, die Ähnlichkeit zwischen den untersuchten Texten herausgestellt werden soll.

In Kapitel 1 wird zunächst ein Überblick über die bestehende Forschung des in dieser Arbeit untersuchten Themas erstellt, um den aktuellen Stand festzustellen. Dabei wird deutlich werden, dass es trotz mehrfacher Untersuchungen zu Krachts Roman und den ihm innewohnenden romantischen Zügen, die immer wieder behauptet werden, sich bisweilen keine Untersuchung mit einer Herausstellung der relevanten Motive befasst hat. Die Diskussion zur Verbindung zwischen Romantik und Postmoderne wird ebenfalls in Betracht gezogen.

Kapitel 2 befasst sich mit den Merkmalen der Epochen der Romantik und der Postmoderne. In diesem Kapitel wird eine kurze Einführung zu jedem Begriff wiedergeben, wobei der historische, soziale und philosophische Hintergrund der jeweiligen Epoche untersucht wird. Auch werden die literarischen Eigenheiten jeder Epoche untersucht und miteinander verglichen, um darzustellen, inwiefern sie sich ähneln bzw. unterscheiden.

Christian Krachts *Faserland* als postmoderner Poproman wird in Kapitel 3 aufgegriffen, dessen Struktur und Stil analysiert und mit ausgewählten romantischen Primärtexten verglichen, um auf erste Parallelen zwischen den Texten hinzudeuten.

Das vorletzte Kapitel der Untersuchung setzt sich mit dem Hauptthema des Textes Krachts auseinander, nämlich der Suche nach Identität, und es wird eine Interpretation des Themas versucht und mit den genannten romantischen Texten verglichen. Der Vergleich soll vor allem, wie auch im nächsten Kapitel, durch die Intertextualität die Affinität beider Epochen bestätigen.

Die Arbeit wird mit der Beschreibung und Interpretation bestimmter romantischer Motive in *Faserland* abgeschlossen, indem diese mit den Motiven in den genannten romantischen Texten verglichen werden. Auch romantische Gedichte werden gebraucht, um Erklärungen zu verdeutlichen. Dadurch wird sich zeigen, inwiefern sich die Motive der Romantik in einem postmodernen Kontext ähneln bzw. unterscheiden. Die romantischen Motive in Krachts Roman werden zusammen mit dem in Kapitel 4 besprochenen Thema aufgegriffen, um die Verbindung zwischen beiden darzustellen. Außerdem soll in diesem Kapitel auch gezeigt werden, dass romantische Motive in der postmodernen Literatur alternative Interpretationsmöglichkeiten anbieten, vor allem was das offene Ende des Romans betrifft.

# KAPITEL 1

## ZUM FORSCHUNGSSTAND

Zunächst wird ein Überblick über den Stand und die Relevanz der Forschung wiedergeben. Dabei wird vor allem Christian Krachts *Faserland* als postmoderne Popliteratur und die bereits erforschten, romantischen Elemente in seinem Text diskutiert. Zuerst wird aber auf die Diskussion und den Einfluss der Romantik auf der Postmoderne eingegangen, wobei diese Epochen und deren Merkmale im nächsten Kapitel erörtert werden.

### 1.1. Romantik und Postmoderne

In ihren Werken bestätigen verschiedene Theoretiker, dass die Romantik in der heutigen deutschen Literatur, Kultur und Gesellschaft immer noch eine wichtige Rolle spielt und in der gegenwärtigen Zeit deutlich präsent ist.

Im Jahr 2001 erschien Frederick Beisers Untersuchung, *The Romantic Imperative: The concept of German Romanticism*, in der er sich im Bezug auf im Besonderen die historischen, aber auch auf die politischen und philosophischen Gedanken der Frühromantik und ihre Relevanz für Heute konzentriert. Beiser zeigt in einer kurzen Einführung, wie im Folgenden dargestellt werden soll, inwiefern die Bedeutung der Romantik heutzutage bemerkt werden kann:

Quite apart from its historical importance, many of the aims and problems of [R]omantic philosophy are still vital today. Like many contemporary philosophers, the young [R]omantics sought an epistemology that valued criticism yet escaped s[c]epticism, one that recognized the failures of foundationalism yet did not surrender to relativism. Their goals in the philosophy of mind have also lost none of its relevance: the [R]omantics sought a naturalism that was not a reductivist materialism, a middle path between the extremes of dualism and mechanism. The chief problem of their political philosophy remains a central issue today: How is it possible to reconcile the demands of community and those of individual liberty? Finally, their aims in aesthetics are still a desideratum – how to avoid the extremes of a dictatorial classicism and an anarchic subjectivism? If these goals and problems sound familiar, that is in no small measure because we are the heirs of the [R]omantic legacy. [...]

Perhaps its chief source lies in the increasing awareness of the affinity of *Frühromantik* with [P]ostmodernism. To many, the early [R]omantics were [P]ostmodernists *avant la lettre*. Like the [P]ostmodernists, they were s[c]eptical of the possibility of foundationalism, of universal standards of criticism, of complete systems, and of self-illuminating subjects.<sup>6</sup>

Dabei, argumentiert Beiser, muss jedoch darauf geachtet werden, trotz der heutigen Relevanz der Frühromantik, Anachronismen zu vermeiden.<sup>7</sup> In seinem Buch bringt er Einwände gegen die Werke der Postmodernisten vor, insbesondere gegen Werke Paul de Mans, Manfred Franks, Isaiah Berlins, Ernst Behlers, Philippe Lacoue-Labarthes und Jean-Luc Nancys, deren Interpretation der Frühromantik für ihn einseitig und anachronistisch ist, da sie diese Periode im wesentlichen Sinne als eine Antizipation der Postmoderne verstehen und große Wichtigkeit auf sie legen.<sup>8</sup> Für ihn unterscheidet sich die Romantik von der Postmoderne vor allem im Platonismus, in dem Streben und in der Sehnsucht nach Einigkeit und Ganzheit und in ihrer religiösen und mystischen Stimmung.<sup>9</sup>

Weiterhin wird in seinem Buch erklärt wie die Feststellung, dass diese Zeit nicht als abgeschlossen betrachtet wird, da romantische Ideen andauernd Literatur beeinflusst haben, auf Rudolf Hayms *Die romantische Schule* von 1870 zurückgeht. Seitdem ist eine Debatte über das Ende der deutschen Romantik, welche unter anderem von Authur Lovejoy im Jahr 1916 und Hans Eichner im Jahr 1956 aufgegriffen wurde, ausgelöst worden.

Rüdiger Safranskis Untersuchung *Romantik, eine deutsche Affäre* zeigt, dass die Romantik, die alle nachfolgenden literarischen Epochen beeinflusst hat, bis heute eine wichtige Rolle spielt. In seinem im Jahre 2007 erschienenen Buch legt Safranski einen starken Wert auf den Unterschied zwischen der Romantik und dem Romantischen, vor welcher sich in Acht genommen werden soll, wenn von einer Virulenz der Romantik die Rede ist. Die Romantik ist, wie Safranski festhält, eine zeitgeschichtliche Epoche, die innerhalb einer bestimmten Zeit entstanden und aufgenommen wurde. Das Romantische, dagegen, „hat zwar ihren vollkommenen Ausdruck [in der Epoche der Romantik] gefunden, ist aber nicht darauf

---

<sup>6</sup> Beiser, Frederick C.: *The Romantic Imperative: The Concept of German Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press, 2003, S. 2f.

<sup>7</sup> Ders., ebd., S. 3.

<sup>8</sup> Ders., ebd., S. IXf.

<sup>9</sup> Ders., ebd., S. 3.

Diese drei von Beiser zusammenfassenden Unterschiede werden im nächsten Kapitel aufgegriffen und genauer untersucht.

beschränkt<sup>10</sup>, denn das Romantische gibt es bis heute noch.<sup>11</sup> So berichtet er nicht nur von der romantischen Epoche und ihren Zeitgenossen, sondern auch von anderen, späteren Werken, in denen romantische Züge zum Vorschein kommen, wie bei Richard Wagner (1813 – 1883), Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), Thomas Mann (1875 – 1955) sowie auch in Werken der Gegenwart.

Eine ähnliche Untersuchung, in der der romantische Geist in verschiedenen Werken deutschsprachiger Autoren aufgezeigt wird, wie bei Friedrich Nietzsche, Hugo von Hoffmannsthal (1874 – 1924), Thomas Mann, Botho Strauß (1944), wird in der 2009 veröffentlichten Studie *Transformations of German Romanticism* von Margarete Kohlenbach durchgeführt. Kohlenbach untersucht vor allem die Romantik und deren Entwicklung zwischen 1830 und 2000 und sie beschreibt wie um die zwanzigste Jahrhundertwende beim gebildetem Mittelstand zunehmend Zweifel geweckt wurden, dass die kulturellen und intellektuellen Paradigmen dazu im Stande waren, sich mit den sozialen und existenziellen Effekten der Moderne zu befassen. Diese Skepsis wurde als Neu-Romantik bezeichnet. In ihrer Untersuchung wird weiterhin die Kontinuität sowie auch die Diskontinuität zwischen Romantik und Neu-Romantik diskutiert.<sup>12</sup>

In *The Romantic Revolution: A History* (2010) erklärt Tim Blanning, dass die Literatur, die Kunst und die Philosophie der Romantik einen dialektischen Verlauf haben. Nach Blanning ist es notwendig auf diesen Verlauf zurückzuschauen damit unsere Zeit, die als Postmoderne klassifiziert wird, besser bewertet oder beurteilt werden kann.<sup>13</sup> Weiterhin befürwortet Blanning auch, dass die romantische Revolution noch nicht vorbei ist und dass Spuren der Romantik deutlich in der deutschen postmodernen Literatur erkennbar sind.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Safranski, R., ebd., S.12.

<sup>11</sup> Die Begriffe „Die Romantik“ und „Das Romantische“ sowie auch ihrer Unterschied werden im nächsten Kapitel nochmal kurz aufgegriffen und erklärt, da sie eine besondere Relevanz für die Untersuchung hält.

<sup>12</sup> Vgl. Kohlenbach, Margarete: *Transformations of German romanticism (1830-2000)*. In: *The Cambridge companion to German romanticism*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 257-280.

<sup>13</sup> Vgl. Blanning, T., ebd.

<sup>14</sup> Smith, Jeffrey A.: *Romanticism unbound*. *First Things: A Monthly Journal of Religion and Public Life* 220. URL: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA242453017&v=2.1&u=27uos&it=r&p=AONE&sw=w>, 2012.

Rudolf Lütke<sup>15</sup> bestätigt die Aussage Blannings, indem er erklärt, dass sich die Romantik zur Aufklärung verhält wie die Postmoderne zur Moderne. Daher lässt sich, laut Lütke, die Postmoderne als Neo-Romantik verstehen. Wo in der Moderne Begriffe wie Arbeit, Pflicht und Produktion eine wichtige Rolle spielen, geht es in der Postmoderne um das Haben, das Aussehen und, wie in der Romantik, um starke Gefühle in der Natur, in der Liebe oder in Kenntnissen.<sup>16</sup> In der deutschen postmodernen Literatur, vor allem in der deutschen Pöpliteratur, wird dies anhand von bestimmten Motiven deutlich, wie zum Beispiel das Reisetiv, das wiederum im Besonderen beim Thema der Selbstfindung anschließt.

## 1.2. Pöpliteratur

Schon seit den fünfziger Jahren entstand, innerhalb der Epoche der Postmoderne, die Pöpliteratur. So wird J.D. Salingers Roman *The Catcher in the Rye* (1951) bzw. *Der Fänger im Roggen*, der von Heinrich Böll im Jahr 1956 ins Deutsche übersetzt wurde, dieser Literaturform unterteilt. Sein Roman verlieh dem Lebensgefühl einer jungen Generation Ausdruck, „die zunehmend gegen die etablierten gesellschaftlichen Instanzen revoltierte, überkommene Rollenbilder angriff und auf der Suche nach sich selbst war.“<sup>17</sup> Zum Begriff und Inhalt der Pöpliteratur kam es schon seit dem Anfang zur heftigen Diskussion. In seinem 2001 erschienenen Buch *Pöpliteratur*, gibt Thomas Ernst die Geschichte der Pöpliteratur der sechziger und siebziger Jahre wieder, die ihre Ursprünge in Dadaismus und Beat Generation hat, und er zeigt wie die neue Pöpliteratur der neunziger Jahre in Deutschland entstanden ist.<sup>18</sup> In dem Band *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. unterteilt Dietrich Diederichsen die Pöpliteratur in zwei Phasen, wo er die Pöpliteratur der neunziger Jahre als *Pop II* und deren Vorläufer als *Pop I* bezeichnet.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. Lütke, R., ebd.

<sup>16</sup> Vgl. Herzog, Martin: Dialektik der Postmoderne. URL: <http://www.brainworker.ch/Dialog/postmoderne.htm>, 2010. [März 2013].

<sup>17</sup> Gansel, Carsten: Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur. S. 254. In: Text + Kritik: Pop-Literatur. Hans Lüdwig Arnold (Hrsg.). edition text + kritik 2003, S. 234 – 257.

<sup>18</sup> Ernst, Thomas: Pöpliteratur. Hamburg: Rotbuch 2001.

<sup>19</sup> Vgl. Udemä, Stefanie: Christian Kracht und die Entwicklung der Pöpliteratur. Examensarbeit. Norderstedt: GRIN 2004, S. 18.

Da sich diese Arbeit mit dem im Jahr 1995 erschienenen Roman Christian Krachts Faserland befasst, wird sich hauptsächlich auf die Pöpliteratur der neunziger Jahre konzentriert.

Mitte der neunziger Jahre hatte die deutschsprachige Popliteratur ihre Blütezeit und sie war vor allem bei einem jungen Leserkreis erfolgreich, der ihre „Unbekümmertheit, ihre[n] umgangssprachlichen oder schnoddrigen Stil und d[ie] Darstellung von alternativen Lebensformen und Ansichten, die sich gegen ein Establishment wie die (Eltern-)Generation der 68er oder das Bürgertum richteten“<sup>20</sup>, schätzte. Texte wie Christian Krachts *Faserland* (1995), Alexa Hennig von Lange's *Relax* (1997), Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998) und Benjamin Leberts *Crazy* (1999) wurden zu Verkaufsschlagern. Nach Carsten Gansel sind Bezüge „[m]it Hinweisen auf das Alter der Autoren und ihre Art von ›wacher Weltwahrnehmung‹ [...] hergestellt zum Beginn vorangegangener Autorengenerationen.“<sup>21</sup> Thomas Jung schreibt folgendes über die Popliteratur der neunziger Jahre:

Popliteratur nimmt die Themen der Populärkultur der Gegenwart, aber auch der jüngeren Geschichte der Populärkultur auf, so sie für Autor und Leser als gemeinsame bzw. kollektive Sozialisationserfahrung wahrnehmbar ist. Dabei standen zunächst Alltagserfahrungen und Lebensweisen von gesellschaftlichen Randgruppen in urbanen Ballungszentren, die nicht mit der etabliert bürgerlichen Gesellschaft konform gehen [wollen], im Mittelpunkt der literarisierten Reflexionen. In jüngerer Zeit verschiebt sich allerdings das Image des Textproduzenten vom sozialen Außenseiter hin zu einem gesellschaftlich angepassten, mediengerecht auftretenden Typus von Literaten, der in anderen sozialen Kontexten genauso gut als erfolgreicher, telegener Jungunternehmer, Rechtsanwalt oder Talkshowmaster auftreten könnte. [...] Den Autoren der neunziger Jahre geht es um den Versuch, die individuellen und gleichsam kollektiv- bzw. generationsbildend wirkenden Erfahrungsinhalte der Waren- und Medienwelt zu beschreiben. Dass sich die angestrebte Individualität nur mehr aus der Kollektivität des Produktbewusstseins und ihrer wirkungsvollen Vermarktung konstituiert, wird selten reflektiert.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Möckel, M., ebd., S. 10f.

<sup>21</sup> Gansel, C., ebd., S. 234.

<sup>22</sup> Jung, Thomas: Vom Pop international zu Tristesse Royale. Die Popliteratur zwischen Kommerz und postmoderner Beliebigkeit. S.40. In: Thomas Jung (Hrsg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2002, S. 29–54.

### 1.2.1. *Faserland* als Poproman

Untersuchungen zu *Faserland*, in denen der Roman als Beispiel der postmodernen Popliteratur der neunziger Jahre bestätigt wird, gibt es schon einige. Berühmt und verachtet für seine offenbare Umarmung des bejahenden Konsumverhaltens und sein antipolitisches Gefühl, hat *Faserland* unter literarischen Gelehrten und Kritikern den Ruf als ein Roman über die beunruhigte Suche nach der Identität in postmodernen Zeiten erhalten.<sup>23</sup> In einem Interview mit *Zeit* reagierte der Autor auf die Frage, ob er Popliteratur schreibe mit folgender Aussage: „Ich habe keine Ahnung, was das sein soll: Popliteratur.“<sup>24</sup> Jedoch wurde Christian Krachts *Faserland* zum Schlüsseltext der deutschen Popliteratur, denn er eröffnete „die Schwemme der Popliteratur in den neunzigern Jahren.“<sup>25</sup> Moritz Baßler bezeichnet Christian Kracht als das „Gründungsphänomen“<sup>26</sup> der neuen deutschen Popliteratur und betrachtet seinen Text als den Anfang dieser Strömung.<sup>27</sup>

Claudia Hasbach setzt sich in ihrer Abhandlung, *Christian Krachts Faserland im Kontext der neuen deutschen Popliteratur*, intensiv mit dem Roman Krachts auseinander und erklärt wie er der neuen deutschen Popliteratur gewidmet ist, indem sie die Merkmale der neuen Popliteratur beschreibt und diese dann auf Krachts Text bezieht. Indessen wird vor allem auf die formalen Texteigenschaften, wie Textaufbau, Sprache und Stil, sowie auch auf die Hauptthemen *Faserlands* geachtet.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. Langston, Richard: Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose. S. 54. In: The German Quarterly. Wiley: The University of North Carolina at Chapel Hill 2006, Vol 79, No. 1, S. 50 – 70.

<sup>24</sup> Hasbach, Claudia: Christian Krachts *Faserland* im Kontext der deutschen Popliteratur. Magisterarbeit. Düsseldorf: Heinrich-Heine Universität 2010. [pdf]. URL: [http://www.mythos-magazin.de/methodenforschung/ch\\_faserland.pdf](http://www.mythos-magazin.de/methodenforschung/ch_faserland.pdf), S. 9f. [Juni 2013].

<sup>25</sup> Ernst, T., ebd., S. 72.

<sup>26</sup> Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München: C.H. Beck 2002, S. 110.

<sup>27</sup> Ders., ebd.

<sup>28</sup> Vgl. Hasbach, C., ebd.



Auch Daniela Wolters hat in der Examensarbeit, *Popliteratur – Der konservierte Alltag bei Nick Hornby, Bret Easton Ellis, Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre*, bestätigt, dass *Faserland* zu der neuen deutschen Popliteratur gehört. Nicht nur gibt Wolters eine knappe Zusammenfassung der Geschichte der von Diedrichsen genannten *Pop I* und *Pop II*, sondern beschreibt auch Bret Easton Ellis' *American Psycho* (1991) und Nick Hornbys *High Fidelity* (1995) als Vorbilder der Romane *Faserland* von Christian Kracht und *Soloalbum* von Benjamin von Stuckrad-Barres und vergleicht diese vier miteinander.<sup>29</sup>

## 1.2.2. Popliteratur und Romantik

Carsten Gansel konzentriert sich in seinem Artikel *Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur*, welcher 2003 im Sonderband der *Text+Kritik*-Sammlung unter *Popliteratur* erschien, im Besonderen auf die Popromane der neunziger Jahre. So werden in seinem Bericht Texte, wie Krachts *Faserland*, Alex Henning von Langes' *Relax* und Benjamin von Stuckrad-Barres' *Soloalbum*, und Themen der neuen Popliteratur aufgegriffen. Dabei stellt er fest, dass die Adoleszenz eine gewichtige Rolle in Popwerken spielt, denn

[d]er neue Poproman erzählt bevorzugt von Protagonisten in (post)modernen Gesellschaften, mithin besteht die Besonderheit von Adoleszenz in ihrer »relativen Unbestimmtheit, was die zugehörigen Altersgruppen, Kontexte, Rahmenbedingungen und Verlaufsformen betrifft«<sup>30</sup>

Für ihn ist die neue deutsche Popliteratur „[...] in ihrem Kern *Adoleszenzliteratur*, ja eine Reihe von Texten stehen geradezu exemplarisch für den (post)modernen Adoleszenzroman.“<sup>31</sup>

Es ist nach Gansel weiterhin offensichtlich, wie sich „seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert die Gestaltung und Thematisierung von individuellen Entwicklungsprozessen im Kunstmärchen vollzieht“<sup>32</sup>, und dass „die Darstellung von adoleszenten Übergangsphasen in den Werken der Romantiker eine gewichtige Rolle spielt“<sup>33</sup>, wie bei E.T.A. Hoffmann und Novalis zu sehen ist.<sup>34</sup> Daher ist eine Beziehung zur Romantik schon beweisbar. Diese Texte,

---

<sup>29</sup> Vgl. Wolters, Daniela: *Popliteratur – Der konservierte Alltag bei Nick Hornby, Bret Easton Ellis, Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre*. Norderstedt: GRIN 2010.

<sup>30</sup> Gansel, C., ebd., S. 239.

<sup>31</sup> Ders., ebd., S. 236.

<sup>32</sup> Ders., ebd., S. 253.

<sup>33</sup> Ders., ebd.

<sup>34</sup> Ders., ebd.

in denen „Adoleszenz zum Gegenstand der literarischen Darstellung“<sup>35</sup> wird, können als Vorläufer des Popromans gelten.<sup>36</sup> Schon früher als die Texte der Romantik wird Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) als Urbild des Popromans angesehen, da er sich „auf den Abschied von der unschuldigen Kindheit und den Eintritt in die Welt der Erwachsenen“<sup>37</sup> konzentriert, wie es auch in Krachts *Faserland* der Fall ist.

### 1.3. *Faserland* und Romantik

Neben Carsten Gansels Text, in dem er romantische Werke mit denen der neuen Popliteratur mit Bezug auf das Thema der Adoleszenz gleichsetzt und gleichzeitig Krachts *Faserland* in seine Untersuchung miteinbezieht, ist bisher im literaturwissenschaftlichen Bereich über die Romantik und ihr Werk im Verhältnis zu *Faserland* relativ wenig erschienen. Zwar werden romantische Elemente von verschiedenen Rezensionen, Artikeln und Untersuchungen zum Teil erkannt, jedoch nur oberflächlich und nicht erläutert. So schrieb Thomas Hütlein in einer von *Der Spiegel* herausgegebenen Rezensionen über Krachts *Faserland*, dass der Protagonist des Romans „ganz in der Tradition der deutschen Romantiker, eine Sehnsucht nach asozialer Einfachheit und Geborgenheit [hat].“<sup>38</sup>

In der Untersuchung, *Christian Krachts Faserland im Kontext der neuen deutschen Popliteratur*, Claudia Hasbachs wird nur die bei dem Ich-Erzähler immer wieder auftauchenden Kindheiterinnerungen als romantisches Motiv erkannt. Weiterhin wird von Anka Biedarra in ihrem Aufsatz, *Der Erzähler als 'postmoderner Flaneur' in Christian Krachts Roman Faserland*, „[d]ie Erfahrung [der] unerträglich scheinenden Wirklichkeit“<sup>39</sup> im Kontrast zu den „idyllisch anmutenden Kindheiterinnerungen“<sup>40</sup> im Roman als ein Zeichen des Romantischen gesehen. In ihrer Arbeit erwähnt Vera Klopprogge, dass das

---

<sup>35</sup> Ders., ebd.

<sup>36</sup> Ders., ebd., S. 252.

Zum Thema Adoleszenz in der Popliteratur und der Romantik wird eine weitere Erläuterung und Erklärung im Bezug auf Krachts *Faserland* im Kapitel 3 gegeben.

<sup>37</sup> Ders., ebd., S. 236.

<sup>38</sup> Hütlein, Thomas: Das Grauen im ICE-Bord-Treff. *Der Spiegel*. Vol. 8. SPIEGEL 1995. [Rezension]. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9159324.html>. [November 2012].

<sup>39</sup> Biedarra, Anka: Der Erzähler als 'Postmoderner Flaneur' in Christian Krachts Roman *Faserland*. S. 176. In: *German Life and Letters*. S. 164 – 179. Oxford: Blackwell 2002.

<sup>40</sup> Dies., ebd.

Reisen in der Popliteratur am Beispiel von Krachts *Faserland* typisch ist, jedoch schon in antiken Zeiten zu finden ist, wie in Homers *Odyssee* (ca. 720 v. Chr.). Auch hier wird kurz auf die Romantik eingegangen, wobei die Reise „die Zerissenheit des romantischen Menschen auf[deckte]“<sup>41</sup> und Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* als Beispiel gegeben wird.

Bevor eine Analyse zu *Faserland* und dessen romantischen Elementen durchgeführt werden kann, soll zuerst in Kapitel 2 eine Einführung der Epochen der Romantik und der Postmoderne, deren Definitionen und Merkmale gegeben werden. Die Relevanz zu der vorliegenden Arbeit wird insofern deutlich, da im nächsten Kapitel vor allem eine Ähnlichkeit zwischen den Merkmalen beider literarischen Epochen bestätigt werden soll.

---

<sup>41</sup> Klopprogge, Vera: *Wie lebendig ist die Popliteratur um die Jahrtausendwende?* Judith Hermanns *Nichts als Gespenster* in Gegenüberstellung zu Christian Krachts *Faserland*. Canada: University of Waterloo 2005, S. 86.

## KAPITEL 2

# ROMANTIK UND POSTMODERNE: LITERARISCHER ÜBERBLICK

Bevor die Ähnlichkeiten und Unterschiede der romantischen Motive in der Postmoderne anhand Christian Krachts *Faserland* beschrieben, interpretiert und beurteilt werden können, soll zuerst eine knappe Zusammenfassung der beiden Epochen erörtert werden, um deutlich zu machen, welche Ähnlichkeiten und Unterschiede es zwischen diesen beiden Epochen gibt. Auch die literarischen Merkmale der beiden Epochen werden in diesem Kapitel aufgezeigt. Sie sollen die enge Beziehung zwischen der Romantik und der Postmoderne verdeutlichen.

### 2.1. Was ist Romantik?

Die Französische Revolution im Jahre 1789, die oft als Folge der Aufklärung gesehen wird, war *das* historische Ereignis Europas. Es resultierten aus der Französischen Revolution viele Koalitionskriege, welche Deutschland aber erst später betrafen.<sup>42</sup> Im Jahr 1806 wurde der Rheinbund (Confédération du Rhin) von Napoleon gegründet, wobei die ersten 16 deutschen Fürsten die Rheinbundakte unterschrieben und sich damit formell vom Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation trennten und sich in einer Konföderation und Militärallianz mit Frankreich zusammenschlossen. Als Reaktion auf ein Ultimatum Napoleons trat der deutsche Kaiser Franz II. am 6. August 1806 zurück und das Heilige Römische Reich Deutscher Nation wurde aufgelöst.<sup>43</sup> Als das Deutsche Reich in einzelne Staaten zersplitterte, haben vor allem die Romantiker in ihrer Kunst, Literatur und Philosophie eine ästhetische Revolution hervorgerufen, indem sie sich zum Teil gegen die Epoche der Aufklärung auflehnten und das Nationalbewusstsein in Deutschland förderten, um Nation und Land zu einigen.

---

<sup>42</sup> Schweizer, Stefan: *Deutsche Literatur: Klassik, Romantik, Realismus*. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2012, S. 12.

<sup>43</sup> Ders., ebd.

Die Romantik bezeichnet eine kulturgeschichtliche Epoche, die vom 18. Jahrhundert bis zum späten 19. Jahrhundert dauerte und sich insbesondere auf den Gebieten der Literatur, Kunst und Musik in Deutschland äußerte. Sie lässt sich in drei verschiedene Gruppen innerhalb der deutschen Literaturgeschichte unterteilen: Die Frühromantik, auch bekannt als die Jenaer-Romantik (ca. 1798 – 1804), die Hochromantik oder Heidelberger Romantik (ca. 1804 – 1818) und die Spätromantik bzw. die Berliner Romantik (ca. 1816 – 1835).<sup>44</sup> Die deutsche *Romantik* ist kein einheitlicher Begriff, denn

[d]ie Auffassungen und Anschauungen aller Romantiker stimmen auf keinem Gebiete vollkommen überein. Der Stoff ist so unübersehbar groß und verwirrend mannigfaltig, da[ss] man sich auf Wesenszüge beschränken mu[ss], wenn man den Versuch macht, ihn dem bildungswilligen Leser verständlich zu machen, bei dem keine Kenntnis der deutschen Literaturgeschichte vorausgesetzt werden kann.<sup>45</sup>

Es gibt keine feste Definition der *Romantik*, und obwohl zahlreiche aus der Zeit der Romantik stammende Versuche bestehen und bestimmte Eigenschaften herausgearbeitet werden können, will sich die Romantik in ihrer Vielfältigkeit „nicht in geistige Schubfächer einordnen und katalogisieren [lassen].“<sup>46</sup> Nach Paul Valéry's „[...] mü[ss]te [man] alle Vernunft verloren haben, wollte man die Romantik genau zu definieren versuchen.“<sup>47</sup>

Die Begriffe *Romantik* und *Romantiker* erscheinen zuerst bei Friedrich von Hardenberg, besser bekannt als Novalis, und für ihn ist *Romantik* synonym mit *Romankunst* und *Poetik*. Der *Romantiker*, im Sinne Novalis', ist der Romanautor oder die Romanfigur und nicht ein Zeitgenosse der romantischen Epoche, die erst 1803 in diesem Sinne von Jean Paul so bezeichnet wurde, wie sie in heutiger Zeit unter demselben Begriff verstanden wird.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Vgl. Mende, Claudio: Romantik, 1798 – 1835. URL: <http://www.literaturwelt.com/epochen/romantik.html>, 2002. [November 2012].

<sup>45</sup> Trümpelmann, G.P.J.: Das Leben eines Taugenichts mit Nachwort und Erläuterung von G.P.J. Trümpelmann, Pretoria: J.L. van Schaik 1972, S. 177.

In dieser Arbeit werden die Grundgedanken der Romantik erklärt, um zu zeigen, inwiefern sie sich, anhand von Krachts Werk, unterscheiden und übereinstimmen.

<sup>46</sup> Kleßmann, Eckart: Die Welt der Romantik. München: Max Hueber, 1977, S.16.

<sup>47</sup> Ders., ebd.

<sup>48</sup> Ders., ebd., S. 18.

Wie bereits erwähnt, erklärt Rüdiger Safranski, dass zwischen der *Romantik* und dem *Romantischen* unterschieden werden muss, denn die *Romantik* ist eine zeitgeschichtliche Epoche und „[d]as Romantische eine Geisteshaltung, die nicht auf eine Epoche beschränkt ist.“<sup>49</sup> Es gibt somit auch keinen romantischen Stil, „sondern nur ein romantisches Empfinden und Denken, das sich in verschiedenen künstlerischen Formen ausdrücken kann.“<sup>50</sup>

Die Begriffe *romanticism* und *romantic* werden zum ersten Mal um die Mitte des 17. Jahrhunderts in England benutzt und sie sollen „das Schwärmerisch-Überspannte und Irrationale des heroisch-galanten Barockromans verspotten.“<sup>51</sup> Das deutsche Wort *romantisch* wurde von dem Wort *romanesque*, welches sich 1694 im Wörterbuch Académie Française wiederfindet, abgeleitet und erst 1734 erscheint das Wort *romantisch* im *Bernischen Spektateur*.<sup>52</sup> Der Begriff, der sich als *romantisch* verstehen lässt, wird vom altfranzösischen Wort *romanze* oder *roman* abgeleitet und ihm wurde von den ersten deutschen Romantikern, Friedrich Schlegel (1772 – 1829) und Novalis, eine höhere Bedeutung gegeben.<sup>53</sup> Für Friedrich Schlegel ist das Wort *romantisch* synonym mit *schwärmerisch* und *überspannt*, aber auch mit dem Wort *interessant*.

Im Jahre 1800 stand der Begriff *Romantik* bereits fest und es erschien ein Sammelband verschiedener Werke der Frühromantiker in Jena mit dem Titel: *Romantische Dichtung*.<sup>54</sup> Zu diesem Zeitpunkt bedeutet das Wort *romantisch*: *im Roman vorkommend, romanhaft, erfunden, interessant, lebensfern, phantastisch, unwahr, unwirklich, überspannt und wunderbar*.<sup>55</sup> Nach Safranski wird die beste Definition des *Romantischen* von Novalis geprägt, der diese in seinen Fragmenten 1799 – 1800 formuliert:

Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.<sup>56</sup>

Über die Vielfältigkeit dieser Geisteshaltung, des Romantischen, schreibt Safranski folgendes:

---

<sup>49</sup> Safranski, R., ebd., S. 12.

<sup>50</sup> Kleßmann, E., ebd., S.16.

<sup>51</sup> Ders., ebd., S. 16.

<sup>52</sup> Ders., ebd.

<sup>53</sup> Ders., ebd., S. 18.

<sup>54</sup> Ders., ebd.

<sup>55</sup> Safranski, R., ebd., S. 13.

<sup>56</sup> Novalis. 1799-1800. In: Safranski, R., ebd.

Der romantische Geist ist vielgestaltig, musikalisch, versucht und versucherisch, er liebt die Ferne der Zukunft und der Vergangenheit, die Überraschungen im Alltäglichen, die Extreme, das Unbewu[ss]te, den Traum, den Wahnsinn, die Labyrinth der Reflexion. Der romantische Geist bleibt sich nicht gleich, ist verwandelnd und widersprüchlich, sehnsüchtig und zynisch, ins Unverständliche vernarrt und volkstümlich, ironisch und schwärmerisch, selbstverliebt und gesellig, formbewu[ss]t und formauflösend. Der alte Goethe sagte, das Romantische sei das Kranke. Aber auch er mochte nicht darauf verzichten.<sup>57</sup>

Genau wie Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) interessierten sich auch andere Autoren, deren Hauptwerke anderen Epochen in der deutschen Literaturgeschichte zugeordnet werden, für das Romantische. Es wird vor allem deutlich erkennbar, dass die Romantik, wie Tim Blanning<sup>58</sup> bemerkt, einen dialektischen Verlauf nimmt, indem ihre Ursprünge in vorherigen Epochen zum Vorschein kommen. Die Epoche der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang werden als die Vorgänger der romantischen Epoche gesehen, indem sie die unbeherrschte Natur und Gefühle für wichtig hielten und gegen die Denkweise der Aufklärung waren.

Obwohl Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803) kein Romantiker ist und neben Goethe und Friedrich von Schiller (1759 – 1805) zu den bekanntesten „Stürmern und Drängern“ zählt, ist er einer der wichtigsten Schriftsteller der romantischen Bewegung und er wird als der Vater dieser Bewegung gesehen. Der Geniekult des Sturm und Drang, sowie der Romantik, wurde von Herders Lebensphilosophie beeinflusst: „Bei wem das Leben frei strömen und seine schöpferische Kraft entfalten kann, der gilt dort als Genie.“<sup>59</sup> Sicherlich die wichtigsten Gedanken Herders, die die Romantiker beeinflussten, sind, wie Safranski erklärt, die folgenden:

Alles ist Geschichte. Das gilt nicht nur für den Menschen und seine Kultur, sondern auch für die Natur. Es ist ein neuer Gedanke, Naturgeschichte als Entwicklungsgeschichte zu verstehen, welche die Vielfalt der natürlichen Gestalten hervorbringt, denn damit wird die göttliche Welterschöpfung in den Naturproze[ss] hineingenommen.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Ders., ebd., S. 13.

<sup>58</sup> Vgl. Blanning, T., ebd.

<sup>59</sup> Safranski, R., ebd., S.21.

<sup>60</sup> Ders., ebd., S. 23.

Als Volkslied-Sammler betont Herder in seinem Buch *Stimmen der Völker in Liedern*, dass „die Kunst [...] charakterisch sei für ein ganz bestimmtes Volk [und dass] sie die Stimme dieses Volkes sei, der Ausdruck seines Nationalcharakters“<sup>61</sup>. Diese Denkweise führten die Hochromantiker fort und versuchten nicht nur die Dichtung wieder herzustellen, sondern auch den Volkscharakter. Sie wollten das Volk mit Hilfe der Poesie wieder einigen, denn die Poesie kann „das deutsche Volk in den Geist zurückführen“<sup>62</sup>. Mit Hilfe der Volkspoesie, der Sagen, Märchen und Volkslieder versuchten diese Romantiker das Volk zur Einheit zu rufen.

## 2.2. Merkmale der Romantik

Die folgenden Merkmale der in der Romantik entstandenen Literatur beziehen sich nur auf Themen und Motive, die auf die Literatur der Postmoderne bzw. Christian Krachts *Faserland* verweisen und das Argument dieser Arbeit, dass die Romantik die heutige Literatur immer noch beeinflusst, unterstützen.

Ein zentrales Thema und sicherlich das wichtigste Merkmal der Epoche der Romantik, das alle anderen Themen, Motive und Merkmale dieser Epoche zusammenfasst, ist die Ablehnung einer bestimmten Denkweise der Aufklärung. Wie in zahlreichen Texten der Romantiker wie Friedrich Schelling (1775 – 1854), Novalis, Clemens Brentano (1778 – 1842), Eichendorff und E.T.A. Hoffmann, erkennbar ist, war die Epoche der Romantik zum Teil eine Zeit der Antiaufklärer, wo „alles irdische Leben einen überirdischen, verborgenen Sinn“<sup>63</sup> hatte im Gegensatz zu der Aufklärung, deren „Geschmack und Vernunft nach französischen Mustern und Regeln“<sup>64</sup> funktionierte. Jedoch waren die Romantiker nicht gegen die Vernunft der Aufklärung. Die Romantik wird häufig als eine Ergänzung zu der Aufklärung gesehen. Die Romantiker waren aber vor allem gegen die im Alltag verhafteten Anhänger, die Philister. Das Leben der Philister wird von Novalis im 1798 erschienenen *Blüthenstaub* verdeutlicht:

Philister leben nur ein Alltagsleben. [...]. Sie [tun] das alles, um des irdischen Lebens willen; wie es scheint und nach ihren eignen Äußerungen scheinen mu[ss]. Poesie

---

<sup>61</sup> Van Rinsum, Annamarie und Wolfgang: *Dictung und Deutung: Eine Geschichte der deutschen Literatur in Beispielen*. München: Bayerischer Schulbuchverlag 1999, S. 163.

<sup>62</sup> Dies., ebd., S. 164.

<sup>63</sup> Trümpelmann, G.P.J., ebd., S. 161.

<sup>64</sup> Ders., ebd., S. 160.



mischen sie zur Not[dufft] unter, weil sie nun einmal an eine gewisse Unterbrechung ihres täglichen Laufs gewöhnt sind. In der Regel erfolgt diese Unterbrechung alle sieben Tage, [...] Sonntags ruht die Arbeit, sie leben ein bi[ss]chen besser als gewöhnlich und dieser Sonntagsrausch endet sich mit einem etwas tiefern Schläfe als sonst; daher auch Montags alles noch einen raschern Gang hat. Ihre Parties de Plaisir müssen konventionell, gewöhnlich, modisch [sein], aber auch ihr Vergnügen verarbeiten sie, wie alles, mühsam und förmlich.<sup>65</sup>

Wo die Aufklärung der Natur und Literatur eine Art Ordnung geben will, beschäftigen sich die Romantiker stattdessen mit dem Irrationalen und somit mit der freien, unbeherrschten Natur und mit den Gefühlen des Menschen.

Die Natursymbolik ist besonders typisch für die Zeit der Romantik sowie auch die Wichtigkeit des menschlichen Gefühls, und beide Motive stehen im Zentrum dieser Epoche. Hier spielen vor allem das Gefühl der Sehnsucht und der Leidenschaft eine wichtige Rolle. Die Romantiker hatten Sehnsucht nach Freiheit, nach einer besseren Zeit, nach dem Unendlichen und Ewigen.<sup>66</sup> Statt das Ewige mit menschlicher Vernunft zu erklären, lehnten sie die Ideen der Aufklärung ab und ließen sich lieber von ihren freien und „weitschweifenden“ Gefühlen leiten.<sup>67</sup> Die Romantiker glaubten somit, dass die Natur, genau wie die Gefühle, nicht beherrscht werden kann, im Gegensatz zu den Aufklärern, die mit ihrer Vernunft Ordnung herstellen wollten. Vor allem Novalis' *Blaue Blume*, die 1802 in seinem Roman *Heinrich von Ofterdingen* ein zentrales Motivbild, das nicht nur ein Symbol der Sehnsucht repräsentiert, sondern auch „[...] die für die innere Harmonie, die Heilung und die Unendlichkeit steht [...]“<sup>68</sup>, kennzeichnet die Romantik. Auch Tiere können von der romantischen Hauptfigur verstanden werden, da nur der Romantiker eine solch enge Beziehung zur Natur hat, dass er sie verstehen kann. Diese am meisten im Märchen zum Vorschein kommende Fantasie, wo Tiere eine menschliche Sprache sprechen und von der Hauptfigur verstanden werden können, „dringt in die dunklen Tiefen der Menschen- und der Naturseele ein.“<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Novalis: Blütenstaub. 1797 – 1798. In: Schulz, Gerhard (Hrsg.): Novalis Werke. München: Beck 2001, S. 341.

<sup>66</sup> Vgl. Trümpelmann, G.P.J., ebd., S. 161.

<sup>67</sup> Vgl. ders., ebd., S. 161f.

<sup>68</sup> Kessler, Anette: Merkmale der Romantik. URL: <http://www.helpster.de/merkmale-der-romantik-beispiele-79862#zur-anleitung>, 2011.

<sup>69</sup> Trümpelmann, G.P.J., ebd., S. 174.

Ein Hauptmerkmal der Romantik ist die Realitätsflucht des Künstlers, „die aufgrund der langen und strengen Krise und der Kriege hervorkam [...]“<sup>70</sup>. Diese Realitätsflucht, sowie die Sehnsucht nach dem Unendlichen oder nach einer besseren Zeit, lassen sich in den Werken verschiedener Romantiker vor allem in der Form eines Traumes oder einer Erinnerung an die Vergangenheit wiederfinden. Der Traum hängt aber auch mit der Fantasie zusammen, denn sie „ergreift den Menschen des Nachts im Traume [...]“<sup>71</sup> Im Traum wird eine zukünftige, bessere Welt ins Unendliche geöffnet, wonach die Romantiker sich alle sehnen. Diese bessere Welt, oft als das *Goldene Zeitalter* bezeichnet, ist für jeden Romantiker „die wahre Welt“, ein „Reich der Poesie und des Traumes“<sup>72</sup>.

Das *Goldene Zeitalter* ist auch ein Hauptbegriff der Romantik und bezeichnet eine Zeit nicht nur in der Zukunft, sondern auch in der Vergangenheit. In diesem Sinne wird oft an das Mittelalter gedacht, denn nur die mittelalterliche Zeit ähnelt den Vorstellungen eines goldenen Zeitalters und entspricht somit den Idealen der Romantiker. Darum schrieb Novalis in der 1798 – 1800 Literaturzeitschrift *Athenäum*, die in Berlin von Friedrich zusammen mit seinem Bruder August Wilhelm Schlegel (1767 – 1845) gegründet wurde und in der sich die philosophische und poetische Denkweise der Frühromantiker zeigte, folgendes: „Die Welt muss romantisiert werden“<sup>73</sup>, damit sie zu dem goldenen Zeitalter oder zum „Genie des Paradieses“<sup>74</sup> zurückkehrt, denn die Einheit zwischen dem Mensch und der Welt liegt in der Vergangenheit. Das Mittelalter steht nicht nur für die harmonische Einheit des deutschen Volkes, sondern auch für die Einheit im christlichen Glauben und so wird das goldene Zeitalter in der Romantik auch als ein zukünftiges Leben und die wahre Heimat gesehen, welche den Himmel verkörpert.

---

<sup>70</sup> Kessler, A., ebd.

<sup>71</sup> Trümpelmann, G.P.J. ebd., S. 174.

<sup>72</sup> Van Rinsum, A. u. W., ebd., S. 167.

<sup>73</sup> Novalis, 1798. In: Schumacher, Hans: Kapitel 13: Romantik (1788-1835). S. 262. In: Balzer, B. & Mertens, V. Deutsche Literatur in Schlaglichtern. Mannheim: Meyers Lexikonverlag 1990, S. 254 – 279.

<sup>74</sup> Schumacher, H., ebd., S. 262.

Eines der beliebtesten Motive der Romantiker, welches zu dieser Zeit eine sehr wichtige Rolle spielte, ist das Heimatmotiv. Die Heimat tritt oft in Verbindung mit dem goldenen Zeitalter und dem Mittelalter in literarischen Werken auf. Wie schon erwähnt, wurde vor allem das Nationalgefühl in dieser Zeit entwickelt, damit die Einheit im Volk sowie auch im christlichen Glauben und die Einheit im Land gefördert werden können. Die Romantiker glaubten aber nicht nur, dass die Heimat ein einheitliches deutsches Land bezeichnete, sondern auch das goldene Zeitalter wie das Mittelalter, wo die Heimat in der Natur sowie in der Liebe und vor allem bei Gott zu finden sei.

Die Sehnsucht in der Romantik nach einer im Mittelalter christlichen Einheit des Glaubens wird vom Folgenden aus dem 1802 erschienenen Fragment Novalis‘ erwiesen:

»Es waren [...] schöne glänzende Zeiten wo Europa ein christliches Land war, wo eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte, ein groß[es] gemeinschaftliches Interesse die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs verband«<sup>75</sup>

Die „schöne[n] glänzende[n] Zeiten“, von denen hier die Rede ist, ist die Zeit des Mittelalters, nach der die Romantiker sich sehnten, und „[d]ie Hinneigung zum katholischen Glauben öffnete den Romantikern die Augen für das von der Aufklärung verachtete, wundergläubige Mittelalter.“<sup>76</sup> Diese Sehnsucht nach Einheit in christlichen Glauben führte oft zu Gedichten und Liedern der Romantik, in denen die Frömmigkeit und das Gottvertrauen betont wurden. In verschiedenen Werken der Romantik werden Gedichte und Lieder mit der Erzählung eines Textes zusammen verwendet.

In der Zeit der Romantik gibt es in der Literatur oft eine Mischung verschiedener Schreibformen. So entspricht dem Inhalt vieler literarischer Werke der Romantik „die Kunstform, welche nach romantischer Auffassung ein Gemisch aus Erzählung, Gesang und Wechselrede sein sollte.“<sup>77</sup> In literarischen Werken dieser Zeit werden offene Formen und Lieder, Erzählungen, Märchen und Gedichte ineinander verwoben.<sup>78</sup> Auch Gattungen werden miteinander vermischt, so dass nicht immer deutlich ist, ob von einer Novelle, einem Märchen, einem Bildungs- oder Entwicklungsroman oder Künstlerroman die Rede ist, da

---

<sup>75</sup> Trümpelmann, G.P.J., ebd., S. 169.

<sup>76</sup> Trümpelmann, G.P.J., ebd., S. 169.

<sup>77</sup> Ders., ebd., S.188.

<sup>78</sup> Vgl. Grenzmann, Ludger: Zweiter Teil: Romantik. S.101. In: Bark, Joachim und Steinbach, Dietrich (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur Bd. 2. Klassik – Romantik. Leipzig: Ernst Klett Schulbugverlag 2002, S. 90 – 159.

viele Merkmale von mehr als nur einer Gattung in der romantischen Literatur verwendet werden.

Die Literatur der Romantiker, wie an der Volkspoesie, dem Märchen und der Sage zu erkennen ist, wurde „[...] für das Volk und nicht nur für hochgebildete Ausgewählte [...]“<sup>79</sup> geschrieben, und daher entstand der Name Universalliteratur. Mit Hilfe der Volksliteratur (Volkspoesie, Sagen und Märchen) weckten die Romantiker, vor allem die Hochromantiker, ein Zusammengehörigkeitsgefühl in der Bevölkerung und sie beriefen sich auf das mittelalterliche Heilige Römische Reich Deutscher Nation (siehe **KAPITEL 3**).

Die oben angegebenen Merkmale der Romantik haben, wie Safranski erklärt, alle nachfolgende Epochen beeinflusst und sind vor allem in der heutigen deutschen postmodernen Literatur zu finden.

### 2.3. Was ist Postmoderne?

Nach Rudolf Lüthe<sup>80</sup> steht die Postmoderne zur Moderne genau wie die Romantik zur Aufklärung und lässt sich als Neo-Romantik verstehen. Um diese Behauptung unterstützen zu können, wird zunächst eine Erklärung zu der Beziehung zwischen Postmoderne und Moderne gegeben, um festzustellen, ob diese Beziehung mit der zwischen der Romantik und Aufklärung Gemeinsamkeiten hat. Die Gemeinsamkeiten werden somit zeigen, dass eine Ähnlichkeit zwischen der Romantik und der Postmoderne besteht.

Der Begriff *Postmoderne* bezeichnet eine geistesgeschichtliche Epoche, und zwar, wie von dem Wort schon abgeleitet werden kann, eine Zeit *nach* der Moderne „mit unklarer zeitlicher Eingrenzung.“<sup>81</sup> Das Wort ist nicht klar definierbar, ebenso wie der Begriff *Romantik*, ein umstrittener Begriff, da nicht nur eine Zeit, die der Epoche der Moderne (ca. 1890 – 1920) zeitlich nachgeordnet ist bezeichnet wird, sondern auch eine Zeit, in der die Inhalte der Moderne überschritten werden.<sup>82</sup> Die Postmoderne ist, wie der bekannte Philosoph dieser

---

<sup>79</sup> Kessler, A., ebd.

<sup>80</sup> Lüthe, R., ebd.

<sup>81</sup> Strack, Silke: Postmoderne Merkmale in Julio Cortázar's Rayuela. München: GRIN, 2009, S. 4.

<sup>82</sup> Sonntag, Philipp: Postmoderne: Geschichte, Theorien, Positionen. [pdf]. URL: <http://smtp2.kubiss.de/~phpk145/Postmoderne.pdf>, 2009. [April 2013].

Bewegung, Umberto Eco, erklärt, „keine zeitlich begrenzte Strömung, sondern eine Vorgehensweise, ein Kunstwollen.“<sup>83</sup>

Obwohl dieser Begriff hauptsächlich die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts prägt und *postmodern* eine Bezeichnung für nahezu alle Bereiche des kulturellen Lebens und Schaffens, wie zum Beispiel Literatur, Architektur, Kunst und Philosophie, wurde, erschien das Adjektiv zum ersten Mal 1917 mit der Veröffentlichung von Rudolf Pannwitzs Buch *Die Krisis der europäischen Kultur*, indem er in Anlehnung an Nietzsches *Übermensch* von einem *postmodernen Menschen* spricht, der folgendermaßen erklärt wird:

„der sportlich gestählte nationalistisch bewu[ss]te militärisch erzogene religiös erregte postmoderne [M]ensch ist ein überkrustetes [W]eichtier ein [J]uste-[M]ilieu von [D]écadent und [B]arbar davon geschwommen aus dem gebärerischen [S]trudel der großen [D]écadence der radikalen [R]evolution des europäischen [N]ihilismus“<sup>84</sup>

In diesem Zitat ist zu erkennen, dass die Dekadenz und der Nihilismus, die für Pannwitz das Elend der Moderne verkörpern, von dem „postmodernen Mensch“ (genau wie Nietzsches *Übermensch*) überwunden werden soll.<sup>85</sup>

Als eine Gegenbewegung der Moderne, deren moderne Denkweisen den allgemeinen Fortschrittsglauben, die Vereinheitlichung und Zweckrationalität sowie auch das Streben nach „totalitärer Wissenschaft“ bzw. Allgemeingültigkeit einschließt, lehnt die Postmoderne den Totalitarismus und das zu automatisierte oder generalisierte Innovationsstreben der Moderne ab.<sup>86</sup> Daher ist *Pluralität* ein Schlüsselbegriff der Postmoderne, welche die „Akzeptanz der Vielfalt“ bezeichnet<sup>87</sup>. Wo in der Moderne „die Arbeit, die Pflicht, die Produktion im Vordergrund“ steht, geht es in der Postmoderne um „Haben, Besitz, Outfit und um intensive Erlebnisse.“<sup>88</sup> Die „intensiven Erlebnisse“ der Postmoderne werden auch in der

---

<sup>83</sup> Herzog, M., ebd.

<sup>84</sup> Welsch, Wolfgang: Postmoderne: Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs. S. 12. In: Postmoderne oder Der Kampf um die Zukunft. Kemper, Peter. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1988.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>86</sup> Thiele, Katja: Postmoderne. [pdf]. URL: <http://www.uni-potsdam.de/db/fsr-ggr/data/openstage/kritgeo/dateien/1230985890/Postmoderne.pdf>, 2006. [April 2013].

<sup>87</sup> Gern, Andrea: Postmoderne. URL: <http://www.hatjecantz.de/controller.php?cmd=artinfo&id=9&lang=en>, 2003. [April 2013].

<sup>88</sup> Herzog, M., ebd.

Romantik betont, da es in der Romantik „um authentische, intensive Erlebnisse in der Natur, der Liebe oder in der Erkenntnis wichtiger Zusammenhänge“<sup>89</sup> geht.

Jedoch unterscheiden sich die Romantik und die Postmoderne in einer Hinsicht voneinander, indem nämlich die Romantik mit der Moderne übereinstimmt, denn beide Epochen

[...] sind eigentlich beide totalitäre, auf Normen fixierte Positionen. Sie nehmen sich als jeweils wahre, richtige Perspektive und konkurrieren miteinander. Die Postmoderne lehnt jedoch jeglichen totalitären Anspruch und jegliche Hierarchie von Ideen und Orientierungen ab.<sup>90</sup>

Die Postmoderne ist bekannt dafür, dass sie eine „[...] kritische Betrachtung eines universalen Wahrheitsanspruchs im Bereich philosophischer und religiöser Auffassungen und Systeme“<sup>91</sup> anstrebt. Die Konzepte oder Ordnungssysteme, wie Kirche, Staat, Gesellschaft, Geschichte, Moral, Ideologie, jegliche moderne Normen, wurden von dem bekannten französischen Philosoph Jean François Lyotard (1924 – 1998) als *große Erzählungen* (auch bekannt als Meta-Erzählungen) in seinem im Jahr 1979 erschienenen Buch *La Condition postmoderne* bezeichnet. Nach Lyotard gibt es drei Meta-Erzählungen, die in der Moderne wichtig sind nämlich „die Emanzipation der Menschheit (in der Aufklärung), die Teleologie des Geistes (im Idealismus) und die Hermeneutik des Sinns (im Historismus)“.<sup>92</sup> Da diese Meta-Erzählungen in Frage gestellt wurden und somit ihre Gültigkeit verloren haben, wird der Beginn der Postmoderne mit dem Ende dieser sogenannten *großen Erzählungen* gekennzeichnet.

Der französische Philosoph Jacques Derrida (1930 – 2004) wird zum Begründer der *Dekonstruktion* (frz. *déconstruction*), welche er als eine Praxis des Poststrukturalismus bezeichnet. Bei der Dekonstruktion geht es hauptsächlich darum, dass alles aufgelöst werden muss, damit man sehen kann, wie es konstruiert ist. Damit konzentriert sich Dekonstruktion auf das, was eine Aussage alles nicht behauptet, auslässt und verneint. Das Negative der Aussage wird somit deutlich herausgestellt. Bei der Dekonstruktion gibt es keine Einheit zwischen Wort und Sinn. Dies führt dazu, dass die Bedeutung eines Textes nicht festgelegt werden kann.<sup>93</sup> Dekonstruktion wurde vor allem in der Sozialwissenschaft benutzt, in

---

<sup>89</sup> Ders., ebd.

<sup>90</sup> Ders., ebd.

<sup>91</sup> Thiele, K., ebd.

<sup>92</sup> Welsch, W., ebd., S. 26f.

<sup>93</sup> Gern, A., ebd.

Theorien, die sich mit Identitäten oder Identifizierung beschäftigen, wie die Queer-Theorie, die feministischen Theorien und Kulturtheorien.

Neben Jacques Derrida und Jean François Lyotard zählt Michael Foucault (1926 – 1984) zu den bekanntesten und bedeutendsten französischen Philosophen der Postmoderne. Als Poststrukturalist erklärt Foucault, wie die Welt als Konstrukt aus binären Oppositionen erscheint, und stellt die Konstituierung der Welt in Frage sowie auch, wer die Welt konstruiert hat. Weitergehend stellt Foucault die Frage, ob es richtig sei, die Welt nur in Schwarz-Weiß zu sehen und stellt damit das Graue vor. In seinen Werken geht es oft um Macht und Machtstrukturen und die Behauptung, dass gesellschaftliche Machtverhältnisse bestimmen, was als „normal“ gilt.<sup>94</sup>

## 2.4. Merkmale der Postmoderne

Die folgenden Merkmale der Postmoderne beziehen sich nur auf das Thema dieser Arbeit, wobei auf Literatur der Postmoderne verwiesen wird.

Wie bereits diskutiert, werden in der Postmoderne, was mittels der Literatur auch deutlich wird, der Zweifel und die Unzufriedenheit mit dem traditionellen Glauben und den überlieferten Werten deutlich. Somit wird die Vorstellung, dass die Welt auf festen und ewigen Normen beruht, in Frage gestellt. Die Postmoderne, als eine Bewegung gegen die modernen Denkweisen, lehnt „das seit der Aufklärung betonte Primat der Vernunft (Ratio) und [...] die Zweckrationalität“<sup>95</sup> ab. Die von der Moderne geprägten Mythen, die Lyotard als Metaerzählungen bezeichnet, „wie Moral, Geschichte, Gott, Ideologie, Utopie oder Religion, aber auch, insofern sie einen Wahrheits- oder Universalitätsanspruch trägt, [wie in der] Wissenschaft“<sup>96</sup> werden in Frage gestellt. In der postmodernen Zeit werden somit „Wirklichkeit“ und „Geschichte“ nicht mehr als die Wahrheit betrachtet, sondern eher als eine Reihe von Konstruktionen, die von Menschen fabriziert wurden. In der postmodernen Literatur gibt es keine endgültige, abgeschlossene Bedeutung oder eine „richtige“

---

<sup>94</sup> Sonntag, P., ebd.

<sup>95</sup> Thiele, K., ebd.

<sup>96</sup> Sonntag, P., ebd.

Interpretation eines Textes mehr, die von diesen oben genannten modernen Metaerzählungen beeinflusst werden könnte.<sup>97</sup>

Als Gegenbewegung der Moderne führt die Postmoderne neue Ideen der Subjektivität weiter, wobei Gesellschaft, Nation, Religion, wissenschaftliche und philosophische Erkenntnis sowie auch moralische Normen in Frage gestellt werden. Die von der Moderne geprägte „Idee des autonomen, [...] vernünftigen, mit sich identischen Subjekts, das bewusster Souverän seines Lebens ist“<sup>98</sup>, wird in der Postmoderne dekonstruiert und die Idee, dass „vielfältigere und bescheidenere Vorstellungen vom Menschen bzw. vom Subjekt anstehen“<sup>99</sup> wurde an die Stelle gesetzt. Dies lässt sich in der postmodernen Literatur aufzeigen, in der es meistens, vor allem nach 1989, um die Frage nach Identität geht und die Entwicklung der Hauptfiguren geleugnet wird, d.h. dass sie sich entweder gar nicht verändern oder degenerieren. Da kaum eine Entwicklung in dem Charakter der Hauptfiguren erkennbar ist, kann der Leser sich selten mit ihnen identifizieren.

In der Postmoderne, vor allem in der postmodernen Literatur, geht es auch oft um die Auflösung von Kohärenz. In der postmodernen Literatur wird eine Erzählung häufig fragmentarisch oder unchronologisch erzählt, damit der Leser selbst das Geschehen der Geschichte rekonstruieren muss.<sup>100</sup> Der Leser wird somit gezwungen, Teil der Textfindung zu sein statt, eine passive Rolle anzunehmen. Auch hier gibt es, je nach der Interaktion des Lesers mit einem bestimmten Text, viele verschiedene Interpretationsmöglichkeiten, da der Leser gezwungen wird seine passive Rolle aufzugeben und somit als Mitverfasser des Textes auftreten muss, indem er selbst die Lücken ergänzen oder das fragmentarische Geschehen rekonstruieren muss.

Ein wichtiges Merkmal der Postmoderne ist auch, dass sie für die „Toleranz, Freiheit und radikale Pluralität in Gesellschaft, Kunst und Kultur“<sup>101</sup> ist. Dazu gehört die nach den 60er Jahren steigende Verarbeitung der früher missachteten Massenkultur, wie Popliteratur, Popmusik, Filme, Werbungen und verschiedene Ikonen der Popkultur. Diese Phänomene, die

---

<sup>97</sup> Foster, Ronel und Viljoen, Louise: Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960. Kapstadt: Human & Rousseau 2009. S. XXVIf.

<sup>98</sup> Das vielstimmige, heterogene Selbst – ein prekäres Unterfangen Subjektivität nach der Kritik am klassischen Subjektbegriff. [pdf]. URL: [http://www.helga-bilden.de/Artikel/Download-Artikel\\_pdf-Version/selbst-09-09-10.pdf](http://www.helga-bilden.de/Artikel/Download-Artikel_pdf-Version/selbst-09-09-10.pdf). 2009, S. 2. [April 2013].

<sup>99</sup> Dies., ebd., S. 3.

<sup>100</sup> Sonntag, P., ebd.

<sup>101</sup> Thiele, K., ebd., S. 2.



früher für unwichtig gehalten wurden, wurden in einer Mischung von Hoch- und Unterhaltungskultur in den Mittelpunkt gestellt. Auf diese Weise wird die Grenze zwischen E- und U-Kultur vage, sowie auch die Grenze zwischen Genres, Literatur und Kritik, Wirklichkeit und Fiktion (siehe auch **KAPITEL 3**).<sup>102</sup>

Typisch für die Postmoderne ist das Verschwimmen der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Statt zu behaupten wo eine Grenze genau liegt, wird das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion eher als ein Problem dargestellt. Es wird auf verschiedene Art und Weise mit diesem Problem umgegangen. Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion wird in manchen postmodernen Werken auf einer thematischen Ebene untersucht mittels der Figuren, die bestimmte Rollen spielen (oft Schauspieler, Autoren oder Maler) und dann werden diese Rollen mit der Wirklichkeit verwechselt. Andere Werke zeigen wiederum, dass sie sich von ihrer eigenen Art als fiktionale Konstruktionen bewusst sind und dadurch die Aufmerksamkeit des Lesers auf ihre Künstlichkeit richten. In solchen Werken erkennt der Autor, dass er sich mit einem Spiel beschäftigt, das von ihm manipuliert werden kann. In vielen Werken werden Wirklichkeitselemente in einen fiktionalen Text mit eingebunden und somit wird die fiktionale Welt verstört. In diesen Texten werden reale Personen, wie der Autor selbst oder bekannte historische Figuren, Teil der fiktionalen Welt des Textes; auch wirkliche historische Ereignisse oder politische Ereignisse werden in den Text hereingebracht. Die radikalste Weise, in der der Text die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion aufhebt, ist zu behaupten, dass die Wirklichkeit selbst nur Fiktion oder ein Traum ist. Auf diese Weise wird die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion somit vage (siehe dazu **KAPITEL 3 u. 5**).<sup>103</sup>

Auch die Gattungsgrenze wird in postmoderner Literatur aufgelöst. So können bestimmte Merkmale verschiedener Literaturgattungen in einem Text erscheinen. Bestimmte Merkmale des Bildungsromans, des Entwicklungsroman, des Adoleszenzromans, des Briefromans, des historischen Romans, der Novelle und des Märchens sind manchmal in einer Mischung von zwei oder mehr Gattungen in postmodernen Werken präsent (siehe **KAPITEL 3**).<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Foster, R. u. V., ebd., S. XXVIIIff.

<sup>103</sup> Dies., ebd., S. XXIXf.

<sup>104</sup> Dies., ebd., S. XXXII.

In der Postmoderne sind viele Texte „reich an literarischen, historischen und geistesgeschichtlichen Anspielungen“<sup>105</sup> und in vielen postmodernen Werken wird oft Intertextualität verwendet. Der in den späten sechziger Jahren von der französischen Philosophin und Schriftstellerin Julia Kristeva geprägte Begriff umschreibt „das, was sich zwischen Texten abspielt, d.h. den Bezug von Texten auf andere Texte [...]“<sup>106</sup> In solchen Werken scheint es, als würden Dichter oder Autoren schamlos Wörter, Ideen oder Sätze voneinander „borgen“ oder „stehlen“ oder besser formuliert: es scheint, als würden Texte miteinander Gespräche führen und als wäre jeder Text mit größeren Netzwerken verbunden. Mittels Intertextualität wird die Stellung des Autors als ursprünglicher Schöpfer auch in Frage gestellt. In manchen postmodernen Werken scheint es, als wäre der Autor bloß „Dolmetscher“. Dies schließt an den Gedanken an, dass eine Sprache Leben und Beweglichkeit aus sich selbst hat, die der Benutzer eher mitnimmt, als die Sprache zu beherrschen. Der Autor ist somit nicht mehr der Besitzer seines eigenen Textes, sondern dem nur ein Gast wie jeder andere Leser. Es ist auffallend, wie viele Gespräche über Texte und mit Autoren aus Epochen vor und in der Postmoderne geführt werden. Die Prä-Texten oder Prä-Autoren werden nicht nur geehrt, sondern auch miniert, in Frage gestellt und abgelehnt in dem Versuch, eine eigene Identität zu gewinnen und somit einen Platz in der Literaturgeschichte zu finden. Es ist weiterhin auffallend, dass dieses Gespräch oft eine Form der Parodie annimmt, eine Eigenart, die oft als das wichtigste Merkmal des postmodernen Geistes gesehen wird.<sup>107</sup>

Neben Intertextualität steht Pastiche. Pastiche bezeichnet eine „Nachahmung des Stils und der Ideen eines Autors“<sup>108</sup> und liegt die Parodie besonders nahe. Jedoch gibt es einen Unterschied zwischen Parodie und Pastiche. Wie James Austin<sup>109</sup> bemerkt, hat Parodie eine kritische, manchmal mokante Einstellung zu einem Stil oder Objekt, wobei Pastiche nicht

---

<sup>105</sup> Maximilian und Carina: Klaus Modicks „Bestseller“ im Unterricht. Postmoderne? Was versteht man in der Literatur unter Postmoderne? URL: <http://www.lgd.de/projekt/modick/roman-unter-der-lupe/postmoderne-/index.html>, 2010. [5. April 2013].

<sup>106</sup> Broich, Ulrich u.a.: Intertextualität: Formen und Funktionen, anglistische Fallstudien. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. Tübingen: Max Niemeyer, 1985. S. IX.

<sup>107</sup> Foster, R., u.a., ebda., S. XXVIII.

<sup>108</sup> Duden Online. Duden Online. Bibliographisches Institut, Dudenverlag. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Pastiche>, 2013. [25. Oktober 2013].

<sup>109</sup> Austin, James: Proust, pastiche and the postmodern, or Why style matters. Plymouth, United Kingdom: Bucknell University Press 2013, S. 4.

unbedingt eine Nachahmung ist, die kritisiert und mokiert. Auch Ironie und Satire können durch Pastiche eingesetzt werden.

In der unten angegebenen Tabelle werden die Merkmale der Romantik und der Postmoderne sich gegenüber gestellt, um einen besseren Überblick zu veranschaulichen. In dieser Tabelle wird nochmal kurz die Ähnlichkeit und der Unterschied zwischen der Romantik und der Postmoderne deutlich:

<b>Literarische Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Merkmale in den Epochen der Romantik und der Postmoderne</b>	
<b>Romantik</b>	<b>Postmoderne</b>
Gegen die bestimmten Denkweisen der Aufklärung; Gegen Philistertum	Gegen die Denkweisen der Moderne; Gegen die Emanzipation und Vernunft der Aufklärung
Gefühle stehen im Mittelpunkt zusammen mit der unbeherrschten Natur	Natur ist unbeherrschbar; Chaos steht im Mittelpunkt
Entwicklung der Identität; Suche nach der Identität: zumeist erfolgreich	Suche nach der Identität: zumeist wird Entwicklung geleugnet
Mischung von Gattungen und Formen (Erzählung, Gedichte und Lyrik)	Keine Gattungsgrenze → Collage
Realitätsflucht: Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum verschwimmt	Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion verschwimmt
Schreiben für Hochgebildete aber vor allem für das Volk	Grenze zwischen Hoch- und Massenkultur → vage
Romantische Ironie und Parodie	Ironie und Parodie
Intertextualität (vor allem mittelalterliche Texte)	Intertextualität, Pastiche

Anhand der gegebenen Merkmale der Romantik und Postmoderne und der Ähnlichkeiten die zwischen diesen Epochen bestehen, können am Beispiel verschiedener postmoderner Texte diese Äffinitäten bestätigt werden. Vor allem in der Popliteratur wird die Ähnlichkeit zwischen der Romantik und der Postmoderne deutlich.

## KAPITEL 3

# CHRISTIAN KRACHTS *FASERLAND* – POP(ULÄR)LITERATUR UND ROMANTIK

Innerhalb der Epoche der Postmoderne entstand die Popliteratur. Merkmale der Postmoderne, wie bereits im zweiten Kapitel beschrieben, sind somit auch in diesem Genre zu finden und sind zweifelsohne in Krachts Debütroman präsent. Trotzdem gibt es bestimmte Merkmale, welche die Popliteratur der neunziger Jahre kennzeichnen und mit denen sich dieses Kapitel anhand Krachts *Faserland* befasst. Bestimmte bereits besprochene Merkmale der Postmoderne, die sich in der Popliteratur befinden (wie etwa die vage Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit sowie zwischen Gattungen) werden in diesem Kapitel nochmal aufgegriffen, jedoch im Kontext der Popliteratur und diesmal am Beispiel von Krachts Roman. Die im Roman vorhandenen Merkmale der Popliteratur werden daraufhin mit den Merkmalen der Romantik anhand der romantischen Texte Eichendorffs, Novalis und Hoffmanns verglichen, um schon eine Ähnlichkeit zu bestätigen. Weiterhin wird auch mittels dieser Merkmale eine Analyse des Textes Krachts vorgenommen.

### 3.1. Pop(ulär)literatur – Zwischen E- und U-Kultur

Dass Krachts Roman als Ausdruck der Generation der neunziger Jahre betrachtet wird, zeigt schon eine Ähnlichkeit zwischen der Popliteratur und der Romantik, welche auch in einer Erklärung des Bestimmungswort *pop* im Begriff *Popliteratur* zu finden ist. Das Wort ist nicht nur eine Übersetzung des Englischen *Knall*, sondern stammt auch vom lateinischen Wort *populus* ab und steht für *das Volk*. *Pop* bezieht sich auf das Wort *populär*, welches *beliebt, in der Öffentlichkeit, von einer breiten Masse akzeptiert*<sup>110</sup> bedeutet, und wird von dem

---

<sup>110</sup> Möckel, M., ebd., S. 69.

lateinischen Wort *populāris* abgeleitet, was *zum Volk gehörig, einheimisch* oder *volkstümlich* bedeutet.<sup>111</sup>

In der Zeit der Romantik, vor allem der Hochromantik oder Heidelberger Romantik, die oft auch Nationalromantik genannt wird, spielte das Volk, bzw. das mittelalterliche Volk, eine besonders wichtige Rolle. Die Romantiker hatten Sehnsucht nach einer Einheit des Volkes mit dem Land und sie orientierten sich an einer Nationalbewegung. Man berief sich somit auf das mittelalterliche Heilige Römische Reich Deutscher Nation und mit Hilfe der Volkspoesie, sowie auch anderer literarischen Gattungen wie dem Märchen, weckten die Romantiker ein Zusammengehörigkeitsgefühl in der Bevölkerung.<sup>112</sup> Zu dieser Zeit haben die Romantiker nicht nur für einen kleinen Kreis von Gebildeten gedichtet, sondern sie haben auch für das Volk oder die Ungebildeten geschrieben, um sie zu bilden und „die Kluft zwischen den Ständen aufzuheben.“<sup>113</sup> (siehe **KAPITEL 2**).

Dies kann auch in der Popliteratur wiedererkannt werden, da es in der Literatur eine Mischung zwischen E- und U-Kulturen gibt: Klassischerweise unterteilt man Kunst bzw. Literatur in zwei Kategorien ein: In die elitäre „hohe“ oder „ernste“ E-Kultur und die unterhaltende „niedrige“, aber „populäre“ U-Kultur. Populärliteratur zählt jedoch zu der Gattung, in der es eine Mischung der E- und U-Kultur gibt, d.h. Werke die Merkmale beider Kategorien enthalten. Statt sie entweder in die kanonische Elite- bzw. Höhenkammliteratur oder in die Trivilliteratur einzuordnen, vereint und unterhält Popliteratur die hohe und niedrige Literaturansprüche in einer „Zwischenkategorie“.<sup>114</sup> Wie bereits besprochen, wird die Grenze in der Popliteratur zwischen der sogenannten E- und U-Kultur somit vage, was als typisches Merkmal der Postmoderne betrachtet wird (siehe **KAPITEL 2**). Jedoch wurden Popromane erst in den 1990er Jahren als solche erkannt, da sie früher als das Gegenteil von Höhenkammliteratur gesehen wurden.

---

<sup>111</sup> Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen: M – Z. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 1027f.

<sup>112</sup> Vgl. Laurien, Ingrid: Literaturgeschichte: Aufklärung – Romantik. [Unpublizierte Notizen]. Stellenbosch: Universität Stellenbosch 2009, S. 1.

<sup>113</sup> Van Rinsum, A. u. W., ebd., S. 163.

<sup>114</sup> Hasbach, C., ebd., S. 9f.

Krachts *Faserland* erzählt die Geschichte einer Reise während der 1990er Jahre, die von dem namenlosen, unsicheren, reichen Ich-Erzähler unternommen wird. Die Reise beginnt auf der Insel Sylt im Norden Deutschlands und endet am Zürichsee in der Schweiz. Der Protagonist des Romans hält sich außerdem auch einige Zeit in Hamburg, Frankfurt, Heidelberg, München und Meersburg in Deutschland auf. Auf seiner Reise nimmt der Protagonist Menschen und Orte wahr, er trifft sich mit angeblichen Freunden, wie Nigel und Rollo, geht oft zu Partys und konsumiert ständig Alkohol und Drogen. Im Roman wird häufig auf die Einsamkeit und die Enttäuschung des Erzählers verwiesen, welche ihn letztendlich mit der Absicht, seine Bekannten sowie auch sein Vaterland, also Deutschland, nie wieder zu sehen, in die Schweiz fliehen lassen. Die Erzählung endet damit, dass sich der Protagonist, von einem Mann in einem Ruderboot „auf die andere Seite des Sees“<sup>115</sup> bringen lässt. Das offene Ende des Roman lässt sich in verschiedenen möglichen Ausgängen interpretieren, von einem für ihn keinen anderen Ausweg empfundenen tragischen Selbstmord bis zu einer möglichen Erfüllung seiner Träume und einem neuen Anfang seines Lebens.<sup>116</sup>

Am Inhalt des oben zusammengefassten Textes wird schon deutlich inwiefern sich *Faserland* von den romantischen Texten unterscheidet bzw. ihnen ähneln. Zunächst wird Krachts Roman mit Bezug auf Aufbau, Stil und Sprache im Kontext der Popliteratur analysiert und es wird die Ähnlichkeit zwischen diesen und denen der romantischen Texte aufgezeigt. In manchen Hinsichten können auch deutliche Unterschiede zwischen *Faserland* und den romantischen Texten auftauchen, die jedoch für die Analyse von Krachts Text als wichtig betrachtet werden und somit diskutiert werden sollen.

### 3.2. Titel und Vorwort von *Faserland*

Die verschiedenen Texte unterscheiden sich zum Beispiel im Hinblick auf die Titelwahl. Wo sich die Titel der romantischen Texte ganz bestimmt auf eine Figur, also eine Person, in den Erzählungen verweisen, wird mit dem Wort *Land* im Titel *Faserland* auf ein geographisches Gebiet hingedeutet. Auch wenn die Novelle Eichendorffs dem Roman Krachts in der

---

<sup>115</sup> Kracht, Christian: *Faserland*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995, S. 158.

Bei weiteren Nennungen dieses Textes wird die Seitenzahl unmittelbar nach der Abkürzung „F“ nach dem Zitat in Klammern angegeben.

<sup>116</sup> Einzelne Szenen im Roman werden detailliert durch genauere Textanalyse und Interpretation, die sich in diesem und in den nächsten Kapiteln anschließen, zusammengefasst.

Erzählweise ähnelt, indem beide Erzählungen auf autobiographische Weise wiedergegeben sind und von einem Ich-Erzähler erzählt werden, der jedoch nur einen kleinen Abschnitt seines Lebens mit dem Rezipient teilt, wird darauf schon durch den Titel von Eichendorffs Novelle, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, hingedeutet. Dies ist nicht direkt bei dem Titel des Romans von Kracht der Fall, da er eine Wortneuschöpfung ist, die sich bei genauerer Analyse mehrdeutig interpretieren lässt.

Eine *Faser* bezeichnet, nach dem *Etymologischen Wörterbuch des Deutschen*, einen „fadenförmige[n] Bestandteil organischer und anorganischer Körper, [also] (chemisches) Grundmaterial für Spinnereien.“<sup>117</sup> Eine *Faser* ist somit „de[r] kleinste[...] Teil eines Gewebes, kann mit anderen Fasern eine Einheit bilden oder sich absondern.“<sup>118</sup> Im negativen Sinne, wenn etwas *zerfasert* ist, sind die Bestandteile eines Stoffes erkennbar, aber das Gewebe ist dann nicht mehr intakt.<sup>119</sup> Dies könnte auf das Leben oder auf die Identität des Protagonisten hindeuten, die von verschiedenen „Fasern“ bzw. Identitäten, von verschiedenen Einflüssen geprägt ist (siehe dazu auch **KAPITEL 4 u. 5**).

Außerdem lässt sich das Wort *faser* von dem althochdeutschen Wort *fasōn* ableiten und bedeutet *suchen*. Dies führt wiederum auf das wichtigste Thema des Romans (sowie auch bei den oben genannten romantischen Texten) und auf ein beliebtes Thema der Popliteratur zurück, nämlich auf die Suche nach Identität und Selbstfindung. Auch das Wort *faseln* ist vermutlich auf das Wort *fasōn* zurückzuführen und bedeutet „wirr daherreden, nichtssagend schwatzen“<sup>120</sup>, und dies könnte auch auf die wirre, unzusammenhängende und fragmentarische Erzählung hindeuten.

Weiterhin muss mit beachtet werden, dass es beliebt ist, dem deutschsprachigen Poproman einen englischen Titel zu geben, wie es bei Alexa Hennig von Lange's *Relax* (1997) und Benjamin Leberts *Crazy* (1999) der Fall ist. So kann der Titel des Romans Krachts nach klanglicher Lesart auch als das englische Wort für *Vaterland* verstanden werden, also *fatherland*, wobei es sich dann bei der Aussprache um einen deutschen Akzent handeln würde, bei welchem das „th“ als „s“ ausgesprochen wird. Hier rückt Ironie, welche als typisch für postmoderne Literatur gilt, in den Vordergrund, da der Erzähler Deutschland nicht

---

<sup>117</sup> Pfeifer, W., ebd., S. 325.

<sup>118</sup> Hasbach, C., ebd., S. 27.

<sup>119</sup> Vgl. dies., ebd.

<sup>120</sup> Pfeifer, W., ebd., S. 325.

als gelobtes Vaterland, sondern eher abwertend empfindet. Hier spielt vor allem das Heimatmotiv eine besonders wichtige Rolle, wie auch in vielen romantischen Texten, vor allem in Eichendorffs *Taugenichts* (siehe dazu **KAPITEL 5**).

Mit Blick auf den Titel des Romans kann somit erörtert werden, dass das Wort *Faserland* wie die Titel der romantischen Texte wohl auf Figuren im Text, nicht unbedingt nur auf den Protagonisten, hindeutet. Wie der Protagonist scheinen fast alle Figuren im Roman ziellos zu sein, sie faseln, sie sind auf die Suche nach einer Identität und sie sind ebenso zerfasert wie das Heimatland, das als ein Faserland bezeichnet wird (siehe **KAPITEL 4** u. **5**). Dies kann auch der Grund sein für einen namenlosen Protagonisten, da der Erzähler universell Gleichgesinnte repräsentieren soll. Wie in der Popliteratur typisch ist, ist in *Faserland* deutlich zu erkennen, dass dieser Text sowohl *für* als *an* eine jüngere Generation spricht. *Faserland* erschien im Jahr 1995, also nach dem Mauerfall, „in einer Zeit der wachsenden Globalisierung und Marktorientierung, der sozialen Umbrüche und der Suche nach neuen Werten.“<sup>121</sup> Dies kommt auch deutlich im Roman zum Vorschein, da er hip sowie kontrovers und anstößig ist, was die Popliteratur in den 1990er kennzeichnet.<sup>122</sup> Die Generation der neunziger Jahre hat das Wort. Florian Illies, der selbst als Autor der Popliteratur bekannt ist, sieht Krachts *Faserland* als „Ausdruck seiner Generation“<sup>123</sup> wie im Folgenden gezeigt werden soll:

„Der Snobismus unserer Generation wurde aber relativ lange unter den Teppich gekehrt, wahrscheinlich auch, weil es an Identifikationsfiguren fehlte. Ende der achtziger Jahre erschien in Amerika der Roman *American Psycho* von Bret Easton Ellis, der uns weniger wegen der blutrünstigen Gewaltfantasien interessierte als wegen der Dokumentation des Markenfetischismus unserer Generation. Jede Socke einer handelnden Person wurde einer bestimmten Firma zugewiesen und seltsames Verhalten sofort auf die unpassende Krawatte zurückgeführt. Damals war es aber noch nicht so weit wie 1999, als Harald Schmidt im Wiener Burgtheater Auszüge aus Bret Easton Ellis vorlas – hätte er es damals gemacht, hätte man das noch in hundert Jahren als Gründungsveranstaltung unserer Generation feiern können. Weil es aber eben noch zehn Jahre dauern sollte, kam glücklicherweise vorher Christian Kracht. / Im Jahre 1995 erschien sein Roman *Faserland*. Zum einen war das ein wunderbares Buch, in dem Kracht Bret Easton Ellis' Markenkompendium kongenial auf die deutsche Produktwelt übertrug. [...] [D]ie Ernsthaftigkeit, mit der Kracht Markenprodukte einführt und als Fundament des Lebens Anfang der neunziger Jahre vor Augen führt, wirkte befreiend.“<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Möckel, M., ebd., S. 10.

<sup>122</sup> Vgl. Hasbach, C., ebd., S. 6.

<sup>123</sup> Möckel, M., ebd., S. 87.

<sup>124</sup> Dies., ebd.



Als Vorwort von Krachts Roman erscheint ein Zitat aus dem vom irischen Autor, Samuel Beckett (1906 – 1989) im Jahre 1953 veröffentlichten Roman *Der Namenlose*.

Vielleicht hat es so begonnen. Du denkst, du ruhst dich einfach aus, weil man dann besser handeln kann, wenn es soweit ist, aber ohne jeden Grund, und schon findest du dich machtlos, überhaupt je wieder etwas tun zu können. Spielt keine Rolle, wie es passiert ist. (F, S. 11).

Von diesem Roman wird deutlich Pastiche in Krachts Roman eingesetzt, da der Protagonist genau wie Krachts Hauptfigur faselt und manchmal unzusammenhängend vor sich hin spricht. Außerdem ist der Protagonist auch eine namenlose Figur, wie auch Eichendorffs Protagonist in *Aus dem Leben eines Taugenichts*.

### 3.3. Texteigenschaften

Gewisse Übereinstimmungen zwischen Eichendorffs Novelle und Krachts Roman lassen sich nicht nur im Inhalt, sondern auch im Stil und vor allem in dem in den Erzählungen vorkommenden Sprachgebrauch aufzeigen. Zunächst werden der Aufbau, der Stil und die Sprache in *Faserland* besprochen, wobei Merkmale der Popliteratur, dann bestimmte Ähnlichkeiten mit den romantischen Texten, insbesondere aber Eichendorffs *Taugenichts*, aufgezeigt werden.

#### 3.3.1. Der Aufbau

Die Strukturen der Erzählungen Eichendorffs und Krachts liegen sich in gewisser Hinsicht nahe: Da die Erzählungen von einem namenlosen Ich-Erzähler wiedergegeben werden, erfährt der Leser nur das, was auch der Protagonist erfährt und so bleibt das Ende dem Leser gegenüber genauso verschlossen wie der Hauptfigur. Die Novelle ist in zehn Kapitel unterteilt. Krachts Roman indessen ist in acht Kapitel untergliedert. Insgesamt besucht der Protagonist Krachts sieben Orte und reist vom Norden Deutschlands, von Sylt, bis zum Bodensee und dann nach Zürich. In der Novelle entsteht eine Art Kreislauf, da der Protagonist nach jedem zweiten Kapitel einen anderen Ort sucht und diesen dann aufsucht. Außerdem begibt sich die Hauptfigur im zehnten Kapitel zurück nach Wien, wo er sich schon im ersten Kapitel aufhält. Obwohl sich der Protagonist im Roman Krachts nicht am selben Ort wie zu Beginn der Erzählung befindet, wird jedoch ein Kreislauf bestätigt, indem der Erzähler von einem „große[n], schwarze[n] Hund“ (F, S. 156) im letzten Kapitel erzählt, den

er auf dem Friedhof in Zürich sieht und der dem „schwarz[en] Windhund“ (F, S. 14) ähnelt, den er im ersten Kapitel auf der Insel Sylt beobachtet. Außerdem sucht der Ich-Erzähler wie in der Novelle Eichendorffs in jedem Kapitel des Romans einen anderen Ort auf.

### 3.3.2. Die Sprache<sup>125</sup>

Nach Gansel<sup>126</sup> enthält der Sprachstil in *Faserland* Elemente, welche als typisch für die neue deutsche Popliteratur angesehen werden: Die Geschichte des Romans wird aus der subjektiven Ich-Perspektive des Protagonisten erzählt. Der Leser erfährt von der Welt oder der Gegenwart des Protagonisten und den Menschen und Orten nur durch dessen Augen. Der Erzähler „spricht“ direkt mit dem Leser. So werden Merkmale der sprachlichen Umgangsformen im Roman aufgewiesen, das heißt, die schriftliche Sprache, die im Roman Verwendung findet, liegt der gesprochenen Sprache des Erzählers nahe. Es handelt sich hier um „verschriftliche Alltags- bzw. Umgangssprache, [...] die von grammatikalischen sowie syntaktischen Regeln abweicht.“<sup>127</sup> So wird manchmal der falsche Kasus vom Protagonisten mit der Präposition „wegen“ benutzt, also Dativ statt Genitiv, wie es auch in der Alltagssprache üblich ist: „[...] wegen dem Sand und dem Salzwasser“ (F, S. 16). Es gibt im Text zum Beispiel Verkürzungen von Wörtern, wobei vor allem das „e“ bei der Endung des Verbes „haben“ in der ersten Person Singular weggelassen wird, um Zeit zu sparen und die Aussage somit schneller mitteilen zu können. Andere Beispiele sind sogenannte Lücken, die ausgefüllt werden, um dem Erzähler Zeit zum Nachdenken über weitere Sprachäußerungen zu geben: „ja“ (F, S. 87, 97) „also“ (F, S. 95, 104, 138) „na ja“ oder „na ja, egal“ (F, S. 41, 92, 103, 116, 125). Auch die Wiederholung des Wortes „so“ zeigt, dass die gesprochene Sprache benutzt wird: „[...] man hat *so* das Gefühl, dass es noch lange hell sein wird, *so* ein Licht ist das. *So* ein Licht gibt es gar nicht in Norddeutschland.“ (F, S. 94. Hervorhebung EC). Die Erzählung wird somit über eine einfache gesprochene Sprache vermittelt und lässt sich dadurch relativ schnell und leicht lesen. Dies ist auch ein Beispiel von Auflösung der Grenze zwischen E- und U-Kultur (siehe **Grenze zwischen E- und U-Kultur**).

---

<sup>125</sup> Vgl. Möckel, M., ebd., S. 48f.

<sup>126</sup> Vgl. Gansel C., ebd., S. 251.

<sup>127</sup> Hasbach, C., ebd., S. 30.

Obwohl die Sprache in Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* nicht umgangssprachlich ist wie die in *Faserland*, lässt sich in ihr trotzdem die einfache Sprache des Volksmärchen nachweisen, welchem die Sprache des Volkes nahe liegt. Obwohl die Sätze oft recht lang sind, gibt Eichendorff seiner Erzählung eine Einfachheit wodurch sich die Geschichte relativ leicht lesen lässt. Oft wird auch die direkte Rede verwendet, die der Erzählung eine einfache und anschauliche Form verleiht. Oft werden Wörter wie „oh“, „ach“ oder „ei“ im Text gebraucht, die auch in Hoffmanns *Sandmann* erscheinen<sup>128</sup>, und welche die gesprochene Sprache veranschaulichen. Auch werden oft in beiden romantischen Texten Ausrufezeichen benutzt um ein starkes Gefühl auszudrücken. Dies alles verschafft eine Nähe des Lesers zu den Figuren sowie auch zu den erzählten Geschichten<sup>129</sup>.

Wie oben erwähnt „spricht“ der Erzähler in beiden Erzählungen mit dem Leser. So wird seine Geschichte in einer Art und Weise erzählt, dass sie autobiographisch wirkt. Anders als im *Taugenichts*, in dem das Grundtempus das Präteritum ist (ein typisches Merkmal des Märchens), wird die Geschichte in *Faserland* vom Erzähler im Präsens erzählt. Auch adverbiale Zeitbestimmungen deuten darauf hin, dass die Geschichte in der Gegenwart erzählt wird *und* passiert, zum Beispiel „Jetzt erzählt sie von Gaultier [...]“ (F, S. 14. Hervorhebung EC.) und „In diesem Moment wird alles dunkel“ (F, S.33. Hervorhebung EC.). Doch wird am Anfang des Roman darauf hingewiesen, dass das Erzählen nicht unmittelbar, sondern nach den Ereignissen stattfindet: „Also, es fängt damit an, [...]“ (F, S.13).<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Vgl. Von Eichendorff, Joseph: *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Hrsg. von Konrad Nussbächer. Durchgesehene Ausgabe 1971. Stuttgart: Phillip Reclam 1971, S. 34, 66.

Bei weiteren Nennungen dieses Textes wird die Seitenzahl unmittelbar nach der Abkürzung „LT“ nach dem Zitat in Klammern angegeben.

Vgl. Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann*. S. 58, 59. In: *Der Automaten-Mensch*. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom ›Sandmann‹. Mit Bildern aus Alltag & Wahnsinn. Auseinander genommen und zusammengesetzt von Lienhard Wawrzyn. Berlin: Klaus Wagenbach 1985, S. 58 – 92.

Bei weiteren Nennungen dieses Textes wird die Seitenzahl unmittelbar nach der Abkürzung „S“ nach dem Zitat in Klammern angegeben.

<sup>129</sup> Vgl. Proschek, Willy: E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. Erschließung und Interpretation narrativer Texte – Oberstufe [pdf]. URL: <http://www.digitale-schule-bayern.de/dsdaten/587/990.pdf>. [2 Juni 2013].

<sup>130</sup> Was genau mit dem Pronomen „es“ gemeint wird, wird im Roman nie erörtert. Der Leser wird daher die Möglichkeit gegeben seine eigene Interpretation zu machen. Dies ist auch ein Beispiel des typischen Merkmals der postmodernen Popliteratur, indem der Leser als Co-Autor auftritt und selbst denken und rekonstruieren muss was mit „es“ gemeint ist.

Es ist am Stil wie auch an der Sprache des Romans zu erkennen, dass der Erzähler dem Rezipienten vertraut. Die Intimität mit dem Leser lässt den Leser die Rolle eines Freundes oder Bekannten übernehmen, der mit dem Protagonist in der Gegenwart des Erzählens ist, denn der Erzähler teilt seine Geheimnisse sowie auch seine Erinnerungen, egal wie peinlich sie ihm sind, mit dem Leser: „Ich habe das noch niemandem erzählt“ (F, S. 132). Er teilt sein Wissen mit dem Leser und gibt auch Erklärungen ab: „dabei fällt mir ein, dass ich gerade erst neulich gemerkt habe, warum Hanuta Hanuta heißt. Das ist nämlich so: [...]“ (F, S. 37). Er traut dem Leser Urteile über seine Freunde zu, die er ihnen selbst nie mitteilen würde: „Gott, das würde ich ihm nie sagen, aber irgendwie ist er nicht kommunikationsfähig“ (F, S. 38). Er gibt seine Unsicherheiten zu, wenn er zum Beispiel sagt „Ich weiß nicht, ob ich das richtig erklärt habe“ (F, S. 43) oder „ich kann das nicht anders beschreiben“ (F, S.45) und „am Rand oder am Saum, oder wie das heißt“ (F, S.37). So werden auch Empfindungen zugegeben: „Ich war ziemlich enttäuscht“ (F, S. 90). Der Erzähler gibt auch sein Unwissen zu: „Wie die genau heißen, hab ich vergessen“ (F, S. 84). Der Erzähler reflektiert die Reaktion des Lesers, wenn er zum Beispiel sagt: „Ich weiß, das klingt jetzt komisch, aber ich sage das trotzdem mal“ (F, S. 96) und „Das klingt jetzt alles reichlich merkwürdig“ (F, S.93). Doch enthält der Erzähler dem Leser auch bestimmte Informationen vor. Wenn er zum Beispiel an seine erste große Liebe denkt, nennt er ihren wirklichen Namen nicht: „Ich nenne sie jetzt mal einfach Sarah“ (F, S. 33). Bestimmte Informationen über den Erzähler, wie zum Beispiel der Name, das Alter und die Heimat, erfährt der Leser ebenfalls nie. Diese können nur mittels der Erzählung (des Stils, der Sprache, des Inhalts) abgeleitet und vermutet werden.

Dies ist auch der Fall in der Novelle Eichendorffs, in welcher der Name, das Alter und genaue Herkunft des Erzählers nicht angegeben werden. Trotzdem wird, wie in *Faserland*, die Intimität mit dem Leser hervorgehoben: Wie im *Faserland* offenbart der Taugenichts seine Geheimnisse, wenn er zum Beispiel sagt: „Wie oft, [...], hatte ich mir sonst immer heimlich gewünscht, eine solche Geschichte selbst zu erleben.“ (LT, S.34). Wenn der in die „schöne, junge Gräfin“ (LT, S.73) verliebte Protagonist auf seiner Reise zum Beispiel bei einem Bauernvolk einem Mädchen im Wald begegnet, teilt er dem Leser seine Gefühle und Gedanken mit: „Die Jungfer, die mir vorhin eine Rose geschenkt hatte, war jung, schön und reich – ich konnte da mein Glück machen, eh‘ man die Hand umkehrte.“ (F, S. 33). Auch negative Empfindungen oder sein Unwissen werden mit dem Leser geteilt und von ihm zugegeben: „Parlez-vous français? sagte ich endlich in meiner Angst zu ihm. Er schüttelte mit dem groß[en] Kopf, und das war mir sehr lieb, denn ich konnte ja auch nicht

französisch.“ (LT, S. 41). Weiterhin gibt der Erzähler in der Novelle auch seine Unsicherheit zu: „[...] traute ich mich nicht [...]“ (LT, S. 33), und er gibt Erklärungen oder Begründungen zu seinen Taten:

Traf ich den Weg, so kam ich gewi[ss] zu der Räuberbande und bekam Prügel, da ich kein Geld bei mir hatte; traf ich ihn nicht – so bekam ich auch Prügel. Ich besann mich nicht lange und schlug den ersten besten Weg ein [...]. (LT, S. 35).

Es wird somit deutlich, dass Eichendorffs Novelle Krachts Roman insofern ähnelt, als beide Protagonisten dem Leser ihre Träume, Geheimnisse, Erinnerungen und innere Regungen anvertrauen.

In Novalis' Romanfragment sowie auch in Hoffmanns *Sandmann* werden ebenso die Träume, Erinnerungen, Ängste, innere Regungen, usw. des Protagonisten dem Rezipienten mitgeteilt. Jedoch wird in *Ofterdingen* wie auch im letzten Teil des *Sandmanns* die Geschichte von einem allwissenden Erzähler erzählt und nicht wie in *Faserland* und in *Taugenichts* von einem Ich-Erzähler. In Hoffmanns Kunstmärchen gibt es jedoch auch einen Briefwechsel, welcher in der ersten Person stattfindet und dem Leser werden die in den Briefen gegebenen Informationen (zum Beispiel die Ängste, die Erinnerungen und die Enttäuschungen Nathanaels) offenbart.

### 3.3.2.1. Jugend- und Szenesprache<sup>131</sup>

Die Intimität des Erzählers mit dem Leser kann auch mittels der Begriffe der Jugend- und Szenesprache ausgedrückt werden. Obwohl im Roman nie erwähnt wird, wie alt der Protagonist ist, wird durch die Sprache schon angedeutet, dass er sich in seinen Zwanzigern befindet. Auch liegt seine Schulzeit und Abiturprüfung schon einige Zeit zurück (vgl. F, S. 62)<sup>132</sup>. Da hier von Popliteratur die Rede ist, werden mit *Faserland* vor allem junge Rezipienten angesprochen und die Jugendsprache, die im Roman verwendet wird, verbindet somit den jungen Erzähler und den Leser. Da der Erzähler mit dem Leser „spricht“ und diese Jugendsprache benutzt, ist deutlich zu erkennen, dass der Erzähler davon ausgeht, dass der Rezipient ihn versteht, und so muss er auch nicht anders sprechen. Der Erzähler im Roman verhält sich auch noch sehr jugendlich, obwohl er eigentlich schon erwachsen ist.

---

<sup>131</sup> Vgl. Möckel, M., ebd., S. 52.

<sup>132</sup> Ob der Protagonist sein Abitur abgeschlossen oder die Prüfung bestanden hat, wird jedoch im Roman nicht bestätigt.

### 3.3.2.2. Fäkalsprache, Jugendjargon und Übertreibungen<sup>133</sup>

Dass die Sprache im Roman als Jugendsprache identifiziert werden kann, zeigt sich dadurch, dass der Erzähler auf recht direkte Weise mit dem Leser interagiert und davon auszugehen scheint, dass der Leser ihn versteht. Somit wird die Sprache im Roman von der normierten Sprache abgegrenzt. Dies zeigt sich vor allem durch die vulgäre Fäkalsprache des Erzählers, wodurch der Abstand zu den Erwachsenen deutlich wird. Der Erzähler drückt seinen Widerstand gegen Erziehung, Sitte und Moral aus, wenn er zum Beispiel Wörter wie „Pisse“ (F, S. 24) und „Scheiße“ (F, S. 124) benutzt. Auch der Jugendjargon kommt im Roman vor, wenn der Erzähler Wörter wie „asig“ (F, S. 34)<sup>134</sup> und „Schwuletten“ (F, S. 134)<sup>135</sup> verwendet, also Begriffe die sprachlich nicht korrekt sind, die aber von jungen Menschen verwendet werden, in bestimmten Milieus entstanden sind und Teil der jugendlichen Umgangssprache sind. Diese Wörter grenzen sich von anderen Milieus und Altersgruppen ab, da sie ein junges Lebensgefühl ausstrahlen und somit ein Gefühl der Gruppenzusammengehörigkeit erzeugen. Auch in seinen Übertreibungen, die Aussagen verstärken sollen wird das Lebensgefühl junger Menschen betont. So sagt der Protagonist zum Beispiel „Milliarden von Büchern“ (F, S.35) oder „tausendprozentig wahr“ (F, S. 59) und „verdammte teuer“ (F, S. 89), „extrem fein“ (F, S. 90) und „wahnsinnig froh“ (F, S.90). Es ist nicht immer klar, wie der Erzähler seine Aussagen meint, da es schwer ist festzustellen, ob diese Übertreibungen einen ironischen Unterton enthalten, welcher ja auch ein typisches Merkmal der postmoderne Pöpliteratur ist.

### 3.3.3. Rhetorische und stilistische Figuren<sup>136</sup>

Mittels rhetorischer und stilistischer Figuren wird die Fiktionalität und stilistische Überhöhung des Romans verdeutlicht, sowie auch der Charakter des Protagonisten, der sich als Gebildeter zeigt, trotz seiner Naivität und des Jugendjargons. In Eichendorffs Novelle kommen diese rhetorischen und stilistischen Figuren auch zum Einsatz, und die fantasievollen Geschichten und Träume sowie auch die sprachliche Darstellung zeigen die Kreativität des Erzählers.

---

<sup>133</sup> Vgl. Möckel, M., ebd., S. 53.

<sup>134</sup> Das Wort „asig“ kommt von dem Wort „asozial“.

<sup>135</sup> Ein abwertendes Wort für Homosexuelle.

<sup>136</sup> Vgl. Möckel, M., ebd., S. 53f.

### 3.3.3.1. Neologismen, Vergleiche, Onomatopöie und Adjektive<sup>137</sup>

Neologismen, also Wortneuschöpfungen, wie „Wagner-Nazigewitter“ (F, S. 98) und „porschlochartig“ (F, S. 113), drücken die Kreativität und Individualität des Protagonisten in *Faserland* aus. Einige Wörter werden zusammengesetzt, das heißt, es werden Komposita verwendet, die der Verkürzung und Prägnanz dienen, wie „Model-Lächeln“ (F, S. 130) oder „Schwuletten-Blick“ (F, S. 131). Der Erzähler verwendet Vergleiche, die auf ein charakterisches Merkmal einer Person verweisen („außerdem riecht er alt und verwest, so wie ein Buch, das zu lange im Regen auf dem Balkon lag und jetzt schimmelt.“ F, S. 47), oder Metaphern („Die rastet auch jedes Mal aus vor Freude, wenn ich mich wieder blicken lasse.“ F, S. 125). Auch wird Lautmalerei verwendet, wie „Klack klack macht das, weil ich ja unter meinen Schuhen solche Metallteile habe“ (F, S. 81) oder „Tsk tsk tsk macht der“ (F, S. 136). Außerdem tauchen Wiederholungen auf, die der Verstärkung von Aussagen dienen: „Ich fühle mich Scheiße. Mein Gott, fühle ich mich Scheiße.“ (F, S. 104). Weiterhin wird vom Erzähler Kritik geübt, jedoch durch den Mantel der Ironie. Beispielsweise sagt er:

[...] der Taxifahrer nickt jetzt verständnisvoll, weil er ja nun weiß, da[ss] ich ein ehrenwerter Gast seiner schönen Stadt bin und hier viel Geld ausgeben werde, was ja ihm auch irgendwie wieder zugute kommen wird [...]. (F, S. 66).

Darüber hinaus kommen durch die Sprache des Erzählers Eigenschaften zum Vorschein, die seine Persönlichkeit prägen. So werden zum Beispiel zahlreiche Adjektive benutzt, die Genauigkeit ausdrücken, die aber nur an der Oberfläche bleiben, da diese sich auf Äußerlichkeiten beziehen: „So mit Cordoverall, hä[ss]lichen, dicken, Turnschuhen, fettigen Haaren und Arbeiterkappe.“ (F, S. 72). Dies wird auch oft mit einer aggressiven Wortwahl verbunden, die den emotionalen Zustand des Erzählers betont:

Varna war so billig, so vorhersehbar, so liberal-dämlich, da[ss] es einfach nicht möglich war, sich ihre blöden Ideen anzuhören, ohne auszurasten und sie zu treten oder ihr zumindest aufs Maul hauen zu wollen. (F, S. 73)

Wie in *Faserland* werden auch zahlreiche Adjektive in *Taugenichts* benutzt, um vor allem die Äußerlichkeit einer Person, eines Objektes oder einer Situation genauer darzustellen: „Darin saß die Heilige Jungfrau mit einem überaus schönen, freudigen und doch recht wehmütigen Gesichte“ (LT, S. 65). Auch Lautmalerei wird in der Novelle benutzt und zwar um die Laute

---

<sup>137</sup> Vgl. Möckel, M., ebd., S. 54f.

in der Natur zu verdeutlichen sowie auch die Leichtigkeit der Erzählung zu betonen, wie am Beispiel der Alliteration am Anfang der Novelle zu erkennen ist:

Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, der Schnee tröpfelte emsig vom Dache, die Sperlinge zwitscherten und tummelten sich dazwischen; ich saß auf der Türschwelle und wischte mir den Schlaf aus den Augen; mir war so recht wohl in dem warmen Sonnenscheine. (LT, S. 3. Hervorhebung EC.).

Weiterhin werden vom Taugenichts zahlreiche Vergleiche gemacht, wie vom Protagonist in *Faserland*. Diese Vergleiche weisen nicht nur auf bestimmte Merkmale einiger Personen und Objekte hin, sondern sie beschreiben auch Situationen in bildlicher Sprache: „[...] und ließ mich rasch wieder auf den Boden herab, denn ich schämte mich auch, länger wie eine zerbrochene Gabel da über dem Aste zu hängen.“ (LT, S. 34).

### 3.3.3.2. Synästhesie

Dann sang er dazu so hell wie ein Waldvögelein, da[ss] es mir recht durchs ganze Herz klang. [...] Ich aber war so müde, da[ss] sich mir die Worte und Noten, während er so sang, immer mehr verwirren, bis ich zuletzt fest einschlief. (T, S. 37f. Hervorhebung EC.)

Im oben angegebenen Zitat wird nicht nur ersichtlich wie der Taugenichts die Stimme des Malers Guido/Floras mit deren eines Waldvögelein vergleicht, sondern wird auch die von den Romantikern beliebte Synästhesie illustriert, welche hier kursiv angegeben ist. Synästhesie „beschreibt also eine gleichzeitige, vermischte Wahrnehmung verschiedener Sinne [...]“<sup>138</sup> wo vor allem Musik (das Hören) mit Bild (dem Sehen) vereint werden. Die Verbindung mit Farben und den Sinnen kommt besonders deutlich in Texten der Romantik zum Vorschein und diese Vereinigung der Wahrnehmung der Sinne ist vor allem im Gedicht Clemens Brentanos *Abendständchen* (1802) zu sehen:

---

<sup>138</sup> Beinborn, Lisa: Synästhesie und ihre Wirkung in der deutschen Lyrik der Romantik. Kardinal-von-Galen Gymnasium Münster-Hiltrup. [pdf]. Münster: 2004, S. 3. URL: <http://www.sensequence.de/proj/facharbeit-beinborn.pdf>. [17. August 2013].



FABIOLA

Hör', es klagt die Flöte wieder,  
Und die kühlen Brunnen rauschen.

PIAST

Golden weh'n die Töne nieder,  
Stille, stille, laß uns lauschen!

FABIOLA

Holdes Bitten, mild Verlangen,  
Wie es süß zum Herzen spricht!

PIAST

Durch die Nacht, die mich umfängen,  
Blickt zu mir der Töne Licht!<sup>139</sup>

Im oben angegebenen Gedicht wird deutlich, wie die Sinne des Dichters eins werden, vor allem wird dies mittels der dritten und achten Zeilen deutlich, wo die Töne (das Hören) golden sind oder Licht bringen (das Sehen). Genau so, wie am oben angegebenen Beispiel zu sehen ist, orientiert sich der Taugenichts in der Novelle Eichendorffs eher an Klängen und Tönen bzw. an Musik und somit am Hören. Auch seine Sinneswahrnehmungen werden mit Farben, Träumen und Erinnerungen verbunden.

In *Faserland* wird auch eine Art Synästhesie vom Protagonisten veranschaulicht. Mehrmalig tritt die Synästhesie in einer Verbindung des Sehens oder des Gefühls und des Geruchs auf, gleichzeitig wird das Hören unterdrückt. So spielt der Geruch eine besonders wichtige Rolle im Roman, da er den Erzähler oft in eine Erinnerung oder in einen Tagtraum führt, welche wiederum seine Sehnsucht nach der Vergangenheit illustrieren (siehe **KAPITEL 5**):

Ab da höre ich nicht mehr zu, weil mir plötzlich dieser Geruch der Holzbohlen und des Meeres in die Nase steigt, und ich denke daran, wie ich als kleines Kind immer hierher gekommen bin, und beim ersten Tag auf Sylt war das immer der schönste Geruch: wenn man das Meer lange nicht gesehen hatte und sich riesig darauf freute und die Holzbohlen durch die Sonnenstrahlen so einen *warmen Duft* ausgeströmt haben. (F, S. 16)

Die Synästhesie wird durch den letzten Satz des angegebenen Zitats ausdrucksvoll dargestellt, welche hier in kursiver Schrift wiedergeben ist, wobei es sich um eine Verbindung eines Gefühls und eines Geruchs handelt. Weiterhin werden Gerüche vom Erzähler mit Farben, sowie mit Erinnerungen verbunden: „Es riecht nach dieser durchsichtigen orangefarbenen Seife, Pear's heißt die, glaube ich.“ (F, S. 127). Die genaue Beschreibung der Farben ist im

---

<sup>139</sup> Brentano, Clemens: Abendständchen. 1802. In: Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): Deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik II. Stuttgart: Reclam 1974, S. 236. Dieses Gedicht wurde als Duett geschrieben.

Roman durchgängig präsent und es wird dadurch der Blick des Protagonisten für Mode betont. Auch sind die Farben oft durch Markenartikel bestimmt: „In Hamburg sind alle Mädchen barbourgrün [...]“ (F, S. 79).

### 3.3.4. Labelcrashing<sup>140</sup>

Eines der wichtigsten Merkmale der Popliteratur der neunziger Jahre ist das sogenannte *Labelcrashing*.<sup>141</sup> Dabei wird, wie in Krachts Roman durchgängig zu sehen ist, auf Markennamen verwiesen. Obwohl mit dem Verweis auf Markennamen Verständnisprobleme verursacht werden können, werden die Markennamen im Text absichtlich verwendet. Statt Oberbegriffe eines Produkts zu geben, wird der Markenname genannt und dadurch wird die Genauigkeit eines Produkts im Text dargestellt. So sagt der Erzähler *Jever* (vgl. F, S. 13) statt *Bier* und *Ilbesheimer Herrlich* (vgl. F, S. 24) statt *Wein* oder *Doc Martens* (vgl. F, S. 30) statt *Schuhe*. Dadurch, dass der Erzähler immer wieder die Markennamen nennt, statt einfach Oberbegriffe zu benutzen, wird der Charakter des Erzählers verdeutlicht. Es ist offenkundig, dass der Erzähler diese Marken kennt und sie sich leisten kann. Seine Bekannten, die er besucht oder mit denen er zu Partys geht, sind ebenfalls so reich wie der Protagonist, da auch sie teure Produkte benutzen, die von den Markennamen abgeleitet werden können. So fahren sie in Luxusautos, wie *S-Klasse Mercedes* (vgl. F, S. 14), und sie tragen Designermarken, wie *Ralph Lauren* (vgl. F, S. 18), *Hermes* (vgl. F, S. 22) und *Brooks Brothers* (vgl. F, S. 92). Vor allem die teure Barbourjacke spielt eine besonders wichtige Rolle im Roman, da sie ein Leitmotiv darstellt (siehe **KAPITEL 4** u. **5**). Diese Jacke ist für den Erzähler ein Statussymbol, „an dem man Gleichgesinnte erkennt.“<sup>142</sup> Weitere Designer, die im Roman auftauchen und die den hohen Lebensstandard des Protagonisten und seiner Bekannten betonen, sind *Gaultier* (vgl. F, S.14), *Tiffany* (vgl. F, S.63) und *Armani* (vgl. F, S. 83).

---

<sup>140</sup> Vgl. Hasbach, C., ebd., S. 37

<sup>141</sup> Vgl. dies., ebd., S. 91.

<sup>142</sup> Dies., ebd., S. 38.

Auch werden oft Titel und Personen der Film- und Fernsehindustrie wie auch Begriffe aus dem Bereich der Musik, von dem Erzähler genannt. Dies betont die Präsenz der Medien, „von der das Dasein in einer Industriegesellschaft bestimmt wird.“<sup>143</sup> Der Erzähler verweist auf diese Namen oder Personen, wenn er eine Atmosphäre oder seine Gefühle ausdrücken möchte und somit Vergleiche anbringt (siehe **KAPITEL 4**). So werden zum Beispiel Lieder von Musikbands und Sänger, wie die *Pet Shop Boys* (vgl. F, S. 40), *Modern Talking* (vgl. F, S. 69), *Rod Stewart* (vgl. F, S. 75), *Bob Marley* (vgl. F, S. 86) und *Kurt Cobain* (vgl. F, S. 112) im Text genannt. An Filmen und Fernsehserien tauchen unter anderem *Rio Bravo* (vgl. F, S. 39), *Twin Peaks* (vgl. F, S. 45), *Der Exorzist* (vgl. F, S. 46), *Der Name der Rose* (vgl. F, S.69) und *Poltergeist 2* (vgl. F, S. 83) auf.

Es wird somit durch das Labelcrashing veranschaulicht, dass der Text vor allem für einen bestimmten Leserkreis bestimmt ist, der durch die obengenannten Namen als eine jüngere Generation klassifiziert werden kann.

### 3.4. Fiktion und Wirklichkeit

Die bereits genannten Markennamen sowie die Namen von Liedern, Sängern, Musikbands, Fernsehserien und Filmen zeigen vor allem, dass sich der Protagonist des Romans in einer real existierenden Welt der 1990er Jahre befindet. Hier wird auch das Merkmal der postmodernen Popliteratur, nämlich das Verschwimmen der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, aufgegriffen. In der fiktiven Erzählung Krachts tauchen sowohl historische Ereignisse und Personen als auch real existierende Personen und Orte auf. So trifft oder sieht der Erzähler Personen wie den ehemaligen Chefredakteur der Zeitschrift *Tempo*, Jürgen Fischer (vgl. F, S. 39), den Trendforscher Matthias Horx (vgl. F, S. 84) und den Kolumnisten Uwe Kopf (vgl. F, S. 114). Auch sind die Orte, die der Erzähler besucht, real und sie werden ganz genau vom Erzähler beschrieben:

Fisch-Gosch, das ist eine Fischbude, die deswegen so berühmt ist, weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist. Am obersten Zipfel von Sylt steht sie, direkt am Meer, und man denkt, da käme jetzt eine Grenze, aber in Wirklichkeit ist da bloß eine Fischbude. (F, S. 13)

---

<sup>143</sup> Dies., ebd.

Aus dem oben angegebenen Zitat wird ersichtlich, dass die Wirklichkeit mit der Fiktion vermischt wird, da der fiktive Erzähler Krachts sich auf einer real existierenden Insel Deutschlands, Sylt, befindet und er ganz genau erklärt, was dort zu finden ist. Sogar der Name der Fischbude wird genannt, um die Genauigkeit zu zeigen. Hier wird ganz eindeutig die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit aufgelöst.

Ein weiteres Beispiel dafür, dass Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen, sind die immer wiederkehrenden Aussagen des Erzählers über die NS-Zeit. Immer wieder spricht der Erzähler über die Nazis und den Zweiten Weltkrieg und manchmal werden sogar unbekannte Personen, vor allem ältere, als Nazis bezeichnet. Fiktion wird dabei zur erträumten Realität:

Und der Taxifahrer, der mich zur Max-Bar bringt, der KZ-Aufseher gewesen ist oder so ein Frontschwein, der die Kameraden vors Kriegsgericht gebracht hat, wenn sie abends über den blöden Hitler Witze gemacht haben, oder da[ss] er irgendein Beamter war, in einer hölzernen Schreibstube in Mährisch-Ostrau, der durch seine Unterschrift an einem Frühjahrmorgen siebzehn Partisanen, ihre Frauen und ihre Kinder liquidieren ließ. (F, S.94)

In diesem Zitat ist deutlich zu erkennen, dass Kracht reale historische Geschehnisse benutzt und mit der Fiktion der Erzählung vermischt. Das Vorurteil des Protagonisten über den Taxifahrer zeigt auch, dass der Erzähler diese Wirklichkeit missbraucht, da er sich verschiedene Vorstellungen ausmalt, die auf den Taxifahrer zutreffen könnten, obwohl er gar nicht genau weiß, ob *eine* dieser Vorstellungen wirklich stimmt. Die Wirklichkeit wird hier somit auch als Fiktion dargestellt. Dies ist ein beliebtes Motiv im Roman Krachts, wie auch in verschiedenen Texten der Romantik, wobei der Traum und die Kindheitserinnerungen eine wichtige Rolle spielen (siehe **KAPITEL 5**).

In romantischen Texten werden Wirklichkeit und Fiktion ebenso häufig vermischt. Dies lässt sich vor allem in Novalis' Erzählung *Heinrich von Ofterdingen* zeigen, in welcher die Hauptfigur des Romanfragments eine historische Person repräsentiert: Heinrich von Ofterdingen war ein deutscher Minnesänger in der Zeit des Mittelalters, der zum ersten Mal in dem Gedicht *Singerkriec ûf Wartburc* (um 1260) erwähnt wird, in welchem er trotz der Hilfe des Zauberers Klingsohr vom frommen Wolfram im Wettstreit besiegt wird.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Academic dictionaries and encyclopedias. Universal-Lexikon: Heinrich von Ofterdingen. URL: [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/248824/Heinrich\\_von\\_Ofterdingen](http://universal_lexikon.deacademic.com/248824/Heinrich_von_Ofterdingen), 2012. [13. Juli 2013].

In Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* werden Personen wie der bekannte Schriftsteller der Spätromantik E.T.A. Hoffmann (vgl. LT, S. 70) sowie die berühmten italienischen Maler Leonardo da Vinci und Guido Reni (vgl. LT, S. 66), genannt. Vor allem wird die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit vage, wenn der Taugenichts zwei Maler mit den Namen Leonhard und Guido kennenlernt und es unklar ist, ob die beiden Figuren wirklich die bekannten Maler der Renaissancezeit darstellen sollen. Am Ende der Novelle zeigt sich, dass der Maler Guido in Wirklichkeit die Verlobte des Malers Leonhard ist und sich als Flora entpuppt (vgl. LT, S. 96).

Auch in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* ist die Grenze zwischen Wirklichkeit und Illusion vage, denn es ist am Ende dieses Kunstmärchens unklar, ob Nathanael unter Wahnvorstellungen leidet und ob Coppelius in Wirklichkeit mit seinen Tricks Nathanael zum Selbstmord treibt (siehe dazu **KAPITEL 5**).

### 3.5. Gattungen

Ein typisches Merkmal der Romantik, welches mit dem Verschwimmen der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion zusammenhängt, ist die Mischung von Formen. Diese Mischung kann ein Gemisch aus fiktiven und wirklichen Erzählungen, Träumen und Erinnerungen sein. So wird zum Beispiel in Eichendorffs *Taugenichts* und Novalis' *Ofterdingen* oft von der Vergangenheit oder der Zukunft geträumt. In E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* stehen vor allem die dunklen Kindheitserinnerungen Nathanaels im Vordergrund (siehe **KAPITEL 5**). Insofern kann eine Ähnlichkeit zwischen den Texten der Romantik und Krachts *Faserland* nachgewiesen werden, da der Protagonist ständig seine Erzählung durch seine Erinnerungen an die Kindheit oder durch seine Träume unterbricht.

Auch werden Erzählung und Gedichte vermischt und Philosophie, Wissenschaft und Poesie miteinander verbunden. In Eichendorffs romantischer Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* werden innerhalb der vom Taugenichts erzählten Geschichte viele Lieder und Gedichte (Volkslieder) verwendet. Dies ist auch, wie G.P.J. Trümpelmann feststellt, nicht nur typisch für die Zeit der Romantik, sondern auch für die Novelle in dieser Zeit:

Dem Inhalt entspricht die Kunstform, welche nach romantischer Auffassung ein Gemisch aus Erzählung, Gesang und Wechselrede sein sollte. Die seltsamen Abenteuer, die sich dann auf natürliche Weise erklären, durch Zufall, durch Verwechslung, sind bezeichnend für die romantische Novelle.<sup>145</sup>

Dieses „Gemisch“ ist jedoch nicht nur für die Novelle kennzeichnend, sondern es wird auch in anderen Gattungen der Romantik verwendet. So kommt in Novalis' Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* auch eine Mischung aus Erzählung, Märchen und Gedichten vor.

In vielen romantischen Werken ist diese Mischung von Gattungen zu sehen. So ähnelt Eichendorffs Novelle, wie bereits erwähnt, dem Plot eines Märchens, da verschiedene Merkmale des Volks- und Kunstmärchens in der Novelle auftauchen, wie Natursymbolik, stereotype Schauplätze (das Schloss, die Türme, der Garten) und das glückliche Ende, als es heißt „und es war alles, alles gut.“ (T, S. 101).<sup>146</sup> Trotzdem bleibt diese Erzählung eine Novelle, was an den Merkmalen dieses Genres zu erkennen ist. Das Wort *Novelle* stammt vom italienischen Wort *Novella*, das *Neuigkeit* heißt und bezeichnet Erzählungen, die „kürzer sind als ein Roman, keine Nebenhandlungen und nur wenige Hauptfiguren haben“<sup>147</sup>, wobei sich die Haupthandlung „auf ein plötzliches, krisenhaftes Ereignis, durch welches der Lebensweg des Protagonisten eine schicksalhafte Wendung erfährt“<sup>148</sup>, konzentriert.

Auch ähnelt das Kunstmärchen Hoffmanns in gewisser Hinsicht der in der Romantik beliebten Novelle, die zu dieser Zeit neben das Märchen tritt.<sup>149</sup> Die obengenannte Erklärung der Novelle ist auch offenbar in Hoffmanns *Sandmann* vorhanden, da der Text auch dramatisch zum Vorschein kommt. *Der Sandmann* ist jedoch dem Kunstmärchen gewidmet, welches typisch für das Scheiben Hoffmanns ist. Weiterhin besteht der Text aus einer Erzählung und einem Briefwechsel, welche auch eine Mischung von Gattungen darstellt. Diese Mischung von Gattungen ist auch eines der beliebten Merkmale der postmodernen Popliteratur und kann, wie erwähnt, in Krachts *Faserland* nachgewiesen werden.

---

<sup>145</sup> Trümpelmann, G.P.J., ebd., S. 188.

<sup>146</sup> Vgl. Merkmale des Volks- und Kunstmärchen. Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen: A. Francke 2005, S. 9.

<sup>147</sup> Dautel, Klaus: Novelle: Begriff, Gattungsgeschichte, Merkmale:

<http://www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/Novellen/gattung.htm>, 1999. [22. April 2013].

<sup>148</sup> Ders., ebd.

<sup>149</sup> Vgl. Trümpelmann, G.P.J., ebd., S. 174.

### 3.5.1. Entwicklungs- bzw. Bildungsroman

Zu den verschiedenen Gattungen, die den Roman *Faserland* prägen, gehört vor allem der Entwicklungsroman. Der Entwicklungsroman ist ein

Roman, der in sehr bewusster und sinnvoller Komposition und chronolog[ischem] Aufbau den inneren und äußeren Werdegang e[ines] jungen Menschen von den Anfängen bis zu e[iner] gewissen Reifung (oder, in negativer E[ntwicklung], Deformation) der Persönlichkeit mit psychol[ogischer] Folgerichtigkeit verfolgt und die Ausbildung vorhandener Anlagen in der dauernden Auseinandersetzung mit den Umwelteinflüssen in breitem kulturellen Rahmen darstellt.<sup>150</sup>

In vielerlei Hinsicht ist der Entwicklungsroman synonym zum Bildungs- und Erziehungsroman, denn „die Entwicklung [eines jungen Menschen] lässt sich von der Bildung und Erziehung nicht trennen“<sup>151</sup> und sie richtet sich auch auf die psychologische und moralische Entwicklung des Protagonisten von der Jugend bis zum Erwachsensein.<sup>152</sup> Johann Wolfgang von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/6) – später auch *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821) – wurde zum Muster bzw. Prototyp des Entwicklungs- und Bildungsromans.

Obwohl Goethes *Wilhelm Meister*–Romane der deutschen Klassik zugeordnet werden, setzten sich die Zeitgenossen der Romantik mit den Romanen auseinander und sie spielten eine bestimmende Rolle im Denken der Zeit. Vor allem die Werke der Früh- und Spätromantiker, wie etwa Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*<sup>153</sup> und Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*, ähneln dem Plot von Goethes *Wilhelm Meister* –Romanen, in denen ein bildungsuchender Protagonist auftritt, dessen Entwicklung nachgezeichnet wird, wobei Krisen- und Konfliktsituationen als notwendige Durchgangsstationen zur harmonischen Selbstfindung auftreten.<sup>154</sup> So erleben die Hauptfiguren auf ihrer Reise in den entsprechenden

---

<sup>150</sup> Möckel, M., ebd., S. 73.

<sup>151</sup> Engelen, Reiner: URL: <http://www.litipedia.de/artikel/bildungsroman.htm>, Februar 2007. [20. Juni 2013].

<sup>152</sup> Vgl. Moretti, Franco: *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso 2007, S.V-VI.

<sup>153</sup> *Wilhelm Meister* bekam eine negative Beurteilung von Novalis und er schrieb *Heinrich von Ofterdingen* als Gegenkonzept zum Werk Goethes. Für Novalis ist das Werk Goethes „eine Satire auf die Poesie, Religion etc.“. Daher erfolgt die Bildung des jungen Heinrichs eher durch die Erzählungen von begegneten Personen statt, wie bei Wilhelm Meister, durch eigene Erfahrungen.

Grenzzmann, Ludger: Zweiter Teil: Romantik. S. 100f. In: Bark, Joachim und Steinbach, Dietrich (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur Bd. 2. Klassik – Romantik*. Leipzig: Ernst Klett Schulbugverlag 2002, S. 90 – 159.

<sup>154</sup> Vgl. Einladung zur Literaturwissenschaft: Ein Vertiefungsprogramm zum Selbststudium. Universität Duisburg-Essen. URL: <http://www.uni->

Werken von Novalis und Eichendorff Situationen, die ihnen helfen, zu sich selbst zu finden und sich zu entwickeln: Der Taugenichts fühlt sich in Italien in dem unheimlichen Schloss, wo er als „Prinz“ (LT, S. 53) bedient wird, aber abends immer wieder ins Schlafzimmer zurückkehren muss, als Gefangener. Er lernt dabei, dass er sich von der Natur und seinem Ziel nicht entfernen kann und er flieht nachts aus dem Schloss, um seine Geliebte zu finden.

Bei Novalis' *Ofterdingen* wiederum, auf seiner Suche nach der im Traum immer wieder erscheinenden blauen Blume – als Symbol der Sehnsucht und des Erkennens, das sich später aber in das Gesicht seiner zukünftigen Geliebten verwandelt (Mathilde) – werden auf der Reise zum Künstlerdasein vor allem innere Konfliktsituationen dargestellt. *Heinrich von Ofterdingen* ist insofern auch ein Künstlerroman, da sich die Hauptfigur zum Künstler bzw. Dichter entwickelt.

Obwohl bestimmte Ähnlichkeiten zwischen dem Plot *Faserlands* und dem Entwicklungsroman vorhanden sind, wie zum Beispiel die Suche nach Identität sowie auch „die Subjektivität der Perspektive mit meist stark autobiographischem Charakter“<sup>155</sup>, welche als typische Merkmale des Entwicklungs- und Bildungsromans gelten, handelt der Protagonist im Roman Krachts passiv und stagnierend. Daher wird eine Entwicklungsmöglichkeit negiert. Die Hauptfigur setzt sich mit ihrer Umwelt, mit der Kultur wie auch mit ihrer eigenen Persönlichkeit und anderen Möglichkeiten der Ausbildung und Entwicklung der Persönlichkeit nicht auseinander. Daher kann *Faserland* eher als ein Anti-Entwicklungsroman bezeichnet werden.

---

[due.de/einladung/index.php?option=com\\_content&view=article&id=224:5-5-bildungsroman&catid=40:kapitel-5](http://due.de/einladung/index.php?option=com_content&view=article&id=224:5-5-bildungsroman&catid=40:kapitel-5), 2009. [20. Juni 2013].

<sup>155</sup> Möckel, M., ebd., S. 73.



### 3.5.2. Adoleszenzroman

Da *Faserland*, aufgrund der Negierung einer persönlichen Entwicklung und Bildung, ein Anti-Entwicklungsroman und Anti-Bildungsroman ist und das Thema der Suche nach einer Identität im Vordergrund steht, wird Krachts Roman auch als Adoleszenzroman bezeichnet, weil er den Merkmalen dieses Genres entspricht. Ein wesentliches Thema in der deutschen postmodernen Pöpliteratur, das für die Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts typisch ist, ist die Suche nach Identität sowie der „Widerspruch zwischen dem Kult der Individualität und der Sehnsucht nach Gemeinschaft“<sup>156</sup>, an dem der Protagonist in *Faserland* leidet. Neben der „Ausbildung eigener Wertvorstellungen, erste[r] Sexualität [und] Entwicklung eigener Sozialbeziehungen“ ist dieses eines der wichtigsten Themen des Adoleszenzromans.<sup>157</sup> Dabei muss auch erklärt werden, dass, mit Bezug auf Krachts Roman, hier von einer *Post-Adoleszenz* die Rede ist. Wo die Adoleszenz von der Kindheit bis zum Erwachsenen, also zum achtzehnten Jahr dauert, bezeichnet die Post-Adoleszenz eine Zeit in der die Person noch gewichtig von seiner Jugend beeinflusst ist und noch in der Übergangphase zum Erwachsenwerden steckt.

*Faserland* kann als Adoleszenzroman bestimmt werden, da es sich hierbei um einen Ich-Erzähler handelt, der „orientierungslos durch die Wirklichkeit der neunziger Jahre“<sup>158</sup> auf der Suche nach sich selbst treibt, die Welt um sich beobachtet, sich gegen gesellschaftliche Autoritäten der Vergangenheit und Gegenwart auflehnt und einige Vorurteile der Welt um sich hat. Wie bereits erörtert wurde, wird *Faserland* als Beispiel eines Popromans, in dem die Adoleszenz eine gewichtige Rolle spielt, von Carsten Cansel bestätigt (siehe **KAPITEL 1**).

In der Literaturgeschichte kommen Züge des Adoleszenz- und Popromans oft zum Ausdruck. Laut Gansel können die Texte, „die Adoleszenz zum Gegenstand der literarischen Darstellung machen,“ als Vorläufer des Popromans gelten.<sup>159</sup> In der deutschen romantischen Epoche steht die Adoleszenz im Vordergrund, denn die Suche nach Identität, die von einem männlichen Jugendlichen aufgenommen wird, der oft zum Wanderer wird und auf eine Reise

---

<sup>156</sup> Dies., ebd., S. 63.

<sup>157</sup> Zehetmayer, Elisabeth: Wenn ich groß bin: Kinder und Jugendliteratur. Ein Überblick über die Gattungen der KJL. BIFEB Strobl/Wolfgangsee: Ausbildung für e.a. und n.b. BibliothekarInnen 6. bis 10. Juni 2011, Lehrgang 84/Teil 2. [pdf]. URL: <http://www.kurs84.bvoe.at/~kurs84/mediafiles/87/KiJu-PrXsentation.pdf>. [13. Juli 2013].

<sup>158</sup> Gansel, C., ebd., S. 237

<sup>159</sup> Ders., ebd., S. 253.

der Selbstfindung geht, hat ihre Ursprünge in der Romantik (wie in *Aus dem Leben eines Taugenichts* von Joseph von Eichendorff und *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis) und taucht ständig in der Literaturgeschichte auf. Dies wird auch von Gansel dargelegt, der die Entwicklung der Identität und Individualität insbesondere im Kunstmärchen erkennt (Siehe **KAPITEL 1**).

Anders als das Volksmärchen, das mündlich übertragen wurde und der Autor unbekannt bleibt, ist das Kunstmärchen, wie zum Beispiel, E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, ein Werk eines bestimmten Autors. Wie Stefan Neuhaus<sup>160</sup> erläutert, gibt es gewisse Unterschiede zwischen dem Volks- und Kunstmärchen. Wo das Volksmärchen eindimensionale Charaktertypen, ein einfaches Weltbild, ein Happy-End und sowohl gute als böse Figuren einschließt, gibt es dagegen im Kunstmärchen mehrdimensionale Charaktere, ein komplexes Weltbild, kein eindeutiges Happy-End oder einen schlechten Ausgang und gemischte Figuren. Am Beispiel von Hoffmanns *Sandmann* werden diese Merkmale besonders deutlich. Vor allem fällt es dem Protagonisten schwer eine Entwicklung zu vollziehen, da er zu stark von Subjektivismus und Narzismus, geprägt ist, was insbesondere in seinen Gedichten und Briefen zu sehen ist, und er sich nicht mit den grausamen Kindheiterinnerungen des Sandmanns auseinandersetzen kann. Daher wird eine Entwicklung des Studenten Nathanaels negiert und das Märchen hat einen schlechten Ausgang, indem die Hauptfigur vom Rathausturm springt und stirbt.

Genau so kann auch das Ende Krachts Faserland als ein schlechter Ausgang für den Protagonist gelesen werden, da der Erzähler seine Entwicklung nicht vollzieht und auf seinen Tod hingedeutet wird. Auch ist im Roman deutlich, dass der Erzähler noch in der Übergangsphase zum Erwachsensein ist, da er noch von seiner oberflächlichen und naiven Jugend geprägt ist. Seine Kindheitserinnerungen spielen, wie bei Nathanael, noch eine gewichtige Rolle, jedoch setzt er sich nicht mit ihnen auseinander. Der Protagonist im Roman ist auf der Suche nach (s)einer Identität, welche in seinem immer weiteren ziellosen Treiben, im Widerspruch zwischen seiner Entfremdung und seiner Sehnsucht nach Akzeptanz sowie auch in seiner Einsamkeit zum Vorschein kommt. Weitherhin wird auch seine sexuelle Identität, welche von seiner Unsicherheit stammt, in Frage gestellt. Seine Identität wird bis zum Ende des Romans, wie es auch bei Nathanael der Fall ist, jedoch nicht gefunden.

---

<sup>160</sup> Neuhaus, S., ebd., S. 9.

Andererseits wird das Ende als Abschied des Protagonisten von der Heimat, den Freunden und somit auch seiner Jugend gesehen.

### 3.5.3. Roman der Abschiede

Die Übergangsphase des Protagonisten von der Adoleszenz zum Erwachsensein lässt Krachts *Faserland* auch als einen Roman der Abschiede verstehen. In anderer Hinsicht wird dies bestätigt, indem sich der Protagonist nicht nur von seiner Jugend und Naivität, sondern auch von seinen Träumen oder Illusionen, von seinen Zielen, von Bekannten oder Freunden und von Deutschland verabschiedet. Der Abschied ist auch in der Romantik ein beliebtes Motiv (siehe **KAPITEL 5**) und in der Tat können Eichendorffs *Taugenichts*, Novalis' *Ofterdingen* und E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* als Texte der Abschiede gelesen werden. Anders als in den romantischen Texten (mit der Ausnahme von Hoffmanns Werken), wird der Abschied positiv dargestellt, da der Protagonist sich zu seiner Vollkommenheit entwickelt hat und sich mit innerer Seligkeit von seiner Jugend, von seinen erreichten Träumen und Zielen und meistens auch von seinem Heimatdorf oder der Stadt (nicht dem Land) verabschiedet. In E.T.A Hoffmanns *Der Sandmann* wird aber, im Gegensatz dazu, Abschied vom Leben genommen. Tatsächlich wird auch auf den Tod des Protagonisten in dem offenen Ende *Faserlands* hingedeutet, als er einem Bootsmann zweihundert Franken gibt, um ihn auf die andere Seite des Sees zu bringen. Die Erzählung endet, als er im Boot sitzt und über den See gebracht wird (vgl. S. 158): das Ende lässt vor allem an den griechischen Mythos von Charon denken, einem Fährmann, der für Geld (meistens eine Goldmünze) die Toten über den Totenfluss in den Hades brachte. Dies weist auch auf das Motiv des Mythos hin (siehe **KAPITEL 5**).

Das Zentralthema des Romans Krachts ist, wie oben ersichtlich ist, die Suche nach Identität, weshalb im folgenden Kapitel auf dieses eingegangen wird und die verleugnete Entwicklung des Protagonisten besprochen wird.

## KAPITEL 4

# DIE FRAGE NACH DER IDENTITÄT

Wie bereits erwähnt, spielt die Suche nach einer Identität eine wesentliche Rolle im Roman Krachts. Nach einer Diskussion zur Figur des Taugenichts werden im folgenden Kapitel Eigenschaften des Kracht-Protagonisten besprochen und interpretiert, um deutlich darzustellen, inwiefern eine Entwicklung seiner Identität verleugnet wird und wie eine Selbstverwirklichung oder Selbstfindung des Erzählers nicht ermöglicht wird. Im Anschluss an bestimmte Beispiele werden auch Bezüge zu romantischen Figuren hergestellt, um Ähnlichkeiten und Unterschiede festzuhalten.

Das Thema der Selbstverwirklichung sowie die Suche nach einer Identität spielt auch eine bedeutende Rolle in verschiedenen romantischen Texten, wobei die Hauptfigur solcher Texte meistens die Vollkommenheit erreicht.<sup>161</sup> Nach Daemmrich nimmt das Thema der Selbstverwirklichung

alle Handlungsweisen [auf], die die Integrität der Persönlichkeit in der ständigen Auseinandersetzung mit der Welt bewahren und infolgedessen die Organisation einzelner Themen wie etwa der Aggression, der Anpassung, der Begrenzung-Freiheit, des Reifens und der Suche nach gesellschaftlicher Vervollkommenung [...] maßgebend bestimmen.<sup>162</sup>

Die im Zitat genannten Themen stehen vorwiegend im Mittelpunkt der Erzählung Krachts, welche wiederum in Verbindung mit der Suche nach Identität stehen. Durch das Handeln bzw. die Stagnation des Protagonisten in bestimmten Situationen, in denen diese Themen zutreffend sind, wird die Möglichkeit, sich zur Vollkommenheit zu entwickeln, geleugnet. In diesem Zusammenhang steht der Protagonist Krachts, wie auch die Hauptfigur Hoffmanns, im Gegensatz zu den romantischen Figuren Eichendorffs und Novalis'. Beide Hauptfiguren in den romantischen Texten finden ihre wahre Identität und nehmen die Chance sich zu entwickeln wahr, wobei sie am Ende der Erzählungen ihr Glück gefunden haben.

---

<sup>161</sup> Dagegen stehen aber auch romantische Texte, in denen eine Entwicklung des Protagonisten geleugnet wird, wie etwa in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*.

<sup>162</sup> Daemmrich, Horst und Ingrid: Themen und Motive in der Literatur: Ein Handbuch. Tübingen: Francke 1995, S. 316.

Auch wenn beide romantische Figuren auf ihrer Reise Schwierigkeiten überwinden müssen um ihr Glück zu finden, machen sie dadurch eine Entwicklung durch. Der Taugenichts ist, wie Van Rinsum erkennt, „der Hans im Glück des Märchens, der sich auf dieser Welt nicht zurechtfindet und dem doch alles zum Glück ausfällt.“<sup>163</sup> Obwohl der Erzähler im Roman Krachts die Möglichkeit hat, Schwierigkeiten zu überwinden, kann er in seiner Passivität und Stagnation sein Glück nicht finden. Auch wenn Krachts Roman als ein Anti-Entwicklungsroman betrachtet werden kann, gibt es dennoch nennenswerte Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen dem Protagonisten in *Faserland* und dem Protagonisten in *Aus dem Leben eines Taugenichts*.

## 4.1. Die Figur des Taugenichts

Wie in Eichendorffs *Taugenichts* erfährt der Leser relativ wenig über den Erzähler in *Faserland*, und im Roman stehen nur die Wahrnehmungen des Protagonisten, die er auf seiner Reise macht, im Vordergrund. Mit Hilfe seiner Wahrnehmung der Welt um sich herum, sowie auch seiner geäußerten Meinungen, können nur bestimmte Einzelheiten über den Erzähler und seine Geschichte erahnt werden. Was seine Herkunft, sein Alter, usw. betrifft, muss vom Leser rekonstruiert werden, was auch typisch für die postmoderne Literatur ist.

Somit können die folgenden persönlichen Informationen über den Erzähler im Roman festgestellt werden: Aufgrund des Sprachgebrauchs und der Jugendszene, in der sich der Erzähler befindet, wird ersichtlich, dass er im Alter von Mitte zwanzig ist (siehe **KAPITEL 3**). Der Erzähler ist Deutscher, da seine Wahrnehmungen, Kenntnisse und Meinungen von Deutschland vorwiegend detailliert sind, im Vergleich zu denen über die Schweiz. Auch trifft er sich mit verschiedenen Bekannten auf seiner Reise, die er schon lange kennt, und er hat auch das Abitur in Deutschland gemacht, obwohl nicht festgestellt werden kann, ob der Erzähler den Abschluss bestanden hat (vgl. F, S. 62). Trotzdem wirkt der Erzähler zur gleichen Zeit heimatlos, da er von Stadt zu Stadt reist und entweder bei einem Freund übernachtet oder in einem Hotel. Obwohl der Erzähler keine Arbeit zu haben scheint, verfügt

---

<sup>163</sup> Van Rinsum, A u. W., ebd., S. 171.

er „über immense finanzielle Mittel“<sup>164</sup>, welches an seiner Reise und an seinem Lebensstil zu erkennen ist. Durch seine Kindheitserinnerungen wird aber auch deutlich, dass der Protagonist in diesem reichen Lebensstil aufgewachsen ist (vgl. F, S. 51). Weitere Informationen zu dem Erzähler erfährt der Leser nicht und auch daraus ist die Ähnlichkeit zu Eichendorffs Taugenichts-Figur ersichtlich.

Wie der Erzähler in Krachts Roman geht der Taugenichts auf eine Reise, nimmt die Welt um sich wahr und geht auf die Suche nach seiner Identität und seinem Glück. Auch hier werden fast keine persönlichen Informationen zu der Taugenichts-Figur gegeben. Der Leser erfährt nichts über das Alter des Erzählers, außer dass er alt genug ist von seinem Vater in die „freie Welt“ (LT, S. 3) geschickt zu werden, um selbst sein Glück zu machen. Obwohl nie explizit in der Novelle erwähnt, wird es deutlich, dass der Taugenichts aus Deutschland kommt, was vor allem in seinen Liedern der Sehnsucht nach seiner Heimat während seines Aufenthalts in Italien zum Ausdruck kommt. Doch ist der Taugenichts, wie Krachts Erzähler, in gewisser Hinsicht auch heimatlos, weil er spontan auf eine Reise geht und, nachdem sein Vater ihn fort schickt, keinen festen Platz hat, den er sein Zuhause nennen kann.

Außer diesen Übereinstimmungen gibt es jedoch auch gewisse Unterschiede zwischen der Hauptfigur Eichendorffs und dem Protagonist in *Faserland*. Obwohl beide Figuren als Heimatlose gesehen werden können, ist der Taugenichts eigentlich nie heimatlos, da die Natur ihm als Heimat dient (vgl. **KAPITEL 5**). Manchmal verbringt er die Nacht im Baum (vgl. LT, S. 27) oder auf einer Bank vor einem Haus „in der lauen Nacht“ (LT, S. 42) oder „im Garten“ (LT, S. 62) oder er liegt zwischen Blumen, wo er „den tiefblauen, ganz wolklosen Himmel“ (LT, S. 68) anschauen kann. Anders als der Ich-Erzähler in *Faserland* hat der Taugenichts kein Geld sich andere Aufenthaltsmöglichkeit zu leisten. Oft hat er auf seiner Reise wenig oder kein Geld. Auch wenn der Taugenichts seinen Namen von seinem Vater bekommt, weil er sich lieber ausruht, statt seinem Vater bei der Arbeit zu helfen, und öfters von der Kammerjungfer und dem Portier „Narr“ genannt wird (vgl. LT, S. 78), der auch mit dem „Taugenichts“ verbunden wird<sup>165</sup>, ist er kein fauler Mensch: Er pflanzt neue Blumen in seinem Gärtchen, nachdem er die Kartoffeln und andere Nutzpflanzen hinaus geworfen hat (vgl. LT, S. 14). So rechnet er auch, wie es von ihm als Zolleinnehmer erwartet

---

<sup>164</sup> Möckel, M., ebd., S. 66.

<sup>165</sup> Vgl. Ter Haar, Carel: Joseph von Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts: Text, Materialien, Kommentar. München: Carl Hanser 1977, S. 162f.

wird, auch wenn er sich über die Zahlen lustig macht und sich nicht auf so etwas Ernstes konzentrieren kann. Er wird in Italien am märchenhaften Schloss „ganz melancholisch [...] von dem ewigen Nichtstun“ (LT, S. 53), weil er nicht einmal den Tisch für das Abendessen zu decken braucht (vgl. LT, S. 53).

Im Vergleich zu Eichendorffs Hauptfigur ist der namenlose Ich-Erzähler in *Faserland* ein wahrer Taugenichts. Er braucht nichts zu tun außer eine Reise durch Deutschland und in die Schweiz zu unternehmen, zu feiern oder in Kneipen zu gehen und sich mit Bekannten zu treffen. Nie wird im Roman erwähnt, dass der Erzähler einer Arbeit nachgeht oder dass er nur daran denkt zu arbeiten. Auch wenn der Ich-Erzähler sich keine Sorgen um Geld machen muss, ignoriert er seine Grundbedürfnisse und sie scheinen ihm nicht wichtig zu sein: Er isst nicht viel, seine Hungergefühle werden durch Rauchen und Alkohol überdeckt und er schläft immer erschöpft ein, manchmal sogar auf einer Zugtoilette oder in einer Badewanne. Was dem Protagonisten im Roman wohl wichtig scheint, ist das Aussehen, welches vor allem an seiner Wahrnehmung von Farben und Mode sowie auch durch den ständigen Gebrauch der Markennamen zu erkennen ist. Insofern steht der Ich-Erzähler im Kontrast zur Hauptfigur Eichendorffs, hat aber gewisse Ähnlichkeit mit dem Protagonisten Hoffmanns.

## 4.2. Nathanael in *Der Sandmann*

Wie in Eichendorffs Novelle scheint die Hauptfigur in Hoffmanns Kunstmärchen den romantischen Künstler zu verkörpern. Der Student Nathanael entspricht vor allem dem Ideal des Künstlers, die Zukunft voraussagen zu können (genau wie der Taugenichts), wobei diese aber seinen Tod bedeutet. Er wird dargestellt „»als unverstandener, an sich und der Welt leidender, in sich zerrissener, tragisch isolierter Außenseiter und Fremdling, dem Liebe und Glück versagt bleiben.«“<sup>166</sup> Jedoch ist das Künstlertum bei Nathanael übertrieben, denn alles was er jemals geschrieben hat, liest er der Holzpuppe vor, wie „Gedichte, Fantasien, Visionen, Romane, Erzählungen“ sowie auch „Sonnetten, Stanzen, Kanzenen, und das alles [liest] er der Olimpia stundenlang hintereinander vor, ohne zu ermüden.“ (S, S. 86). In der Beziehung mit Olimpia und die Erinnerung an den Tod seines Vaters sowie auch an den

---

<sup>166</sup> Giese, Peter Christian. 1995. In: Bekes, Peter: E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Lektüreschlüssel für Schüler. Stuttgart: Philipp Reclam 2005, S. 17.

Sandmann, verliert Nathanael sich selbst in seine Fantasie, was ihn immer weiter in die Katastrophe treibt.

Es sind vor allem die ständigen Kindheitserinnerungen und die Unfähigkeit, zwischen Wirklichkeit und Illusion unterscheiden zu können, dass Nathanael und der Protagonist in *Faserland* sich nahe liegen (siehe dazu **KAPITEL 5**). Auch enden beide Geschichten – wenn man das Ende Krachts Roman in dieser Hinsicht interpretiert – mit dem Tod der Protagonisten (siehe **KAPITEL 5**). Dabei spielt die subjektive Wahrnehmung der Hauptfiguren eine besonders wichtige Rolle. Genau wie in *Faserland*, hat das Auge am Beispiel Nathanaels zwei Funktionen:

Es ermöglicht die Wahrnehmung der äußeren Erscheinungswelt, ihrer Personen, Gegenstände und Vorgänge, zu gleich gibt es nach herkömmlicher Auffassung aber auch die innere Befindlichkeit des Sehenden wieder [...].<sup>167</sup>

Da Nathanael von seiner grausamen Kindheitserinnerung an den Sandmann nicht freikommen kann und den Advokaten in dem Italiener Coppola wiedererkennt, fehlt ihm die Möglichkeit zwischen Sein und Schein zu unterscheiden. Durch seine Wahrnehmung kommt daher immer mehr „seine[...] narzisstische[...] Strebung“<sup>168</sup>, eine „Projektion seiner Wünsche“<sup>169</sup> zum Ausdruck. Dabei spielt vor allem das von Coppola gekaufte Perpektiv Nathanaels eine wichtige Rolle, denn dieser verstärkt seine Unfähigkeit zwischen Wirklichkeit und Fantasie zu unterscheiden und lässt ihn weiter in die Katastrophe treiben. Durch das Fernglas nimmt Nathanael die Welt um sich auf so eine Weise wahr, dass er nicht zwischen Schein und Sein unterscheiden kann. Als er das erste Mal die Holzpuppe Olimpia von seinem Fenster durch das Fernglas anschaut, wird dies im unten angegebenen Zitat erkennbar:

Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es als gingen Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. (S, S. 80).

Mittels des Glases wird seine Wahrnehmung umso mehr begrenzt. Mit der Holzpuppe Olimpia, die er als eine existierende Person sieht, kann er seine Gefühle und somit seine Fantasie ausdrücken. Nur in ihrer Liebe findet er sein Selbst wieder (vgl. S, S. 85) und „in ihr

---

<sup>167</sup> Vgl. Bekes, P., ebd., S. 42f.

<sup>168</sup> Ders., ebd., S. 16.

<sup>169</sup> Ders., ebd.



liebt er nur noch sich selbst.“<sup>170</sup> Da Nathanael sich immer mehr der Realität in seine Fantasie entflieht, entfremdet er sich von anderen, einschließend seiner Geliebten Clara. Als er Olimpia als Automat erst dann wahrnimmt, als sie ihre Augen im Streit zwischen Spalanzani und Coppola verliert, und er somit wieder in die Realität gerückt wird, „verliert er [...] seine existenzielle Basis“<sup>171</sup> und er wird von Agression und Wahnsinn befallen.

In *Faserland* spielt die subjektive Wahrnehmung ebenso eine große Rolle wie in Hoffmanns *Sandmann*. Bei dem Protagonist in *Faserland* geht es aber vor allem um das Aussehen. Genau wie die Wahrnehmung Nathanaels von dem Fernglas Coppolas begrenzt wird, so ist auch die Beobachtung durch das Aussehen begrenzt. Vor allem mit Hilfe der Markennamen wird die Wichtigkeit des Aussehens und der Mode betont (siehe **KAPITEL 3**) und die Personen, denen er begegnet, werden oft von ihrem Aussehen her verurteilt: „Sie tragen alle Cartier-Uhren, und man sieht ihnen förmlich an, da[ss] sie Golf spielen.“ (F, S. 21). Auf diese Weise entfremdet der Erzähler sich auch von anderen, vor allem wenn sie seiner Idee von einem guten Aussehen nicht entsprechen. Hier wird auf die Oberflächlichkeit sowie auch auf die Beziehungslosigkeit des Protagonisten aufmerksam gemacht. So kennt er Nigel „schon ziemlich lange, weiß aber immer noch nicht, was er genau macht“ (F, S. 29), und kritisiert selbst seinen Freund wegen des Aussehens (vgl. F, S. 31).

Als der Protagonist in seiner Einsamkeit in Heidelberg in der Max Bar „furchtbar betrunken“ (F, S. 94) ist, beobachtet er „ein[en] Haufen Studenten“ (F, S. 95). Er lernt einen der Studenten namens Eugen kennen und freut sich „einen Menschen kennenzulernen, der in Ordnung zu sein scheint.“ (F, S. 96). Es liegt aber vor allem am Aussehen des Studenten, dass der Protagonist sich freut, denn „Eugen hat ja ein gutes Jackett an, und er hat seinen Pullover um die Hüften gebunden, und er hat weiße Zähne.“ (F, S. 96). Es ist somit der äußere Schein, der für den Protagonisten als wichtig gilt und auf den er meint vertrauen zu können, auch wenn er die Person gar nicht kennt. Dadurch hat der Protagonist narzisstische Züge, wie auch bei Nathanael zu sehen ist, da er starken Wert darauf legt immer gut und akzeptabel auszusehen:

In dem Moment fällt mir ein, da[ss] ich in der Innentasche der Barbourjacke noch ein bi[ss]chen Haargel haben mu[ss], und ich überlege, wann ich das Zeug benutzen könnte, ohne da[ss] es gleich peinlich aussieht. (F, S. 17).

---

<sup>170</sup> Ders., ebd., S. 17.

<sup>171</sup> Ders., ebd.

Es ist somit für den Protagonist sehr wichtig gut auszusehen und gleichzeitig nicht von der Gesellschaft kritisiert zu werden. In diesem Sinne ist auch zu verstehen, wie wichtig das Sehen bzw. das Auge im Roman ist. Durch das Auge des Protagonisten wird die im Roman dargestellte Welt wiedergegeben und es zeigt gleichzeitig, „da[ss] sich das menschliche Auge in den verlockenden Erscheinungen der materiellen Welt verlieren kann.“<sup>172</sup> Immer wieder wird darauf aufmerksam gemacht, welchen starken Wert der Erzähler auf das Äußere legt, auch wenn er den äußeren Schein in Deutschland als negativ empfindet (siehe **KAPITEL 5**). Nach Daemmrich sieht „[d]as Auge, das sich der Wahrheit verschließt, [...] nur noch den falschen Schein der Welt [und] [d]er Blick bricht sich an den Spiegelungen, führt zu Irrtümern und beschleunigt den inneren Verfall.“<sup>173</sup> In diesem Zusammenhang kann der Protagonist der Hauptfigur Nathanael gleichgesetzt werden.

### 4.3. Der Protagonist in *Faserland*

#### 4.3.1. Das Aussehen – Farben und Barbourjacke

Zur Wichtigkeit des Aussehens für den Protagonisten, die zur gleichen Zeit seine Oberflächlichkeit betont, wird im Roman durchgängig auf Farben in seiner Wahrnehmung aufmerksam gemacht, was auch sein Modebewusstsein bestätigt:

Sie hatten *weiße* Zähne und *weiße* Mützen, auf denen vorne Alitalia auf einer *silbernen* Brosche draufstand, und sie hatten sehr starke behaarte, *braune* Arme, und durch diese *schwarzen* Armhaare hindurch konnte ich immer ihre *goldenen* Armbanduhren sehen. (F, S. 51. Hervorhebung EC).

Auf der ganzen Reise des Erzählers rückt die Genauigkeit seiner Wahrnehmung vor allem mit Hilfe der Angabe von Farben in den Vordergrund. Die Farben werden auch zumeist mit Markenartikeln in Verbindung gesetzt, zum Beispiel, als er dem Leser Karin mit „ihr[em] bunte[n] Hermes-Halstuch [...]“ (F, S. 22) oder die Stadt Hamburg als „Barbourgrün“ (F, S. 29) beschreibt. Durch die Farbenbeschreibung kann angenommen werden, dass Hamburg als relativ positiv von dem Erzähler empfunden wird, da im Roman deutlich zum Ausdruck

---

<sup>172</sup> Daemmrich, H. u. I., ebda., S. 62.

<sup>173</sup> Dies., ebd., S. 62.

gebracht wird, wie sehr die Farbe grün – die typische Farbe der Barbourjacke – dem Protagonisten gefällt<sup>174</sup>:

Sie trägt auch eine Barbourjacke, allerdings eine blaue. Eben, als wir über Barbourjacken sprachen, hat sie gesagt, sie wolle sich keine grüne kaufen, weil die blauen schöner aussehen, wenn sie abgewetzt sind. Das glaube ich aber nicht. Meine grüne Barbour gefällt mir besser. (F, S.13f.).

Die Barbourjacke spielt eine besonders wichtige Rolle im Lebens des Protagonisten. Sie wird nicht nur als Statussymbol gesehen, sondern sie wird auch als Schutz vor der Außenwelt gebraucht (siehe dazu **KAPITEL 3**). Überall, wo der Erzähler hinget, wird seine Barbourjacke mitgenommen und er fühlt sich immer warm und wohl, wenn er sie anhat. In dieser Hinsicht ist zu erkennen, welche Ähnlichkeit die grüne Barbourjacke mit der Natur bzw. dem Baum in Eichendorffs *Taugenichts* hat. Wie der Protagonist in *Faserland* mit seiner grünen Jacke fühlt sich der Taugenichts in der grünen Natur immer wohl und der Baum dient zumeist als Versteck, immer dann wenn er Angst hat (siehe **KAPITEL 5**).

Ohne seine Barbourjacke fühlt sich der Erzähler in *Faserland* nackt und kalt (vgl. F, S. 155), zur gleichen Zeit aber auch unsichtbar (vgl. F, S 80). Die Barbourjacke ist für den Protagonisten sehr wichtig, da an ihr Gesinnungsgenossen erkannt werden und er sich somit als Teil einer Gruppe fühlt. Seine Freunde, wie Karin und Alexander, haben auch so eine Jacke und dies zeigt vor allem, dass sie alle im Wohlstand leben und diesen schätzen. Es ist dem Protagonisten „furchtbar peinlich“ (F, S. 59), als er im Flugzeug auf dem Weg nach Frankfurt merkt, dass die Joghurts, die er sich früher im Wartesaal des Hamburger Flughafens geholt hat, in der Tasche der Barbourjacke ausgelaufen sind (vgl. F, S. 59). Demzufolge verbrennt er sie am Frankfurter Flughafen, da sie für ihn keinen Wert mehr hat. Jedoch hält der Protagonist es ohne seine warme, geliebte Jacke nicht aus, und als er seinen alten Freund Alexander im Café Eckstein in Frankfurt sieht, geht er hinüber zum Tisch, wo Alexander seine grüne(!) Barbourjacke über eine Stuhllehne gehängt hat, und nimmt sie sich, bevor er schnell hinausgeht und der Stadt entflieht (vgl. F, S. 81f.). Diese Szene im Roman zeigt nicht nur, wie wichtig das Aussehen mittels des Tragens der Barbourjacke für den Protagonisten ist, sondern betont auch wiederum seine Sehnsucht danach, einen Platz in der Welt zu haben und von seiner Umwelt gesehen und akzeptiert zu werden.

---

<sup>174</sup> Die Farbe grün steht auch für die Natur, nach der der Erzähler sich immer wieder sehnte (siehe **KAPTEL 5**).

### 4.3.2. Gesehen werden

Dass der Protagonist einen starken Wert auf das Aussehen durch teure Kleidung legt, wird nicht nur an der Wichtigkeit der Barbourjacke und in seiner Wahrnehmung der Welt und der Personen um sich herum erkennbar, sondern auch an seiner Erwartung von anderen gesehen und anerkannt zu werden. In der Heidelberg-Szene wird gezeigt, wie sehr sich der Erzähler freut von anderen gesehen zu werden, und als Eugen ihn zu einer Party einlädt, wird die Einladung ohne Bedenken angenommen. Der Erzähler will von anderen Personen gesehen und akzeptiert werden, auch wenn er dies nicht öffentlich zugibt. Im Gegensatz zu dem Studenten, den der Erzähler in Heidelberg kennenlernt, wird der Protagonist von Bekannten nicht immer erkannt oder gesehen. Als Alexander, dessen Barbourjacke er stiehlt, ins Café Eckstein in Frankfurt kommt, wird deutlich, wie wichtig es dem Protagonisten ist, nicht ignoriert bzw. gesehen zu werden:

Das Beste kommt jetzt aber noch: Er sieht mich nicht. Er sieht mich überhaupt nicht, das mu[ss] man sich mal vorstellen. Er geht einfach an mir vorbei, obwohl ich direkt an der Bar auf dem blöden Barhocker sitze und ihn anstarre. (F, S. 80).

Auch im Zug auf dem Weg nach Heidelberg, als der Protagonist Matthias Horx trifft, wird dargestellt, wie sich der Protagonist gekränkt fühlt, als der Trendforscher ihn nicht sieht:

Er erkennt mich immer noch nicht. Ich glaube, er will mich nicht erkennen. Er schämt sich, mir guten Tag sagen zu müssen. Ich mu[ss] dazu, glaube ich, erklären, da[ss] dieser Horx so eine ganz große Negativ-Faszination auf mich ausübt. Ich drehe mich also zu ihm hin, und während er sein Bier bekommt, hebe ich mein Glas Christinen-Brunnen-Mineralwasser und sage: Prost, Matthias. (F, S. 84).

Wie in den letzten beiden Zitaten zu erkennen ist, unterstreicht der starke Wert, den der Protagonist darauf legt gesehen und erkannt zu werden, die Sehnsucht des Erzählers nach Akzeptanz und Gemeinschaft. Dabei hat er aber Angst, vor allem wegen seines Aussehens bzw. seiner Kleidung, in die Kritik anderer Personen zu geraten: „Ich fühle mich etwas deplaziert wegen meinem blöden maritimen Aussehen. Ich sehe aus wie ein alberner Yachtbesitzer, der abends in Marbella an Land geht.“ (F, S. 130). Im ganzen Text wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, wie bedeutend ihm die Akzeptanz seiner Umgebung ist:

Während wir vorbeigehen, Richtung Küche, sehe ich aus dem Augenwinkel, wie eins der Mädchen die Augen nach oben verdreht, und obwohl mir sowas normalerweise nichts ausmacht, bin ich doch etwas gekränkt. (F, S. 38).

Obwohl der Protagonist vorgibt, dass es ihm „normalerweise“ ohne Bedeutung ist von anderen Personen akzeptiert zu werden oder nicht, rückt diese Sehnsucht nach Akzeptanz im ganzen Roman immer wieder in den Vordergrund. Auch andere Figuren im Roman haben die gleiche Sehnsucht nach Akzeptanz, was aber vom Protagonisten kritisch gesehen wird. So hat Alexanders Freundin Varna, die nach Meinung des Erzählers für den Abbruch der Freundschaft verantwortlich ist, einen „Knacks weg, da[ss] sie immer beliebt sein will, auf Vernissagen und in Szene-Kneipen und so“ (F, S. 73). Auch wenn er selbst zumeist diese Personen abfällig kritisiert, wird offenbar, dass der Erzähler selbst eigentlich Angst davor hat von seinen Gesinnungsgenossen kritisiert zu werden. Hier tritt wiederum die Widersprüchlichkeit, eine typische Eigenschaft des Protagonisten, hervor: Der Protagonist will wohl gesehen bzw. akzeptiert werden, will aber gleichzeitig nicht als unsicher auffallen und kritisiert werden, da es ihm peinlich ist.

### 4.3.3 Selbstzweifel und die Unfähigkeit zur Kommunikation

Der Selbstzweifel des Protagonisten ist ebenso im ganzen Text zu finden wie die Sehnsucht nach Anerkennung. Auf einer Feier mit Nigel in Hamburg rücken beide Eigenschaften des Erzählers in den Vordergrund, als er Anne, die er den Tag zuvor noch auf Sylt getroffen hat (vgl. F, S. 39), mit dem Chefredakteur von Tempo sprechen sieht und beide ihn nicht erkennen<sup>175</sup>:

[...] aber die beiden erkennen mich nicht, oder sie wollen mich nicht erkennen, obwohl ich ja direkt vor ihnen stehe. Weil mir das peinlich ist, schenke ich mir ein Glas Prosecco ein und tue so, als ob ich mich für die Flasche interessieren würde, lese das Etikett, obwohl ja der Prosecco wirklich uninteressant ist und auch billig. Dann zünde ich mir eine Zigarette an [...] (F, S. 39).

Wie in diesem Zitat zu sehen ist, wird der Selbstzweifel des Protagonisten deutlich durch die Sehnsucht danach, immer von anderen anerkannt zu werden, sowie auch durch seine Unfähigkeit zur Kommunikation. Anstatt die Personen anzusprechen, weiß der Erzähler nicht, wie er sich verhalten soll. Dieses Verhalten gilt im ganzen Roman als typisch für den Protagonisten:

---

<sup>175</sup> Ob die Figuren in den angegebenen Zitaten den Protagonisten mit Absicht ignorieren oder nur zufällig nicht sehen, bleibt dem Leser überlassen zu entscheiden.

Um irgend etwas zu sagen, sage ich, da[ss] es nachher regnen wird, und Sergio meint, da[ss] das Wetter ganz bestimmt so bleibt. [...] Dann geht uns irgendwie der Gesprächsstoff aus, und Sergio redet nicht weiter, also zünde ich mir eine Zigarette an und sehe erst auf meine Fingernägel und dann aufs Meer. (F, S. 18).

Auch hier wird die Unfähigkeit zur Kommunikation anschaulich, denn es fällt dem Erzähler schwer ein vollständiges Gespräch mit Sergio anzuknüpfen. Sergio, der dem Erzähler aber auch nichts zu sagen hat, bestätigt, dass der Erzähler nicht allein unter dieser Unfähigkeit leidet. Die Unfähigkeit mit anderen sprechen zu können, lässt sich auf verschiedene Weise im Roman nachweisen. Der Protagonist hört kaum den Personen, denen er begegnet, zu oder er zeigt kein wirkliches Interesse an ihnen, was ein Schweigen auf seiner Seite verursacht: „Ich setze meine Sonnenbrille auf, und Karin erzählt irgend etwas, und ich sehe aus dem Fenster.“ (F, S. 15). Dieses Verhalten gegenüber seinem Gesprächspartner ist im ganzen Roman vorhanden und der Protagonist kann nie genau das Gesagte anderer Personen wiedergeben. Jedoch erwartet der Erzähler von seinem Gesprächspartner, dass dieser ihm zuhört: „Dann sieht sie mich an und sagt allen Ernstes, wir sollten uns morgen abend treffen, im Odin. Das sagt sie wirklich. Dabei habe ich ihr doch erklärt, da[ss] ich morgen abfahre.“ (F, S. 23). Obwohl der Erzähler seinen Freund, Nigel, „im Grunde ein asozialer Mensch“ (F, S. 36) kritisiert, der „nicht kommunikationsfähig“ (F, S. 36) ist und Partys deshalb so gerne mag, „weil das so rechtsfreie Räume sind, wo er funktionieren kann, ohne kommunizieren zu müssen“ (F, S. 37), erkennt er seine Unfähigkeit zur Kommunikation nicht bei sich selbst.

Die Unfähigkeit zur Kommunikation kommt im Besonderen zu Stande, weil der Protagonist, wie auch andere Figuren im Roman, das Äußere bzw. den Schein als wichtig ansieht. Die Personen sind im Inneren begrenzt und haben keine Freiheit sie selbst zu sein, da sie sich von der Umgebung oder der Situation her, in der sie sich befinden, bestimmen lassen, so wie sie sein sollten. Wie Daemmrich bemerkt, wirkt somit „[d]ie Unfähigkeit, mit anderen sprechen zu können, [...] auf die Personen zurück. Sie befinden sich im Zustand der Einzelhaft, der absoluten Begrenzung in „ihrer eigenen Haut.“<sup>176</sup> Folglich wird das Leben von Selbstzweifel und Unsicherheit geprägt.

---

<sup>176</sup> Daemmrich, H. u. I., ebd., S. 71.

#### 4.3.4. Merkmale der Unsicherheit

Seine Unfähigkeit zur Kommunikation sowie auch das Gefühl des Selbstzweifels und der Unsicherheit werden auch durch die für den Protagonisten typische unsichere Sprache ausgedrückt: „Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter, ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe. Ich kann mich natürlich auch täuschen.“ (F, S. 15). Ausdrücke wie „Ich glaube“ (F, S. 18), „Ich weiß [...] nicht“ (F, S. 27) oder „ich bin mir nicht ganz sicher“ (F, S. 21) bestätigen das Gefühl der Unsicherheit im Leben des Protagonisten. Da diese Weise des unsicheren Sprechens im ganzen Roman präsent ist, fällt es dem Leser sofort auf, wenn sich der Erzähler in einzelnen Fällen wohl sicher ist:

Es ist ein längliches Gesicht mit einer großen Nase, und irgendwie sieht er mittelalterlich aus, wie auf einem Bild von Walther von der Vogelweide oder Bernard von Clairvaux. Das sind beides mittelalterliche Maler, das weiß ich. (F, S. 67).

Das angegebene Zitat verweist auf die Sicherheit des Protagonisten, was gleichzeitig ironisch gemeint ist, weil falsche Informationen über die beiden mittelalterlichen Personen angegeben werden. Bei dem Versuch, eine Beschreibung seines Freundes Alexander wiederzugeben kommt der für den Protagonisten wichtigste Aspekt zum Ausdruck, nämlich das Äußere. Der Erzähler weiß zwar, wie die beiden mittelalterlichen Figuren aussehen, und kann diese sogar mit seinem Freund vergleichen, täuscht sich aber bei dem Beruf der Personen.<sup>177</sup> Es ist somit das Äußere, das die Welt des Protagonisten prägt. Es ist ihm wichtig den Bekannten nicht als unsicher aufzufallen, sich ihnen anzupassen und somit Teil der Gesellschaft zu sein.

Neben den unsicheren Ausdrücken des Erzählers ist besonders auffällig wie sich seine Unsicherheit durch das Bedürfnis, immer eine Zigarette anzuzünden, erkennen lässt, wenn der Protagonist in eine Situation gerät, die ihm unbehaglich ist, und er nicht weiß, wie er sich benehmen soll. Immer dann, wenn ihm der Anlass eines Gesprächs fehlt und er von Unsicherheit befallen wird, wie auch in den letzten oben zitierten Zeilen, zündet sich der Erzähler eine Zigarette an, damit keinem diese Unsicherheit auffällt:

Da Rollo nichts weiter sagt als diesen spanischen Satz und dabei mit den Augenlidern flattert und ich dastehe und wieder mal nicht weiß, wohin mit meinen Händen, zünde ich mir eine Zigarette an und plötzlich ist er wieder da, dieser Nachmittag vor Jahren, an dem ich einen Flug nach Mykonos genommen habe. (F, S. 132).

---

<sup>177</sup> Walther von der Vogelweide (um 1170 – um 1230) war ein mittelhochdeutscher Dichter, auch bekannt als Minnesänger. Bernard von Clairvaux (um 1090 – 1153) war ein französischer Abt und Kirchenlehrer. Möckel, M., ebd., S. 45.

Die Zigarette spielt daher eine bedeutende Rolle im Leben des Protagonisten. Hier tritt sie als Ersatz für Kommunikation ein, wie sie auch als Ersatz für Essen, Alkohol usw. gebraucht wird, und sie schützt den Protagonisten, fast wie die Barbourjacke, davor vor anderen als unsicher aufzufallen und somit kritisiert zu werden. Die Zigarette wird vom Erzähler auch als Gegenstand benutzt, um in Erinnerungen zu flüchten und der Realität zu entfliehen. Die Flucht vor der Realität mittels der Kindheitserinnerungen gilt als typisches Motiv in diesem Roman, wie auch in verschiedenen romantischen Texten, wobei auch hier die Einsamkeit und Unsicherheit eine gewichtige Rolle spielen (siehe **KAPITEL 5**).

#### 4.3.5. Die Frage nach sexueller Identität

Der Selbstzweifel und die Unsicherheit des Protagonisten lassen sich vor allem in Szenen zeigen, die „neu oder überraschend sind oder seine sexuelle Identität in Frage stellen.“<sup>178</sup> In solchen Situationen entflieht er, wie oben besprochen, entweder in seine Kindheitserinnerungen oder er flüchtet, indem er die Stadt ganz verlässt. So flieht er zum Beispiel von der Geburtstagsfeier in Meersburg, nachdem er nicht weiß, wie er mit einem traurigen und zusammengebrochenen Rollo umgehen soll, oder er weiß nicht wie er sich verhalten soll, als er bei Nigel in Hamburg zum Gruppensex eingeladen wird, und infolgedessen aus der Stadt flieht.

Auch auf der Feier in Heidelberg gerät der Erzähler in eine unbehagliche Situation, die seine Unsicherheit und seine Selbstzweifel bestätigen. Obwohl er Eugen als sehr aufdringlich empfindet, da „[e]r [...] mit seinem Gesicht ziemlich nahe an [dem des Erzählers] dran [ist], viel näher, als [ihm] lieb ist [...]“ (FL, S. 102), folgt er Eugen die Treppe hoch, da dieser ihm etwas zeigen möchte. Nachdem Eugen dem Erzähler in einem Zimmer, in welchem auch noch ein Mädchen und ein alter Mann auf einem Sofa sitzen und sich küssen, Kokain angeboten hat, dieser jedoch ablehnt, wird der Hintergedanke Eugens deutlich:

[...] dann greift Eugen vorne an meinen Hosenbund und legt seine andere Hand auf meinen Hintern. [...] und ich fühle, wie er an meinem Hintern herumneselt und tatsächlich, ich lüge nicht, wie er versucht, mir durch meine Hose hindurch seinen Finger in den Hintern zu stecken. (FL, S. 103).

Daraufhin läuft der Erzähler aus dem Zimmer hinaus und geht schnell auf die Suche nach Nadja, einem Mädchen, das er zuvor kennengelernt hat.

---

<sup>178</sup> Möckel, M., ebd., S. 34.



In dieser Szene rückt neben der Unsicherheit des Erzählers die Frage nach der sexuellen Orientierung in den Vordergrund. Obwohl der Erzähler im Roman durchweg homosexuelle oder bisexuelle Erfahrungen verneint, wird jedoch für den Leser die Unsicherheit seiner Sexualität sichtbar: Wenngleich der Erzähler Nadja „wirklich sehr nett“ (FL, S. 101) findet und es scheint, als wäre er an ihr interessiert, fehlt jedoch die Genauigkeit der Beschreibung Nadjas, im Gegensatz zu der Beschreibung Eugens. Außerdem wendet der Erzähler Tricks an, „um zu sehen, wie weit [Nadja] bereit [ist], sich auf [ihn] einzulassen.“ (FL, S. 101). Auch wenn der Protagonist sich unbehaglich fühlt, als Eugen ganz nah an seinem Gesicht ist, geht er trotzdem ohne Bedenken mit Eugen die Treppe hoch.

Weiterhin wird die sexuelle Orientierung des Erzählers in Frage gestellt durch die Erinnerung an seine Zeit an einem „Altmänner-Homosexuellen-Strand“ (F, S. 136) in Mykonos, den sein alter Freund Alexander ihm vorgeschlagen hat. Dabei ist der Erzähler sehr schockiert, als er die nackten braunen Männer am Strand sieht. Doch als er einen Dampfer übers Meer vorbeifahren sieht, wird er ruhig:

Mitten an diesem gr[ss]lichen Ort, mit bleicher Haut, umringt von ungefähr einer Milliarde nackter brauner Männer, sehe ich, ganz weit draußen, im heller werdenden Blau des Meeres einen Dampfer vorbeifahren. Ich zeige mit dem Finger auf den Dampfer, bewege mich dabei nicht und kann sehen, wie das Schiff sich in Relation zu mir bewegt. Ganz klein, hinten, wo der Horizont fast schon weiß ist, fährt es an meinem ausgestreckten Finger vorbei. Und das Beste daran ist: Meine Kopfschmerzen gehen weg, die Panik wegen den Schwulen geht weg, alles geht wieder in Ordnung. Es ist fast so, als ob ich keine Angst mehr haben mü[ss]te im Leben, für einen Moment. [...]

Es hat etwas mit diesem Dampfer zu tun, mit dem Stillstehen, während der Dampfer selbst weiterfährt, und hinter einem liegen nackte alte Männer und starren einem auf den Arsch.

Das ist natürlich etwas schwierig zu erklären, aber es ist ein bi[ss]chen so, als finde man seinen Platz in der Welt. Es ist kein Sog mehr, kein Ohnmächtigwerden angesichts des Lebens, das neben einem so abläuft, sondern ein Stillsein. Ja, genau das ist es: Ein Stillsein. Die Stille. (F, S. 137f.).

In diesem Zitat wird insbesondere erkennbar, wie der Protagonist zur Selbstverwirklichung gekommen ist. Hier kommt auch die Sehnsucht nach der Stille zum Ausdruck, welche der Erzähler am Ende in der Schweiz aufsucht (siehe **KAPITEL 5**). Es ist die Stille, in der sich der Protagonist als Teil der Welt fühlt. Dass der Erzähler diese Selbstverwirklichung empfindet, während er an einem Homosexuellen-Strand steht, verweist vor allem auf die Frage nach seiner sexuellen Identität. Erst in Meersburg auf der Geburtstagsfeier Rollos erkennt der Protagonist, dass „Alexander [...] natürlich recht gehabt [hat] damit, da[ss] es dort [in Mykonos] interessant sei.“ (F, S. 137) und er fragt sich, ob Alexander ihm den Strand vorgeschlagen hat, damit er dieses Gefühl der Stille erfahren konnte. Hier wird auf die

Naivität des Protagonisten hingedeutet, der nicht erkennen kann oder will, dass Alexander ihn für einen Homosexuellen hält.

Trotzdem kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob der Protagonist homosexuell oder bisexuell ist. Die homosexuellen oder bisexuellen Situationen, in denen er sich befindet, werden immer gemieden, obwohl er sich auch öfters zu Frauen hingezogen fühlt. Auch die Sehnsucht nach der Frau seiner Träume, Isabella Rossellini, mit der er sich eine Zukunft vorstellt, bestätigt einerseits, dass der Protagonist heterosexuell ist. Andererseits könnte diese Vorstellung auch eine Fassade sein und seine Sehnsucht, von der Gesellschaft akzeptiert zu werden und sich ihr anzupassen, zu vertuschen. Dazu muss gesagt werden, dass die sexuelle Orientierung des Erzählers unklar ist und ein Gefühl der Unsicherheit über seine sexuelle Identität im Text vorherrscht. Dadurch wird auch die Suche nach seiner Identität deutlich verstärkt und bestätigt.

#### 4.3.6. Selbsthass

Durch den Selbstzweifel des Protagonisten sowie auch durch seine zweifelhafte sexuelle Orientierung wird auf den Selbsthass verwiesen, welcher in verschiedenen Textstellen zum Ausdruck kommt. Da die Geschichte von der Übergangsphase von der naiven, oberflächlichen Jugend zum Erwachsensein handelt und der Erzähler sich somit noch in seiner Adoleszenz befindet (siehe **KAPITEL 3** u. **5**), wird auf diese Zwischenphase des Protagonisten hingedeutet, die auch mit der Frage nach seiner Sexualität parallel läuft. In diesem Sinne kann der Protagonist mit einem „Zwischenwesen“ gleich gesetzt werden, das zwischen der Jugend und dem Erwachsensein, der Heterosexualität und der Homosexualität steht.

Am Ende des Romans, als der Erzähler sich in der Schweiz befindet und sich glücklich fühlt, erkennt er die Schweiz als „eine Lösung für alles“ (F, S. 151) an. Dies zeigt, wie sehr der Protagonist zu diesem Land passt, das im Zweiten Weltkrieg, welcher in der Wahrnehmung des Erzählers eine wichtige Rolle spielt, neutral aufgetreten ist. Genau wie die Schweiz tritt der Protagonist somit als „Zwischenwesen“ auf und fühlt sich in diesem Land wohl (siehe **KAPITEL 5**). In Deutschland auf der Party in Hamburg aber wird die Kritik des Protagonisten an so einem „Zwischending“ bei einem alkoholischen Getränk, Prosecco, deutlich: „[...] und ich denke daran, da[ss] ich Partys hasse, auf denen es Prosecco gibt, weil Prosecco weder Wein ist noch Champagner, sondern nur so ein blödes Zwischending, das

eigentlich gar keine Existenzberechtigung hat.“ (F, S. 39). Obwohl der Erzähler Prosecco abwertend beschreibt, trinkt er trotzdem dieses Getränk, nimmt sich „die Prosecco-Flasche und [läuft] aus der Küche. (F, S. 40). Es wird in seinen unsicheren Ausdrücken, in seiner Ziellosigkeit und in seiner unsicheren sexuellen Orientierung veranschaulicht, dass der Prosecco den Protagonisten im Roman symbolisiert. So wird gleichzeitig der Hass des Erzählers sich selbst gegenüber illustriert.

Weiterhin wird der Selbsthass in Krachts Roman anhand des Sehmotivs veranschaulicht, da der Protagonist wohl starken Wert auf das Äußere und die Wahrnehmung anderer Personen legt, gleichzeitig aber versucht, sein Spiegelbild zu vermeiden (vgl. F, S. 76). In diesem Sinne hat Krachts *Faserland* auch Ähnlichkeit mit Patrick Süskinds Hauptfigur in dem postmodernen Roman *Das Parfum*<sup>179</sup>: Die Hauptfigur Süskinds, Jean-Baptiste Grenouille, orientiert sich hauptsächlich an der Sinneswahrnehmung des Geruchs<sup>180</sup>, hat jedoch selbst keinen Geruch und kann sich somit selbst nicht riechen, was ihn zum Menschen ohne Seele macht.<sup>181</sup> So wird auch der Selbsthass des Protagonisten durch die Sinneswahrnehmung betont. Wie alle anderen instabilen Gefühle, die der Protagonist nicht erkennt, so wird auch der Selbsthass von ihm unterdrückt. Daher kommt beim Erzähler auch ein falsches Selbstbild zu Stande, das er als die Wahrheit annimmt. Darum will er sich nicht im Spiegel sehen, denn „[d]em Auge enthüllt sich die Wahrheit verborgener Gefühle.“<sup>182</sup>

#### 4.3.7. Selbstbild und „zerfaserte“ Identität

Im Roman wird deutlich dargestellt, wie der Protagonist sich selbst sieht und immer wieder ein falsches Selbstbild in den Vordergrund rückt. Wie er sich verhält oder wie er handelt stimmt somit nicht immer mit seinen Aussagen überein. So hört er meistens seinem Gesprächspartner nicht zu, merkt dies aber anscheinend nicht: „Ich habe ihr nie zugehört, obwohl ich sonst eigentlich allen zuhöre, weil ja alles irgendwie interessant ist.“ (F, S. 73).

---

<sup>179</sup> Im Roman Süskinds kommen auch deutliche romantische Elemente zum Vorschein, welche vor allem von Werner Fritzen und Marlilies Spancken untersucht wurden. In ihrer Untersuchung „weisen sie auf mehrere Bezüge zu Joseph von Eichendorff, E.T.A. Hoffmann, Heinrich von Kleist und Thomas Mann hin.“ Bernsmeier, Helmut: Lektüreschlüssel für Schüler: Patrick Süskind *Das Parfum*. Stuttgart: Philipp Reclam 2005, S. 66.

<sup>180</sup> Auch in diesem Sinne kommen intertextuelle Referenzen zu Süskinds Roman zum Vorschein, da das Riechen neben dem Sehen eine wichtige Rolle in der Wahrnehmung des Erzählers spielt. Der Erzähler in *Faserland* wird auch öfters von Gerüchen abgelenkt und von ihnen in Erinnerungen geführt.

<sup>181</sup> Bernsmeier, H., ebd., S. 53.

<sup>182</sup> Daemrich, H. u. I., ebd., S. 62.

Am deutlichsten wird das falsche Selbstbild des Protagonisten auf der Geburtstagfeier Rollos in Meersburg veranschaulicht. Rollo ist ein alter Freund des Protagonisten, der ihn anscheinend von Heidelberg nach München mitgenommen hat (siehe **KAPITEL 5**). Aus der Beschreibung wird vor allem ersichtlich, wie emotional instabil Rollo ist, da er sich mit achtzehn „mit der Zigarette immer absichtlich Löcher in den Arm gebrannt“ (F, S. 124) hat und er ständig mit den Augenlidern flattert (vgl. F, S. 116), auch wenn der Erzähler dies nicht als Problem erkennen will. Außerdem betäubt er sich ständig mit Beruhigungsmitteln, vor allem Valium. Gleichzeitig umgibt sich Rollo mit Personen, die der Erzähler selbst als keine wirklichen Freunde ansieht:

Aber das sind nicht seine Freunde. Seine Freunde würden ihm doch sagen, da[ss] er aussieht wie ein Alkoholiker und tablettensüchtig ist. Sie würden sagen, komm Rollo, du mu[ss]t jetzt ins Bett, und dann würden sie ihn ins Schlafzimmer bringen und bei ihm sitzen, bis er einschläft. Und wenn er schlecht träumen würde, dann würden sie ihn beruhigen. Freunde würden die ganze Nacht da sitzenbleiben, und danach noch zwei Wochen bei ihm bleiben und jeden Drink, den er sich macht, und jede Valium, jede Lexotanil ihm aus den Händen nehmen, so lange, bis er wieder klar denken könnte. (F, S. 139).

Obwohl der Protagonist diese Beschreibung eines echten Freundes abgibt, zeigt er später, dass er selbst kein wirklicher Freund Rollos ist, da ihm oben angegebene Beschreibung nicht entspricht und er Rollo nicht hilft. Auch als der Protagonist hinüber zu Rollo geht, der am See „hin und her“ (F, S. 144) schwankt, und der Erzähler bemerkt, dass Rollo „todtraurig ist die ganze Zeit“ (F, S. 144) und sogar neben ihm weint, tut er nichts, um ihm zu helfen, und lässt ihn stattdessen „auf dem Bootsteg“ (F, S. 145) stehen. Danach flieht der Erzähler in die Schweiz und erfährt dort von Rollos Tod, für den er sich auch nicht schuldig fühlt.<sup>183</sup> Es wird deutlich, dass der Protagonist in *Faserland* ein falsches Selbstbild hat, da er Rollo zwar als einen alten Freund (vgl. F, S. 107) beschreibt, er selbst aber nicht zu seiner eigenen Beschreibung eines Freundes passt.

Durch den ständigen Alkohol- und Drogenkonsum verdrängt der Protagonist seine Gefühle, er unterdrückt sie und setzt sich nicht mit ihnen auseinander. Er erkennt zwar die Flucht der Realität in anderen, wie zum Beispiel Rollos Mutter, die tablettensüchtig ist (vgl. F, S. 128), erkennt diese jedoch nicht bei sich selbst. Darum kann der Erzähler auch keinem helfen, wie zum Beispiel Rollo, da er nicht weiß, wie er mit bestimmten Situationen umgehen soll. Auch

---

<sup>183</sup> Seine neutrale Reaktion und Einstellung zu Rollos Tod veranschaulicht, durch die Neutralität der Schweiz im Zweiten Weltkrieg, wie gut die Schweiz zum Protagonisten passt (siehe **KAPITEL 5**).

kann keiner dem Protagonisten helfen, da er nicht kommunikationsfähig ist und es ihm auch nicht bewusst ist, dass er Hilfe braucht.

Im Roman Krachts lässt sich insbesondere durch die Beschreibung der Wahrnehmung der Welt zeigen, wie zerfasert die Figuren sind, wie auch auf das vom Protagonisten beschriebene Deutschland der neunziger Jahre zutrifft. Der Protagonist, wie auch andere Figuren, sind vielen Einflüssen ausgesetzt und der Roman „führt vor Augen, wie schwer es ist, bei der wachsenden Anzahl der Lebensentwürfe und Rollenmuster, unter denen der Einzelne in der immer komplexer werdenden Gesellschaft zu wählen hat, eine ganzheitliche Identität auszubilden.“<sup>184</sup> Es liegt an den verschiedenen Rollen, an die sich der Protagonist im Roman anpassen müsste, dass es zu keiner Vollkommung der Entwicklung der Identität kommt. Alexander wird auch unterschiedlich vom Erzähler beschrieben, wo er scheint verschiedene Rollen zu spielen. So wird er als eine mittelalterliche Person (vgl. F, S. 67), ein Besitzer einer Jacht (vgl. F, S. 67) oder als ein Hippie (vgl. F, S.69) beschrieben. Genau wie das Bild Alexanders im Gehirn des Erzählers entsteht, „nur so in Einzelteilen, da fügt sich nichts zusammen, es ergibt kein Ganzes [...]“ (F, S. 67), so entstehen auch die Figuren im Roman, genau wie auch Deutschland, und es gibt somit keine wirkliche, eigene und ganzheitliche Identität. Am Ende lässt ihn diese Sehnsucht und die Suche nach (s)einer Identität in die Schweiz fliehen, wo es endlich scheint, als bestehe die Möglichkeit sich entwickeln zu können, da er sich von der oberflächlichen Fassade Deutschlands sowie auch von der ständigen Erinnerung an die grausame NS-Zeit befreit (siehe **KAPITEL 5**).

---

<sup>184</sup> Möckel, M., ebd., S. 63.

Es ist die Schweiz, wo der sich der Protagonist wohl fühlt. Er geht auf die Suche nach dem Grab Thomas Manns. Die Bücher Thomas Manns, die er in der Schule lesen musste, haben dem Erzähler Spaß gemacht, denn sie „waren nicht so dämlich wie die von Frisch oder Hesse oder Dürrenmatt [...]“ (F, S. 154). Dass der Protagonist gerade diese Autoren nennt und das Grab Thomas Manns auf dem Friedhof aufsucht, zeigt vor allem, dass er sich mit diesem Autor gleichsetzt, da der Autor am Anfang des Zweiten Weltkrieges in die Schweiz geflohen ist und das Nazi-Regime kritisiert hat. Wie Mann flieht der Protagonist in die Schweiz, um vor der grausamen Geschichte Deutschlands zu entfliehen. Anders als Thomas Mann sind Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt in der Schweiz geboren und aufgewachsen und daher kann sich der Erzähler nicht mit ihnen identifizieren. Obwohl Hermann Hesse in Deutschland geboren ist, ist er zum Teil in der Schweiz aufgewachsen und wird deshalb nicht nur als deutscher, sondern auch als schweizer Autor angesehen.

Der indirekte Vergleich und die Wertschätzung Thomas Manns bestätigen nicht nur die Einsamkeit des Erzählers in der Welt und seine Sehnsucht nach Anerkennung, sondern dass der Erzähler vor allem auch auf die Suche nach (s)einer Identität ist. Dadurch, dass der Protagonist sich mit Thomas Mann identifiziert, versucht er auch durch die Persönlichkeit des bekannten Autors zu sich selbst zu finden. Im Gegensatz zu den verschiedenen Rollen, an die sich der Protagonist anpassen muss, will er eine ganzeinheitliche Identität, einen festen Platz auf der Welt haben, wie an seiner Wahrnehmung von Rollos Liege zu erkennen ist:

Dann denke ich daran, wie gut es wäre, solche Dinge zu besitzen wie diese Liege, an der man alles festmachen kann, an deren Holz man sehen kann, wie alles seinen festen Platz hat in der Welt. (F, S. 117).

Als der Protagonist sich in Heidelberg auf einer Feier befindet und dann zusammenbricht, wird deutlich, welche Sehnsucht nach eigener Identität er hat: „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.“ (F, S. 105). Das Zentrum, das dem Protagonisten hier fehlt, ist seine eigene Identität, die er noch finden muss.<sup>185</sup> Es ist aber gerade die Suche nach einem festen Platz auf der Welt, in der seine Wünsche der Selbstfindung und der Akzeptanz und Gemeinschaft erfüllt sind, die den Protagonisten immer weiter treibt. Da eine Stagnation und eine Widersprüchlichkeit in seinem Leben herrschen, die ihm gleichzeitig nicht erlauben mit

---

<sup>185</sup> Vgl. dies., ebd., S. 66.

anderen zu kommunizieren oder anderen zu helfen, wird die Möglichkeit einer Entwicklung des Protagonisten und die Findung (s)einer Identität negiert.

#### 4.4. Entfremdung und die Sehnsucht nach Geborgenheit

Da der Protagonist nicht weiß, wie er mit anderen Personen umgehen soll, führt dies vor allem zur Einsamkeit und verstärkt somit seine Sehnsucht nach Gemeinschaft und Akzeptanz umso mehr. Die Einsamkeit des Erzählers wird in *Faserland* durchgehend gezeigt. In seinen Erinnerungen wird darauf aufmerksam gemacht, dass er schon als Kind ein einsames Leben führte:

Ich denke daran, wie ich früher, als wir ein Haus in Italien hatten, in der Nähe von Lucca, immer nach Florenz geflogen bin, ganz alleine, mit so einem Plastikschild um den Hals, auf dem UM stand, das hieß Unaccompanied Minor oder so ähnlich. (F, S. 51).

Diese Einsamkeit spielt in seinem Erwachsenenleben immer noch eine wichtige Rolle, welche vor allem durch seine Sehnsucht nach Akzeptanz und Gemeinschaft zum Ausdruck kommt. Ähnlich wie der Taugenichts von seinem Vater aus dem Elternhaus geworfen wird, kann sich auch dieser Sohn nicht auf die Liebe und Zuneigung seiner Eltern verlassen. Diese Enttäuschung hinterlässt Spuren, die sich in seinem Umgang mit ihm Nahestehenden widerspiegeln. Als er auf der Feier in Hamburg den Freund Nigel nirgends finden kann, und diesen schließlich mit einem schwarzen Model und einem anderen Mann im Bett erwischt, wird deutlich gezeigt, wie enttäuscht der Protagonist von Nigel ist: Ohne Gruss verlässt er Hamburg, mit dem Gedanken Nigel nie wiederzusehen, und „[a]uf dem Weg aus der Stadt, kurz vor dem Flughafen, [fängt er] an zu heulen.“ (F, S. 50). Hier wird eindeutig die Einsamkeit wie auch die Angst vor der Einsamkeit, aber vor allem auch die Sehnsucht nach Gemeinschaft und Geborgenheit betont.

In Eichendorffs *Taugenichts* wird diese Betonung der Sehnsucht auch ersichtlich, indem „Trauer, Schwermut und Glücksverlangen“<sup>186</sup> stark betont werden. Die seelische Qual des *Taugenichts* lässt sich vor allem daran erkennen, dass die „schöne gnädige Frau“ (LT, S. 16) ihn, während er ihr ein Lied singt, gar nicht anschaut und schweigend fortgeht, während er mit schwerem Herzen emotional ganz verstört ist, als er den Unterschied zwischen sich und der Gräfin feststellt:

Mir aber standen die Tränen in den Augen, schon wie ich noch sang, das Herz wollte mir zerspringen von dem Liede vor Scham und vor Schmerz, es fiel mir jetzt auf einmal alles recht ein, wie sie so schön ist und ich so arm bin und verspottet und verlassen von der Welt – und als sie alle hinter den Büschen verschwunden waren, da konnte ich mich nicht länger halten, ich warf mich in das Gras hin und weinte bitterlich. (LT, S.17).

Die Sehnsucht des Protagonisten nach Glück und Liebe ist ein starkes Gefühl, und da für ihn die Möglichkeit besteht, dies nie zu finden und seine Wünsche nicht zu erfüllen, da er nicht einmal an die Chance glauben kann, sein Glück mit seiner Traumfrau zu finden, wird er von großer Angst befallen. Auch Angst vor Einsamkeit sowie Sehnsucht nach der Heimat kommen zum Ausdruck: „Da kam mir die Welt auf einmal so entsetzlich weit und groß vor und ich so ganz allein darin, da[ss] ich aus Herzensgrunde hätte weinen mögen.“ (LT, S. 51). Der *Taugenichts* fühlt sich genauso mutterseelenallein wie der Protagonist in *Faserland*.

Da der *Taugenichts* auch von Einsamkeit und Angst befallen wird und dadurch das Verlangen nach Gemeinschaft oder Akzeptanz durch die Gesellschaft verstärkt wird, ist er dem Erzähler in *Faserland* unmittelbar ähnlich. Der Erzähler in *Faserland* versucht sich auch, genau wie der *Taugenichts*, an die Gesellschaft anzupassen, auch wenn es ihm nicht wirklich recht ist. So nimmt er unter Gruppendruck eine Tablette, welche ihm von Nigel gegeben worden ist, um auf diese Art eine Verbindung mit Nigel herstellen zu können und somit akzeptiert zu werden:

Ich weiß auch nicht, warum ich das mache, denn im Grunde finde ich Drogen absolut widerlich, aber ich stecke mir das Ding in den Mund, sieht ja auch wie eine Spalt-Tablette aus, und spüle es mit einem großen Schluck Prosecco aus der Flasche runter, obwohl das sonst so gar nicht meine Art ist, aus der Flasche zu trinken, meine ich. (F, S.42).

---

<sup>186</sup> Kunz, Josef: Eichendorff: Höhepunkt und Krise der Spätromantik. Oberursel: Altkönig 1951, S. 69.



Das Thema der Entfremdung und der „Widerspruch zwischen dem Kult der Individualität und der Sehnsucht nach Gemeinschaft“<sup>187</sup>, an dem der Erzähler in *Faserland* leidet, steht immer wieder im Mittelpunkt. Überall auf seiner Reise entfremdet sich der Protagonist von anderen, indem er sie vor allem auf Grund ihrer Äußerlichkeiten kritisiert. So findet er seinen Freund Nigel „immer ein bi[ss]chen schäbig angezogen“ (F, S. 31). Auch von anderen Personen im Roman entfremdet sich der Protagonist und er will sich nicht mit dem Taxifahrer unterhalten, da dieser „ganz schlimme Akne“ (F, S. 97) hat. Die Freundin von Alexander ruft sogar Aggression beim Erzähler hervor:

Das Wichtigste damals war, da[ss] ich Varna nicht akzeptiert habe. [...] Ich konnte es einfach nicht. Varna war so billig, so vorhersehbar, so liberal-dämlich, da[ss] es einfach nicht möglich war, sich ihre blöden Ideen anzuhören, ohne auszurasen und sie zu treten oder ihr zumindest aufs Maul hauen zu wollen. (F, S. 73).

Diese Aggression des Erzählers tritt häufig auf, wenn er sich von Mitmenschen entfremdet, vor allem von Älteren, in denen er Nazis zu erkennen glaubt und die er abwertend als abstoßend kritisiert. Es wird eindeutig gezeigt, wie widersprüchlich der Protagonist ist, da er sich von anderen Personen entfremdet, aber gleichzeitig eine Sehnsucht hegt, Teil einer Gemeinschaft zu sein.

In Eichendorffs Novelle taucht der gleiche Widerspruch des Individuums zwischen der Entfremdung und der Sehnsucht nach Gemeinschaft auf: Auf seinem Weg nach Italien findet der Taugenichts eine kleine Gruppe aus dem Bauernvolk, die sich in der Natur vor einem Wirtshaus amüsiert: Während die Kinder „sich um eine große Linde herumtummelten[...]“ (T, S. 30), sitzen Bauern um einen Tisch und spielen Karten und rauchen Tabak (vgl. LT, S. 30). Da der Taugenichts, der selbst zum bürgerlichen Volk gehört, fühlt, dass er sich mit diesem einfachen Bauernvolk identifizieren kann, genau wie er sich mit der Natur identifizieren kann, zieht er „[s]eine Geige aus der Tasche und [er] spielte schnell einen lustigen Ländler auf, während [er] aus dem Walde hervortrat.“ (LT, S. 30). Doch das bürgerliche Leben ist vom Alltag bestimmt und der junge Taugenichts als Individuum akzeptiert die Gesellschaft nicht, denn er ärgert sich, als einer der Bauern ihm Geld für das Spielen geben will „und [er] sagte ihm, er sollte nur seine Pfennige behalten, [er] spielte nur so aus Freude, weil [er] wieder bei Menschen wäre.“ (LT, S. 31). Hier kommt die Abneigung gegen das Materielle, Philisterhafte zum Ausdruck, aber auch die Sehnsucht nach einer

---

<sup>187</sup> Möckel, M., ebd., S. 63.

Verbindung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, und somit auch die Sehnsucht nach der mittelalterlichen Zeit, denn „[d]er einzelne Mensch [...] fühlt[e] sich [damals] als Teil der Gesellschaft, nicht als Individuum.“<sup>188</sup> Der Taugenichts will wohl bei Menschen sein und somit Teil der Gesellschaft werden, kann jedoch die im Alltag gefangene Welt nicht akzeptieren. Er findet immer seinen Weg zurück, denn „[i]mmer dann, wenn [er] sich zu verlieren droht, entsteht eine enge Beziehung zur Natur und er erinnert sich an seine Heimat.“<sup>189</sup>

Es ist genau dieser Widerspruch, versuchen von der Gesellschaft akzeptiert zu werden, aber sich gleichzeitig von Gleichgesinnten zu entfremden, welcher den Protagonisten in *Faserland* weiter in die Einsamkeit führt. Nach Daemrlich ist die Entfremdung ein typisches Merkmal der Gegenwartsliteratur, in der die

[...] ausgeprägte Trennung vom Mitmenschen und besonders das Hinausgleiten aus der Gesellschaft in die Isolation [steht]. In diesem Prozeß tritt die Brüchigkeit menschlicher Beziehungen und die Verletzlichkeit des einzelnen deutlich hervor. Wunschvorstellungen, Phantasien, Ausbruchsversuche und erfundene, aber denkbare Identitätsnachweise beleuchten den Bruch zwischen Individuum und Gesellschaft.<sup>190</sup>

In diesem Zusammenhang ähnelt der Protagonist Krachts auch der Hauptfigur Hoffmanns, die durch ihre grausame Kindheitserinnerung und Wahnvorstellung von Wahnsinn befallen wird und der somit misslingt ihre Persönlichkeit zu entwickeln und sich der Gesellschaft anzupassen (siehe dazu auch **KAPITEL 5**). Auch andere Eigenschaften Nathanaels, wie unterdrückte Gefühle, Begrenzung, Aggression, Enttäuschung und Einsamkeit kommen im Protagonisten Krachts hervor. Dass der Protagonist, genau wie Nathanael, der mit dem Tod seines Vaters nicht umgehen kann, sich nicht mit seinen Gefühlen auseinandersetzen kann, kommt es zur keiner Entwicklung und das Ideal der Selbstfindung bleibt nur eine Sehnsucht.

## 4.5 Schlussbetrachtung zum Thema Identität

Dadurch, dass der Protagonist in *Faserland* in einer Welt der Widersprüchlichkeit lebt, die von verschiedenen Rollen geprägt wird, zeigt Kracht in seinem Roman wie schwer es ist, eine ganzeinheitliche Identität zu finden. Dies wird auch in der Ähnlichkeit des Protagonisten mit

---

<sup>188</sup> Mende, C., ebd.

<sup>189</sup> Ter Haar, C., ebd., S. 166.

<sup>190</sup> Ders., ebd., S. 70.

den romantischen Figuren, dem Taugenichts und Nathanael, ganz deutlich illustriert. Jedoch unterscheidet er sich von den beiden romantischen Figuren, indem er durch Passivität und Stagnation beherrscht wird. Der Erzähler, in dem der Taugenichts und Nathanael zu erkennen sind, kann sich nicht für *eine* Rolle entscheiden und steht deshalb unsicher in der Mitte der Beiden. Krachts Botschaft lässt sich auch somit vor allem in Eichendorffs Gedicht *Die zwei Gesellen* (1818) erkennen:

Es zogen zwei rüstge Gesellen  
Zum erstenmal von Haus,  
So jubelnd recht in die hellen,  
Klingenden, singenden Wellen  
Des vollen Frühlings hinaus.

Die strebten nach hohen Dingen,  
Die wollten, trotz Lust und Schmerz,  
Was Rechts in der Welt vollbringen,  
Und wem sie vorübergingen,  
Dem lachten Sinn und Herz. –

Der erste, der fand ein Liebchen,  
Die Schwieger kauft´ Hof und Haus;  
Der wiegte gar bald ein Bübchen,  
Und sah aus heimlichem Stübchen  
Behaglich ins Feld hinaus.

Dem zweiten sangen und logen  
Die tausend Stimmen im Grund,  
Verlockend´ Sirenen, un zogen  
Ihn in der buhlenden Wogen  
Farbig klingenden Schlund.

Und wie er auftaucht vom Schlunde,  
Da war er müde und alt,  
Sein Schifflin das lag im Grunde,  
So still wars rings in der Runde,  
Und über die Wasser wehts kalt.

Es singen und klingen die Wellen  
Des Frühlings wohl über mir;  
Und seh ich so kecke Gesellen,  
Die Tränen im Auge mir schwellen –  
Ach Gott, führ mich liebeich zu Dir!<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Eichendorff, Joseph von: Die zwei Gesellen. 1818. In: Wehrli, Max: Joseph von Eichendorff. Gedichte Erzählungen Biographisches. Zürich: Atlantis 1945, S. 44.

Am Beispiel dieses Gedichts Eichendorffs lässt sich der Protagonist Krachts insbesondere in der dritten Person deutlich erkennen, der in seiner Unsicherheit nicht zwischen dem ersten und zweiten Gesellen entscheiden kann und stattdessen eine Sehnsucht nach dem Tod (in romantischen Sinne), nach einer Stille, nach einem neuen Leben bei Gott entwickelt (siehe dazu KAPITEL 5). Gerade dass der Taugenichts und Nathanael in Krachts Protagonist zu erkennen sind, und dass der unsichere Protagonist sich nicht zwischen beiden, oder auch mehreren, Persönlichkeiten entscheiden kann, kommt es bei dem Erzähler nie zu einer Selbstfindung. Daher wird es auch schwierig einen genauen Ausgang des offenen Enden vom Romans aus zu deuten. Jedoch können durch genauere Untersuchung der romantischen Motive in Faserland, welche im Mittelpunkt des nächsten Kapitels stehen, die Aussage des Textes sowie das Ende und das Thema der Identitätssuche ein besseres Verständnis anbieten. Die Suche nach der Identität steht vor allem in Verbindung mit den romantischen Motiven, denen sich das nächste Kapitel widmet.

## KAPITEL 5

# ROMANTISCHE MOTIVE IN KRACHTS *FASERLAND*

Im Roman *Faserland* von Christian Kracht treten verschiedene bekannte Motive auf, die vor allem in der Romantik ihren vollkommenen Ausdruck hatten. Krachts *Faserland* ähnelt nicht nur dem romantischen Schreibstil des Schreibens, sondern es gibt auch viele Motive, die als romantische Motive definiert werden können. Diese Motive werden zunächst besprochen und mit bestimmten romantischen Werken in Verbindung gebracht, um Parallelen und Unterschiede zwischen der Zeit der Romantik und der heutigen Zeit zu verdeutlichen. Weiterhin wird der Zusammenhang der romantischen Motive im Roman mit dem Hauptthema, der Suche nach der Identität sowie mit dem offenen Ende des Romans in Verbindung gebracht.

### 5.1. Das Wandermotiv

Das Motiv der Reise, das Wandermotiv und die Lebensfahrt stehen in einer alten Literaturtradition. Der Aufbau zahlreicher romantischer Texte wird von der Reise oder dem Wandern eines Helden geprägt. Diese Reise, die der Protagonist unternimmt, „erscheint in direktem Zusammenhang mit Stationen der Lebensfahrt in der thematischen Darstellung der Selbstverwirklichung und des Reifens.“<sup>192</sup>

Die Reise, die Heinrich von Ofterdingen in Novalis' Fragmentroman zusammen mit seiner Mutter von Eisenach nach Augsburg unternimmt, hilft ihm, sein Ziel zu erreichen und somit zu sich selbst zu finden. Bei seinem Großvater lernt Heinrich Mathilde kennen und erkennt in ihr die blaue Blume seiner Träume, nach der er sich immer sehnte. Doch in den Erzählungen und Liedern der verschiedenen Personen, die Heinrich auf seiner Reise kennenlernt, findet er erst den Weg nach Innen und wird ein wahrer Dichter. Somit erreicht er sein Glück im Leben.

---

<sup>192</sup> Daemrich, H. u. I., ebd., S. 372.

Wie Ofterdingen unternimmt Eichendorffs Held in der Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* ebenfalls eine Reise, um sein Lebensglück zu finden. Der Taugenichts wird von seinem Vater in die „freie Welt“ (LT, S. 3) geschickt, um selbst sein Geld zu verdienen. Die Sehnsucht nach Liebe und das Streben nach Glück im Leben führen den Protagonisten auf eine Reise nach Italien und Österreich. Auf seiner Reise lernt der Taugenichts viele Personen kennen, welche ihm zum Teil helfen seine Wünsche zu erfüllen. Doch liegt es an der freien Natur und seinem Gottvertrauen, die dem Taugenichts die Möglichkeit bieten, sein Glück zu finden, und obwohl er auf seiner Wanderung Hindernisse überwinden und Schwierigkeiten bewältigen muss, findet er es dennoch sein Glück.

In den beiden oben genannten romantischen Texten ist schon zu erkennen, wie sich die erwähnten Figuren vom Protagonisten in Krachts Roman unterscheiden. Obwohl der Erzähler in *Faserland*, wie der Taugenichts und Ofterdingen eine Reise unternimmt, bei welcher sich Möglichkeiten ergeben, sich zu entwickeln und somit den Weg ins Innere zu finden, werden diese jedoch nicht wahrgenommen. Erst im letzten Kapitel, als sich der Erzähler in der Schweiz befindet, wird auf den Anfang einer Entwicklung des Protagonisten hingewiesen, indem er sich offen verhält und Neues ausprobiert, wie zum ersten Mal Kaffee zu trinken (vgl. F, S. 147) und der Versuch, mit dem Rauchen aufzuhören (vgl. F, S. 148). In diesem Zusammenhang wird auch Kritik an Deutschland geübt, da die Möglichkeit sich in seinem Heimatland zu entwickeln nicht gegeben ist (siehe dazu Motiv **Die Heimat**). Die Entwicklung in der Schweiz wird jedoch nicht vollzogen und die Sehnsucht des Erzählers nach Gemeinschaft, Liebe und Glück wird nie erfüllt. Trotzdem suggeriert das offene Ende des Romans, dass ihm die freie, offene Natur die Möglichkeit bietet, doch noch seine Identität zu finden.

Zum Wandermotiv der Romantik zählt auch die Fahrt über das Meer auf einem Schiff oder Boot, welches insbesondere in Texten Eichendorffs erscheint und ein typisches Symbol der Lebensfahrt darstellt (z. B. *Eine Meerfahrt* (1836)). Dies wird auch am Beispiel des folgenden Gedichts deutlich, welches auch im 1815 veröffentlichten Roman Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* von der Gräfin Romana gesungen wird:

### **Frische Fahrt**

Laue Luft kommt blau geflossen,  
Frühling, Frühling soll es sein!  
Waldwärts Hörnerklang geschossen,  
Mut'ger Augen lichter Schein,  
Und das Wirren bunt und bunter  
Wird ein magisch wilder Fluß,  
In die schöne Welt hinunter  
Lockt dich dieses Stromes Gruß.

Und ich mag mich nicht bewahren!  
Weit von Euch treibt mich der Wind,  
Auf dem Strome will ich fahren,  
Von dem Glanze selig blind!  
Tausend Stimmen lockend schlagen,  
Hoch Aurora flammend weht,  
Fahre zu! ich mag nicht fragen,  
Wo die Fahrt zu Ende geht!<sup>193</sup>

In diesem Gedicht verkörpert die Fahrt auf dem Schiff die Lebensfahrt, die vom lyrischen Ich unternommen wird. Wie Koopmann notiert, ist „[d]er magische wilde Flu[ss] [...] der Flu[ss] des Lebens, der den aufbrechenden Wanderer zu sich hinunterlockt [...]“<sup>194</sup> Das Ziel oder Ende der Fahrt wird dabei in diesem Sinne als das Ende oder die Zukunft des Lebens gesehen. Nach Daemmrich begünstigt „[d]ie Assoziation von Schiff und hoffnungsvoller Ausfahrt, sicherer Heimkehr oder Schiffbruch [...] ausgedehnte Vergleiche mit der unsicheren existentiellen Situation des Menschen angesichts der Zukunft.“<sup>195</sup>

Am Ende von Krachts *Faserland* spielt auch dieses Motiv eine besonders wichtige Rolle, da in vielerlei Hinsichte auf den Tod des Protagonisten hingedeutet wird (siehe **Das Naturmotiv** u. **Tod und Gottvertrauen**). Auch dies hängt mit dem Motiv der freien Natur zusammen, wie auch im oben angegebenen Gedicht Eichendorffs zu erkennen ist, was vor allem an den Wörtern „Strome“, „Wind“ und „Frühling“ veranschaulicht wird.

---

<sup>193</sup> Eichendorff, Joseph von: Frische Fahrt. 1812. In: Segebrecht, Wulf: Gedichte und Interpretationen Band 3. Klassik und Romantik. Stuttgart: Philipp Reclam 1984, S. 293.

<sup>194</sup> Koopmann, Helmut: Romantische Lebensfahrt. S. 296. In: Segebrecht, Wulf: Gedichte und Interpretationen Band 3. Klassik und Romantik. Stuttgart: Philipp Reclam 1984, S. 294 – 305.

<sup>195</sup> Daemmrich, H. u. I., ebd., S. 309.

## 5.2. Das Naturmotiv

Die Natur als Motiv gilt als besonders typisches Merkmal für romantische Texte, da die Natur nicht nur das Gefühl, sondern auch die Freiheit repräsentiert. In Eichendorffs Novelle lässt sich der Naturmensch in der Hauptfigur des Taugenichts, erkennen, der in seiner Freiheit der Natur ähnelt und in voller Einheit mit dieser steht. In Eichendorffs *Taugenichts* und Novalis' *Ofterdingen* sowie auch in vielen anderen Texten der Romantik gibt es zahlreiche Naturmotive, und es spielen vor allem Blumen, Bäume sowie auch der Wald, die Vögel und das Wetter stets eine große und wichtige Rolle.

### 5.2.1. Baum, Vögel und die blaue Blume

Der Taugenichts befindet sich oft bei einem Baum, wo er sich entweder vor jemandem versteckt oder sich ausruht und den Baum zu seinem Zuhause macht. Als der Taugenichts am Anfang der Novelle auf seine schöne gnädige Frau wartet, die Blumen bei ihm abholen will, da sie als Gärtnerin zu einer Maskerade am Schloss geht, dann jedoch nicht auftaucht, „kletterte [er] schnell auf den Birnbaum hinauf, um wieder im Freien Luft zu schöpfen.“ (LT, S. 20). Von dort aus kann er die ganze schöne Welt mit der umgebenden Natur sehen. Doch als die falsche „gnädige Frau“ (LT, S. 16) als Gärtnerin, zusammen mit der Kammerjungfer, erscheint, um die Blumen abzuholen, ist der Taugenichts froh, dass er sich oben „in Sicherheit“ (LT, S. 21) befindet und nicht von ihr und der Kammerjungfer gesehen werden kann. Wie Christine Jeremais<sup>196</sup> bemerkt, dient hier der Baum als Versteck. Auch später, bevor er die beiden Maler Leonhard und Guido kennenlernt und denkt sie seien Räuber, versteckt er sich im Lindenbaum. Somit wird die Natur zum Beschützer, welche dem Taugenichts immer Sicherheit bietet. In Italien klettert er noch einmal auf einen hohen Baum hinauf, aber diesmal, um sich „von dem ewigen Nichtstun“ (LT, S. 53) und dem Leben am Schloss zu befreien und die Welt von oben aus zu betrachten. Auch hier wird die Einheit zwischen ihm und der freien Natur betont:

---

<sup>196</sup> Jeremias, Christine: Romantische Motive in Joseph von Eichendorffs Novelle ‚Aus dem Leben eines Taugenichts‘ – Seminararbeit. Norderstedt: GRIN 2004, S. 11.



In dieser Zeit saß ich einmal an einem schwülen Nachmittage im Wipfel eines hohen Baumes, der am Abhange stand, und wiegte mich auf den Ästen langsam über dem stillen tiefen Tale. Die Bienen summten zwischen den Blättern um mich herum, sonst war alles wie ausgestorben, kein Mensch war zwischen den Bergen zu sehen, tief unter mir auf den stillen Waldwiesen ruhten die Kühe auf dem hohen Grase. (LT, S. 53)

Die Einheit zwischen dem Taugenichts und der Natur lässt sich auch in seiner direkten Ansprache an die Natur und die Menschen, die er auf seiner Reise kennenlernt, aufzeigen. Obwohl er sich ärgert, wenn er von dem Bauernvolk mit „Er“ angesprochen wird, verwendet er, wie Carel Ter Haar erkennt, immer die höfliche Anrede, wenn er sich mit Menschen, ob nun bürgerlich oder adelig, trifft und es gibt „keine einzige Situation, in der das »Du« unmittelbar anderen Personen gegenüber dem Taugenichts über die Lippen kommt.“<sup>197</sup> Das Bauernvolk wird von ihm immer mit „Sie“ angesprochen, und es wird selbst hier keine Verbindung zwischen ihm und den Personen deutlich. Auch wenn er mit seiner gnädigen Frau spricht, wird das höfliche „Ihr“ benutzt, und als sie sich am Ende als ein Volksmädchen entpuppt, „wird die direkte Anrede vermieden.“<sup>198</sup> Das „Du“ wird zwar von dem Taugenichts verwendet, aber nicht, um sich mit seinen Bekanntschaften und der Gesellschaft zu verbinden, sondern um sich mit der Natur und der Dichtung bzw. Kunst in Verbindung zu setzen. So spricht er direkt mit dem Waldvöglein, welches fröhlich vor seinem Fenster im Schloss in Italien singt: „ »Nein, sagte ich, *du* sollst mich nicht beschämen und allein so früh und fleißig Gott loben! «“ (LT, S. 50).<sup>199</sup>

Auch in Novalis' Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* ist der Naturmensch in der Hauptfigur zu finden. In diesem Text steht vor allem die blaue Blume im Mittelpunkt der Natur und sie wurde zum Symbol der Sehnsucht (vor allem der Sehnsucht nach Glück und Liebe) und der Unendlichkeit. In der Romantik wird die Wanderung durch die Suche nach dieser Blume begründet. Auch Eichendorff hat ein Gedicht über Novalis' blaue Blume geschrieben, in welchem diese das Glück repräsentiert, das aber vom lyrischen Ich nie gefunden wird:

---

<sup>197</sup> Ter Haar, C., ebd., S. 160.

<sup>198</sup> Ders., ebd.

<sup>199</sup> Ders., ebd., S. 160f.

### Die blaue Blume (1818)

Ich suche die blaue Blume,  
Ich suche und finde sie nie,  
Mir träumt, dass in der Blume  
Mein gutes Glück mir blüh.

Ich wandre mit meiner Harfe  
Durch Länder, Städt und Au'n,  
Ob nirgends in der Runde  
Die blaue Blume zu schau'n.

Ich wandre schon seit lange,  
Hab lang gehofft, vertraut,  
Doch ach, noch nirgends hab ich  
Die blaue Blum geschaut.<sup>200</sup>

In Eichendorffs Gedicht können deutliche intertextuelle Referenzen zu Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* ausgemacht werden: Genau wie in *Ofterdingen* erscheint die Blume dem lyrischen Ich in einem Traum. Die Wanderung wird mit der Suche nach dieser Blume begründet und die Sehnsucht nach ihr somit betont. Doch repräsentiert die blaue Blume in Eichendorffs Gedicht das „gute[...] Glück“, während sie in Novalis' Romanfragment für die Sehnsucht an sich, die Unendlichkeit *und* das Glück steht, welches die Liebe mit einschließt.

Die Suche nach dem unerreichten guten Glück in Eichendorffs Gedicht hat Ähnlichkeit mit der Suche des Protagonisten in Krachts Roman nach der eigenen Identität, die mit der Suche nach Glück, Liebe und Gemeinschaft Hand in Hand geht. Sie kann ähnlich wie seine Taten determinierend und dennoch unerreichbar definiert werden, da die Sehnsucht nach Liebe, Glück und Akzeptanz sehr stark in den Hoffnungen und Träumen des Protagonisten präsent ist. Jedoch wird die blaue Blume im Roman Krachts nie erwähnt und diese Parallele kann nur erahnt werden.

Nach Horst und Ingrid Daemrlich hat die blaue Blume als Symbol „wie andere Motive eine starke Anziehungskraft auf übertragene Bildfügungen und [das Motiv] bewahrt auch dann seinen Charakter, wenn es durch andere, vergleichbare Bilder ersetzt wird.“<sup>201</sup> Im Roman Krachts wird jedoch die Sehnsucht des Protagonisten nach der Natur betont, vor allem nach Wasser, sei es nach dem Meer oder Strand, einem Fluss oder einem See. Genau wie die

---

<sup>200</sup> Eichendorff, Joseph von: Die blaue Blume. Handmann, Ernesto: Sinngedichte. URL: [http://www.handmann.phantasus.de/g\\_dieblaueblume.html](http://www.handmann.phantasus.de/g_dieblaueblume.html). [4. April 2013].

<sup>201</sup> Daemrlich, H. u. I., ebda., S. 76.

Hauptfigur in Novalis' *Ofterdingen* sich zu der blauen Blume hingezogen fühlt, so fühlt sich der Protagonist in *Faserland* vom Wasser angezogen.

### 5.2.3. Das Wassermotiv

Das Motiv des Wassers erscheint bei dem Protagonisten immer wieder, sei es in seinen Träumen, in seinen Erinnerungen oder in der realen Lebenswelt. So erscheint die Sehnsucht nach Wasser in zahlreichen Textstellen, zum Beispiel, als der Erzähler sich an seine Zeit in Mykonos erinnert: „Ich bin gleich losgefahren, zum ersten Strand in der Nähe des Flughafens [...]“ (F, S. 134), oder als er von seiner idealen Frau, Isabella Rossellini, träumt, mit der er immer in der Nähe des Meeres (vgl. F, S. 57) oder eines Sees (vgl. F, S. 152) wohnt. Als er sich zum Beispiel auf der Insel Sylt befindet, führt ihn der Geruch des Meeres zu glücklichen Kindheitserinnerungen, die eine Sehnsucht in ihm auslösen:

[...] ich denke daran, wie ich als kleines Kind immer hierher gekommen bin, und beim ersten Tag auf Sylt war das immer der schönste Geruch: wenn man das Meer lange nicht gesehen hatte und sich riesig darauf freute und die Holzbohlen durch die Sonnenstrahlen so einen warmen Duft ausgeströmt haben. (F, S. 16)

Die Bedeutung dieses Motivs wird vor allem am Ende des Romans ersichtlich, als sich der Protagonist in Zürich befindet und er „den Hügel hinab, zum See“ marschiert (F, S. 157). In diesem letzten Kapitel wird deutlich, dass der Protagonist endlich sein unbewusstes Ziel erreicht hat – er trifft auf einen Mann mit einem Ruderboot am See und dies gibt dem Roman ein offenes Ende:

Ich [...] frage den Mann, ob er mich auf die andere Seite des Sees rudern würde, für zweihundert Franken. [...] Ich steige ins Boot und setze mich auf die Holzplanke, und der Mann schiebt die Ruder durch diese Metallringer und rudert los. Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald. (F, S. 158)

Im oben angegebenen Zitat hängt das Naturmotiv besonders eng mit dem Motiv der Mythologie zusammen, denn es wird auf den Tod des Protagonisten hingedeutet. In der griechischen Mythologie wurden die Seelen der Toten vom Bootsmann Charon, nach Bezahlung goldener Münzen, über den Todesfluss zum Eingang der Unterwelt, dem Reich des Totengottes Hades, gebracht. Auf diese Szene wird im oben angegebenen Zitat angespielt und sie kann somit als Selbstmord des heimat- und ziellosen Protagonisten verstanden werden. Da das Wasser jedoch ein vieldeutiges Motiv ist, muss dieser Abschied des Protagonisten am Ende des Romans noch einmal näher erläutert werden.

In ihrem Buch *Themen und Motive in der Literatur* erläutern Horst und Ingrid Daemmrich über das Meer als Motiv Folgendes: „Der Mensch, der sich in der Naturbetrachtung nicht aus seinen subjektiven Vorstellungen lösen kann, kann in der größten Tiefe des Meeres seiner Ich-Spiegelung begegnen.“<sup>202</sup> Dies trifft auf den Erzähler im Roman genau zu, da erstens die Natur nur aus subjektiver Vorstellung des Protagonisten betrachtet wird<sup>203</sup> und zweitens die letzten Worte des Erzählers darauf hindeuten, dass die Mitte des Sees das Ziel des Erzählers ist, wo er seiner „Ich-Spiegelung begegnen“ wird und somit seine Identität finden könnte. Da *Faserland* sich als ein Roman der Abschiede lesen lässt (siehe **KAPITEL 3**), kann das offene Ende des Romans als Abschied von der Adoleszenz gelesen werden und somit als der Tod einer oberflächlichen Jugend, die das Leben des Protagonisten durchgängig prägt.

Das Motiv des Meeres oder Sees kann im Roman als eine Brücke zur anderen Seite gelesen werden, eine Brücke, die den Erzähler zu seinem Ziel, seinem Glück bringen kann. Auf seiner Reise durch Deutschland wird das Meer, der Strand und der See nur von außen wahrgenommen, während der Erzähler, als er sich am Ende des Romans in der Schweiz befindet, mit einem Boot *in* den See fährt. Hier kommt es zum ersten Mal mit einer Vereinigung mit der Natur bzw. dem Wasser, wonach er sich schon immer sehnte. In diesem Sinne hat dieses Motiv Ähnlichkeit mit der Darstellung der Frau im Roman, wie in verschiedenen romantischen Texten zu erkennen ist, in welchen die Natur immer präsent ist, jedoch unerreichbar scheint (siehe **Der Traum**).

Auch in Novalis' *Ofterdingen* spielt das Meer eine wichtige Rolle, wo „die strömende oder strudelnde blaue Welle [...] ein ozeanisches Gefühl auslöst, in dem sich Ekstase und Reflexion verbinden“<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> Dies., ebd., S. 313.

<sup>203</sup> So wird zum Beispiel nach seiner subjektiven Vorstellung der Himmel in Norddeutschland vom Erzähler als negativ betrachtet (auch wenn im Roman, als der Protagonist sich auf der Insel Sylt und in der Stadt Hamburg befindet, der Himmel als „blau“ beschrieben wird) und es fällt dem Erzähler schwer, „unter einem norddeutschen Himmel gescheit zu atmen“ und „[...] diese großen dunkelgrauen Wolken ziehen über einen weg, und dann bekommt man keine Luft mehr, so als ob die Lungen das kommende Gewitter nicht ertragen könnten“ (F, S. 97f.), wobei das Wetter im Süden eher positiv gesehen wird, denn „[w]enn es hier [im Süden] gewittert, dann ist das eben eine ganz ruhige und milde Sache, und nicht so ein Wagner-Nazi-Gewitter wie da oben im Norden.“ (F, S. 97f.).

<sup>204</sup> Daemmrich, H. u. I., ebd., S. 312.

Heinrichs ganze Seele war in Aufruhr, das Grab kam ihm wie eine bleiche, edle, jugendliche Gestalt vor, die auf einem großen Stein mitten unter wildem Pöbel säße, und auf eine entsetzliche Weise gemißhandelt würde, als wenn sie mit kummervollem Gesichte nach einem Kreuze blicke, was im Hintergrunde mit lichten Zügen schimmerte, und sich in den bewegten Wellen eines Meeres unendlich vervielfältigte.<sup>205</sup>

Da das Meer einen Raum symbolisiert, in dem man sich selbst finden kann und somit einen Weg zum Inneren bietet, wird am Ende von Krachts Roman auf die Möglichkeit einer Entwicklung des Erzählers sowie dem Ende der Suche nach seiner Identität verwiesen. Die Interpretation hängt vom Leser ab.

### 5.3. Das Fenstermotiv

Wie in Eichendorffs *Taugenichts* und Novalis' *Ofterdingen* zu erkennen ist, spielt in der Romantik das Fenster in Verbindung mit der Natur eine bedeutende Rolle. Als der *Taugenichts* ein paar Tage auf der Suche nach seiner gnädigen Dame auf einem Schloss in Italien verbringen muss, wird deutlich, dass dieses Schloss seiner Freiheit und seiner Beziehung zur Natur im Weg steht, so dass er so schnell wie möglich hinausgehen will, um mit dem kleinen Waldvogel singen zu können, und es „dauerte lange, ehe [er sich] aus den dunklen Gängen [des Schlosses] ins Freie hinaus fand.“ (LT, S. 50). Das Schloss hält ihn somit gefangen und das Fenster repräsentiert die Grenze zwischen dem *Taugenichts* und der Natur.

Schon bei der Ankunft des *Taugenichts* auf dem Schloss wird dieses Fenstermotiv deutlich. Es entsteht eine Darstellung der inneren und äußeren Welt, wie im folgenden Zitat gezeigt werden soll:

Ich hatte nun nur immer Angst vor dem Postillon, da[ss] der gleich wieder zu blasen anfangen würde. Ich horchte am Fenster, aber es war alles still draußen. [...] Vor den Fenstern rauschte die alte Linde im Hofe, zuweilen fuhr noch eine Dohle plötzlich vom Dache auf [...]. (LT, S. 49).

Hier werden die inneren und äußeren Welten Eichendorffs deutlich, indem das Fenster eine Grenze zwischen dem *Taugenichts* und der Natur darstellt und die Verbindung zwischen den beiden stört. Während der *Taugenichts* von einer Unruhe gequält wird, ist die Natur vom

---

<sup>205</sup> Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Hrsg. von Wolfgang Frühwald. Stuttgart: Philipp Reclam 2008, S. 54. Bei weiteren Nennungen dieses Textes wird die Seitenzahl unmittelbar nach der Abkürzung „HvO“ nach dem Zitat in Klammern angegeben.

Fenster aus ruhig und still, und während der Taugenichts wiederum ruhig und schläfrig im Bett liegt, verhält sich die Natur laut und unruhig. Dies betont, dass das Schloss den freien Taugenichts von seiner Natur fernhält und das Fenster die Grenze zwischen den beiden ist, da die Empfindung des Taugenichts sich hier nicht mit der Natur deckt. Das verfallene Schloss, das vom Taugenichts oftmals als schauerlich beschrieben wird, wird somit zum Gefängnis, das ihn von der Natur trennt. Das Schloss, und vor allem Italien als Gefängnis, wird später eine Realität, als der Taugenichts von der Haushälterin und dem Schlossverwalter in seinem Zimmer eingesperrt wird, weil sie offensichtlich Angst hatten, dass er sich auf die Suche nach seiner Aurelie machen würde, nachdem sie ihm eine Botschaft geschrieben hatte, in welcher sie ihn aufzufordern versuchte, zu ihr zurückzukehren. So fühlt er sich „in der Fremde gefangen!“ (LT, S. 57). Doch wird er von einem Studenten, der die Nachtmusik spielt, gerettet. Er hört die Musik unter seinem Fenster, das ihn in die freie Natur führt, und er entflieht dem gruseligen Schloss. Sobald er aus dem Fenster „ins Freie“ (LT, S. 58) hinausgeht, ist er wieder eins mit der Natur, was ohne die Musik, Dichtung oder Kunst nicht möglich gewesen wäre. Diese Szene macht deutlich, dass der Taugenichts in die Natur gehört, da er nicht nur Sehnsucht nach der freien Natur hat, sondern auch in Einheit mit der Natur steht.

Das Fenstermotiv spielt, wie in Eichendorffs *Taugenichts*, auch eine bedeutende Rolle in Krachts *Faserland*. Während der Reise des Erzählers durch Deutschland wird der Leser immer wieder auf das „Aus-dem-Fenster-schauen“ aufmerksam gemacht. Durch diese Wahrnehmung der Natur auf der anderen Seite des Fensters wird die Sehnsucht nach der Außenwelt, nach der Natur und nach Freiheit betont. Jedes Mal, wenn der Erzähler aus dem Fenster schaut, wird eine frühlinghafte Beschreibung der Natur wiedergegeben. Auch wenn der Protagonist betrunken ist, kann das „Aus-dem-Fenster-schauen“ und die Sehnsucht nach der freien Natur nicht unterdrückt werden:

Ich sehe also aus dem Fenster, und ab und zu rollt mein Kopf so weg, weil ich so betrunken bin [...]. Draußen ist es noch hell und ich sehe in den Himmel und in die Bäume, die so über dem Taxi entlangstreichen. (F, S. 97).

Im oben angegebenen Zitat ist zu erkennen, dass der Protagonist aus dem Fenster eines Taxis schaut. Dieses Schauen aus dem Fenster eines Autos, eines Taxis oder eines Zuges ist im Roman durchweg präsent. Auch als der Protagonist auf dem Weg nach Frankfurt ist, schaut er aus dem Fenster des Flugzeuges:

Ich zünde mir noch eine Zigarette an und sehe aus dem Fenster. [...]. Draußen scheint die Sonne, und unter uns zieht Deutschland vorbei. Es gibt ein paar Wolken, trotzdem blendet mich die Sicht. Alles ist so hell [...] (F, S. 60)

In mehreren Textstellen taucht das Wort „draußen“ auf, und zwar immer dann, wenn der Erzähler die Natur auf der anderen Seite des Fensters beschreibt, welches die Distanz zwischen ihm und der Natur betont. Da der Erzähler ständig aus den Fenstern öffentlicher Verkehrsmittel oder eines Autos oder eines Flugzeuges schaut, wird die moderne Zivilisation, in der er sich befindet, deutlich in den Vordergrund gestellt, wobei diese meistens negativ bewertet wird (siehe **Die Stadt** und **Die Heimat**). Sein Hass auf das neue moderne Deutschland wird vor allem dann offensichtlich, als der Erzähler nicht einmal mehr – wie es früher noch der Fall gewesen ist – sein Fenster im Zug öffnen kann:

Ich sehe aus dem Fenster und schmiere mir ein Brötchen mit Meggle-Butter aus den kleinen Plastikknäpfen [...] und ich mu[ss] daran denken, wie ich mich früher immer aus dem Zugfenster gelehnt habe, den Kopf im Fahrtwind, bis die Augen tränten [...]. Heute kann man die Fenster natürlich nicht mehr aufmachen, da im ICE, dessen Einrichtung ganz grauenvoll ist und mich immer an irgendwelche Einkaufspassagen erinnert, gar nichts mehr schön ist und erst recht gar nichts mehr wie früher. (F, S. 24)

In dieser Textstelle kommt nicht nur die Sehnsucht nach der Natur, sondern vor allem auch nach Freiheit und der Vergangenheit zum Vorschein. Da das moderne Deutschland ihn davon abhält, der Natur, der Freiheit sowie auch der Vergangenheit näher zu kommen, wird es als abstoßend empfunden. Wann immer die Chance besteht, wird von ihm ohne Bedenken das Fenster aufgemacht, um seine Sehnsucht zu stillen: „Ich kurbele beide Fenster herunter, lege den ersten Gang ein und fahre los.“ (F, S. 146).

Als sich der Erzähler in Zürich befindet, kommt das Fenstermotiv auf andere Weise vor, denn hier befindet sich der Protagonist auf der anderen Seite des Fensters, nicht in einem Auto oder Taxi; er macht zum ersten Mal im Roman einen Spaziergang in einer Stadt:

Heute morgen spaziere ich also die Bahnhofstraße hoch und sehe mir die Schaufenster an. Das habe ich ja schon oft gehört, da[ss] die Straßen in Zürich so sauber und appetitlich sind, und ich mu[ss] sagen, es stimmt wirklich. (F, S. 147).

So wie die anderen Motive ändert sich im letzten Kapitel auch das Fenstermotiv. Wie im oben angegebenen Zitat zu erkennen ist, wird nun die Zufriedenheit des Erzählers betont, da er durch seinen Spaziergang mehr Freiheit hat und sich draußen befindet. Hier in der Öffentlichkeit und in der Freiheit des Spaziergangs ist die Wahrnehmung der Natur und der Stadt unbegrenzt. Der Protagonist kann sich alles in Ruhe anschauen, wohingegen er in Deutschland alles nur von einem Fenster aus beobachten konnte, da er nie in den Städten, die

er dort besucht hat, einen Spaziergang gemacht hat. In der begrenzten Wahrnehmung der Städte im modernen Deutschland wird vor allem seine Sehnsucht nach der freien Natur deutlich.

## 5.4. Die Stadt

In vielen romantischen Texten wird die Stadt „zum Ausgangspunkt der Identitätssuche“<sup>206</sup> und wie in *Taugenichts* ist zu erkennen, dass sie „zur Reflexion über das Zeitgeschehen“<sup>207</sup> anregt. Die Stadt in Eichendorffs Novelle steht jedoch in engem Zusammenhang mit der Fremde, welche auch dem Erzähler hilft seine Entwicklung zu vollziehen. In der „großen, fremden Stadt“ (LT, S. 63) Rom fühlt sich der Taugenichts überfordert und einsam. Ihm wird klar, dass sein Glück in Italien nicht zu finden ist, da es ihm misslingt, seine Aurelie zu finden:

Da stand ich nun unter Gottes freiem Himmel wieder auf dem stillen Platze mutterseelenallein, wie ich gestern angekommen war. Die Wasserkunst, die mir vorhin im Mondschein so lustig flimmerte, als wenn Engelein darin auf und nieder stiegen, rauschte noch fort wie damals, mir aber war unterdes alle Lust und Freude in den Brunnen gefallen. Ich nahm mir nun fest vor, dem falschen Italien mit seinen verrückten Malern, Pomeranzen und Kammerjungfern auf ewig den Rücken zu kehren, und wanderte noch zur selbigen Stunde zum Tore hinaus. (LT, S. 80).

Im oben angegebenen Zitat wird deutlich, dass im *Taugenichts* eine Entwicklung durch seinen Aufenthalt in der Stadt stattfindet, da die negative Erfahrung in der fremden Stadt im Erzähler ein Gefühl von Sehnsucht nach seiner Heimat sowie auch nach der Natur erweckt.

Der Protagonist in *Faserland* besucht viele Städte Deutschlands, und obwohl Deutschland im Allgemeinen als negativ und abwertend empfunden wird (siehe **Die Heimat**), werden die einzelnen Städte jeweils unterschiedlich beurteilt. Eine Stadt wird jedoch vom Protagonisten nur dann als positiv und schön beschrieben, wenn sie im Einklang mit der Natur steht. So ist Hamburg „eigentlich ganz in Ordnung als Stadt.“ (F, S. 29), denn „[e]s ist weitläufig und ziemlich grün [...]“ und [a]ußerdem ist das Licht schön in Hamburg, wenn man die Elbchaussee langfährt, im Sommer.“ (F, S. 29). Auch Heidelberg wird positiv von dem Protagonisten empfunden:

---

<sup>206</sup> Dies., ebd.

<sup>207</sup> Dies., ebd.



Das ist nun Heidelberg, und es ist wirklich schön dort im Frühling. Dann sind die Bäume schon grün, während überall sonst in Deutschland noch alles hä[ss]lich und grau ist, und die Menschen sitzen in der Sonne an den Neckarauen. (F, S.85).

Auch die Stadt Zürich in der Schweiz wird von dem Protagonisten als romantisch und schön beschrieben, da sie von der Natur umringt ist:

Zürich ist schön. [...] Die Häuser drüben in Niederhof, auf der anderen Seite des Flusses, haben so etwas Mittelalterliches, ein bisschen wie Heidelberg, aber ohne Fußgängerzone. Hier in Zürich ist vieles weiß: die Schwäne, die am Ufer des Zürichsees auf die Großmütter warten, mit ihren Plastiktüten voller Sonntagsbrot, die Tischdecken überall vor den Cafés und die hohen Wölkchen am blauen Himmel über dem See. (F, S. 147).

Die moderne Stadt Frankfurt, in der es keine Verbindung mit der Natur gibt, wird dagegen negativ in den Augen des Protagonisten betrachtet:

Unterwegs sehe ich aus dem Fenster, und ich mu[ss] wieder mal erkennen, da[ss] keine Stadt in Deutschland hä[ss]licher und abstoßender ist als Frankfurt, nicht mal Salzgitter oder Herne. (F, S. 66).

Da der Erzähler sich immer in einer Stadtumgebung befindet, ist seine Beobachtung somit auf diese begrenzt. Wie Daemmrich bemerkt, gehört „[d]ie Stadterfahrung, auch wenn die Eindrücke zur Kritik anregen, [...] immer zu den wichtigen Bildungserlebnissen in Texten, die die Entwicklungsthematik gestalten.“<sup>208</sup> Der Erzähler in Krachts Roman beobachtet die jeweiligen Städte und deren Einwohner sehr genau, auch wenn er sie meistens entweder aus dem Fenster eines Taxis oder Zuges oder in geschlossenen Räumen und öffentlichen Plätzen, wie Hotels, Kneipen, Bars und Bahnhöfen, wahrnimmt. Nur in Zürich wird er dazu angeregt, auf dem Spaziergang die Stadt zu erkunden und besser kennenzulernen. Da die „Stadt besonders im Zusammenhang mit dem Spaziergang [...] dem Wanderer neue Einblicke in die Welt vermittelt [...]“<sup>209</sup> wird eine Entwicklung in dem Protagonisten angeregt. Dieser Aspekt bekräftigt die Lesung der Selbstfindung im Wasser (siehe **Das Wassermotiv**).

---

<sup>208</sup> Daemmrich, H. u. I., ebd., S. 333.

<sup>209</sup> Dies., ebd.

## 5.5. Die Heimat

Das Heimatmotiv ist eines der beliebtesten Motive der Romantiker und es spielt in Eichendorffs *Taugenichts* und in Novalis' *Ofterdingen* eine wichtige Rolle. Wie schon besprochen, wurde vor allem das Nationalgefühl in der Zeit der Romantik gestärkt, damit die Einheit im Volk und im christlichen Glauben und somit auch die Einheit im Land gefördert wurde (siehe **KAPITEL 2**).<sup>210</sup>

In Eichendorffs Novelle gibt es eine Sehnsucht nach Heimat, welche der Taugenichts vor allem in Italien spürt. Obwohl der Taugenichts am Anfang seiner Reise Sehnsucht nach Italien hat, hat er sich das märchenhafte Land ganz anders vorgestellt und er ist, wie bereits erwähnt, durch seine Erfahrungen von dem fremden Land enttäuscht. Als er in Italien bzw. in der Lombardei ankommt, die von ihm als „Welschland“ (LT, S. 40) bezeichnet wird, und im Wirtshaus essen und trinken geht, fällt auf, wie negativ das Wirtshaus und dessen Mädchen beschrieben werden: „Da sah es ziemlich lüderlich [liederlich] aus. Die Mägde gingen mit zerzotelten Haaren herum und hatten die offenen Halstücher unordentlich um das gelbe Fell hängen“ (LT, S. 41). Später lernt er den kleinen, buckligen Signor kennen, der ihm unheimlich und schauerlich vorkommt, wie es auch Italien als geographischer Punkt tut, denn hier „blitzte es manchmal von ferne, und die ganze Gegend zitterte und säuselte im Mondschein“ (LT, S. 42) (siehe **Das Mittelalter**). Die Bewohner werden immer unheimlich dargestellt und er sagt selbst: „[D]ie Leute in Italien sind alle verrückt.“ (LT, S. 49).

Während diese Hauptfigur in Wien Sehnsucht nach seiner dörflichen Heimat, aber auch nach der Ferne bekommt, weil er sich so einsam und ängstlich fühlt, hat er in Italien wiederum Sehnsucht nach Deutschland, genauer gesagt nach Wien, weil ihm die Italiener und seine Erlebnisse dort zu fremd sind:

Da fiel mir auf einmal die schöne alte Zeit mit solcher Gewalt aufs Herz, da[ss] ich bitterlich hätte weinen mögen, der stille Garten vor dem Schlo[ss] in früher Morgenstunde, und wie ich da hinter dem Strauch so glücklich war [...]. (LT, S. 61).

---

<sup>210</sup> In diesem Unterkapitel geht es hauptsächlich um die Heimat als Land bzw. um Deutschland, insofern sich das Motiv auf Krachts *Faserland* bezieht. Jedoch muss die Wichtigkeit der Heimat für die Romantiker in all ihren Formen betont werden. Die Heimat beschreibt für die Romantiker ein wohltuendes Gefühl, welches nicht nur im Land selbst zu finden ist, sondern in der Natur, in der Liebe, im Mittelalter sowie auch in einem zukünftigen goldenen Zeitalter, bei Gott und vor allem in der Poesie bzw. Volksliteratur.

Die Sehnsucht nach seiner Heimat, nach Deutschland, lässt sich vor allem in seinen Liedern bzw. Volksliedern zeigen. So fängt der Taugenichts an zu singen, als er sich in Italien wieder in der Natur befindet und sich „von dem ewigen Nichtstun“ (LT, S. 53) und der „Faulheit“ (LT, S. 53) des Lebens am Schloss abwenden will:

Wer in die Fremde will wandern,  
Der muß mit der Liebsten gehn,  
Es jubeln und lassen die andern  
Den Fremden alleine stehn.

Was wisset ihr, dunkele Wipfel,  
Von der alten schönen Zeit?  
Ach, die Heimat hinter den Gipfeln,  
Wie liegt sie von hier so weit!

Am liebsten betracht ich die Sterne,  
Die schienen, wenn ich ging zu ihr,  
Die Nachtigall hör ich so gerne,  
Sie sang vor der Liebsten Tür.

Der Morgen, das ist meine Freude!  
Da steig ich in stiller Stund  
Auf den höchsten Berg in die Weite,  
Grüß dich, Deutschland, aus Herzensgrund! (LT, S. 53f.).

Im oben zitierten Gedicht kommt die Sehnsucht nach Deutschland, der Heimat des Taugenichts, zum Ausdruck, da der Name seiner Heimat sogar im Gedicht genannt wird. In diesem Gedicht gibt es auch Sehnsucht nach dem Mittelalter, das in Verbindung mit der Heimat, Deutschland steht, als er singt: „Was wisset ihr, dunkele Wipfel,/Von der alten schönen Zeit?“. In der zweiten Strophe wird wieder die Sehnsucht nach Deutschland aufgegriffen, das so weit von ihm ist. Als der Taugenichts sich eines Tages in der „großen, fremden Stadt“ (LT, S. 63) Rom befindet und ein Maler, der ihn singen hört, ihn auf Deutsch anspricht, ist er so begeistert seine eigene Sprache zu hören, dass „es [ihm] nichts anders im Herzen [war] als wenn die Glocke aus [s]einem Dorfe am stillen Sonntagmorgen plötzlich zu [ihm] herüberklänge.“ (LT, S. 63). Hier wird auch noch einmal die Sehnsucht, nicht nur nach der Heimat, sondern auch nach der deutschen Sprache und somit nach dem Volk und dem Mittelalter betont. Auch der deutsche Maler, den der Taugenichts hier in Italien kennenlernt, lässt das Nationalgefühl beim Taugenichts erwachen:

Vivat unser kühlgrünes Deutschland da hinter den Bergen!“ rief der Maler aus und trank dazu aus der Weinflasche, die er mir dann hinreichte. Ich tat ihm höflich Bescheid und grüßte in meinem Herzen die schöne Heimat in der Ferne noch viel tausendmal. (LT, S. 65).

Überall, wo er hingeht, ist er unzufrieden, nur am Ende der Novelle, als der Taugenichts sein Glück gefunden hat, ist er zufrieden mit dem Ort, an dem er sich befindet. Kein anderes Land kann ihm die Zufriedenheit und das Glück geben, das er so dringend sucht. Italien steht in diesem Zusammenhang ganz im Gegensatz zu Deutschland, und da ihn das Land enttäuscht, wendet er dem falschen Italien den Rücken zu und geht heim.

### 5.5.1. Vaterland – Faserland

Wie in Eichendorffs Novelle spielt auch die Heimat in Krachts Roman eine besonders wichtige Rolle und auch hier geht es um Sehnsucht nach Heimat. Das Heimatmotiv in *Faserland* enthält eine ähnliche Widersprüchlichkeit, nur wird Deutschland hier auf die gleiche Art vom Erzähler beschrieben wie Italien vom Taugenichts.

Die Beobachtung der deutschen Städte, die der Erzähler besucht, so wie auch deren Einwohner, stärken die von dem Erzähler dargestellte negative Seite Deutschlands und in verschiedener Hinsicht geraten das Heimatland des Protagonisten und dessen Einwohner in negative und abwertende Kritik. So wird Kritik an der deutschen Sprache, der Dekadenz Westdeutschlands, dem Kunstbetrieb und der verfehlten Politik und Bauplanung geübt.<sup>211</sup>

Vor allem wird betont, wie sich Deutschland nach außen hin präsentieren will, was aber im Grunde eine bloße Fassade ist. Diese Kritik an Deutschland ist schon am ironischen Titel des Romans, *Faserland*, zu erkennen. In seiner Mehrdeutigkeit lässt sich der Titel einerseits als das englische Wort für Vaterland verstehen, welches mit einem deutschen Akzent ausgesprochen wird (siehe **KAPITEL 3**). Diese Ironie im Titel verweist darauf, wie Deutschland dem Anglizismus zum Opfer gefallen ist oder wenigstens versucht sich zu verenglischen bzw. zu amerikanisieren. In diesem Zusammenhang steht auch, wie Deutschland wirklich ist, was die Identität Deutschlands ist, und wie es sich der Welt präsentiert bzw. präsentieren will. Dadurch wird das Schein-und-Sein-Motiv betont. Weiterhin verweist das Wort *Faser* im Titel auf ein Land, das aus verschiedenen Fasern besteht, im übertragenen Sinne Einflüsse von anderen Ländern zulässt, vor allem Amerika und England. Wenn das Land zerfasert ist, wirkt Deutschland provinziell und klein und es steht nur seine grausame Geschichte, vor allem in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg, im

---

<sup>211</sup> Vgl. Möckel, M., ebd., S. 79.

Vordergrund. Für den Protagonisten des Romans sowie auch für andere Personen, die im Roman auftauchen, wird es daher schwierig, in einem Land, in dem es nur um den Schein geht, ihre wahre Identität zu finden oder sich zu entwickeln.

Wie Deutschland zu sein scheint und wie es wirklich ist, wird in verschiedenen Textstellen im Roman aufgegriffen, jedoch ist besonders an der Beschreibung des Frankfurter Flughafens zu erkennen:

Es wird einem einiges vorgegaukelt auf diesem Flughafen, so eine große Welt, die im Innersten von Mannesmann und Brown Boveri und Siemens zusammengehalten wird, weil ja überall diese hintergrundbeleuchteten Geschäftsleute darauf hinweisen sollen, was für ein großartiger Industriestandort Deutschland ist. (F, S. 65).

Hier wird ersichtlich, wie sich Deutschland aus der Sicht des Erzählers präsentieren will, nämlich als „ein großartiger Industriestandort“ der „nach außen fortschrittlich und weltoffen scheint, aber nur von einigen großen Firmen getragen wird und für den Protagonisten immer noch im Grunde provinziell und kleinkariert ist.“<sup>212</sup> Schon mittels des vom Erzähler abgegebenen schnoddrigen Kommentars zum „Lufthansa-Bordbuch“ auf dem Weg nach Frankfurt wird auf seine negative Einstellung zu Deutschland hingewiesen:

Das Heft ist nicht nur vollkommen überflüssig, sondern auch gnadenlos schlecht gemacht. Da stehen immer so Artikel über Uhrmachermeister aus Bayern drin oder über den letzten Kürschner in der Lüneburger Heide. Und das Ganze wird dann erbärmlich schlecht ins Englische übersetzt, und so stellt dann die Lufthansa der Welt Deutschland vor. (F, S. 60)

Im oben angegebenen Zitat wird nicht nur nochmal bestätigt, wie sich Deutschland der Welt präsentieren möchte, sondern auch, wie schlecht und negativ der Protagonist sein Heimatland in Wirklichkeit empfindet. Im Roman wird durchgängig Kritik an einem durch die Medien und die Globalisierung veramerikanisierten Deutschland geübt. So wird zum Beispiel der Einfluss der englischen Kultur und Sprache auf Deutschland von dem Erzähler kritisiert:

Ich denke an den Namen Boy und daran, da[ss] nur hier oben auf Sylt die Menschen so heißen, als ob das gar nicht mehr Deutschland wäre, sondern so ein Mittelding zwischen Deutschland und England. (F, S. 18).

Später, als der Protagonist mit dem Zug nach Heidelberg fährt, wird sein Hass auf das moderne Deutschland, dessen Sprache für den Erzähler voller Anglizismen ist, deutlich:

---

<sup>212</sup> Hasbach, C., ebd., S. 55.

Das nennt sich wirklich so. Bord-Treff. So eine Frechheit. So eine niederträchtige rie[s]engroße Frechheit. Ich überlege mir, wer sich wohl diesen Namen ausgedacht haben mag. [...] Gastro-Stubb mü[ss]te es heißen, oder vielleicht sogar I[ss] Was. Nee, haben alle gesagt, nee, wir brauchen etwas Gemütliches, etwas, das nach Heimat klingt, aber gleichzeitig auch nach High-Tech, nach Flugzeug und nach Geschwindigkeit. (F, S. 83).

Es wird hier nicht nur deutlich, wie sich Deutschland als modernes Land der Welt vorstellen möchte, sondern auch, durch den ironischen Gebrauch des Wortes „Heimat“, die Sehnsucht des Erzählers nach einer echten und wahren Heimat, einer Heimat, in der keine oberflächliche Fassade vorhanden ist. Genau wie der Protagonist und andere Figuren im Roman wird auch Deutschland als etwas dargestellt, wo alles mehr Schein als Sein ist (siehe **KAPITEL 4**). Dass der Protagonist sich aber von dieser oberflächlichen Fassade befreien möchte, lässt sich nicht nur an seiner negativen Wahrnehmung zeigen, sondern auch an dem symbolischen Gehalt des Verbrennens seiner geliebten Barbourjacke am Frankfurter Flughafen, die er immer trägt, aber in deren Tasche Pflirsichjoghurt ausgelaufen ist.

Das Tragen der englischen Barbourjacke im Roman zeigt, neben der Schutz- und Modelfunktion (siehe **KAPITEL 4**), dass der Erzähler Teil des modernen und verenglichten Deutschlands ist, das er so deutlich verachtet. Ähnlich verhält es sich mit dem Besitz des in England hergestellten Triumphs (vgl. F, S. 15). Weiterhin wird, mit Hilfe der im Roman genannten Musik und der Filme, gezeigt, welchen großen Einfluss die moderne amerikanische Kultur auf den Erzähler hat. Hier kommt auch ein deutlicher Gegensatz zwischen Krachts Roman und romantischen Texten wie Novalis' *Ofterdingen* zum Vorschein, denn wo in *Ofterdingen* deutsche Lieder, Märchen und Erzählungen das Leben Heinrichs widerspiegeln, nennt der Erzähler in Krachts Roman immer wieder amerikanische Lieder und Filmtitel, welche Situationen oder Szenen, das Verhalten verschiedener Personen oder die Gefühle des Erzählers selbst, widerspiegeln.

Obwohl der Erzähler selbst von einer modernen englischen und amerikanischen Kultur beeinflusst ist, dies jedoch nicht erkennt, wird von ihm der Einfluss der modernen populären Kultur auf sein Vaterland verachtet:

Die Amerikaner wollten Heidelberg nach dem Zweiten Weltkrieg zu ihrem Hauptquartier machen, deswegen ist es nie zerbombt worden, und deswegen stehen die ganzen alten Gebäude noch, so, als ob nichts geschehen wär, außer natürlich dem miesen Pizza Hut und irgendwelchen Sportartikelläden, und eine riesige Fußgängerzone gibt es natürlich auch. (F, S. 85).

Aus diesem Zitat wird gleichzeitig ersichtlich, dass der Protagonist „zurück zu traditionellen Dingen und Werten“<sup>213</sup> kehren möchte, da ihm diese alten Gebäude viel lieber sind als die modernen Teile der Stadt. Weiterhin wird im Zitat, wie auch im ganzen Roman, deutlich, dass der moderne Wiederaufbau der Städte eine Folge des Zweiten Weltkrieges ist. Die Geschichte seines Heimatlandes hat fast immer einen Anteil an seiner Beobachtung, da sie immer wieder als Erinnerung auftaucht. Somit wird klar, dass der Zweite Weltkrieg, Jahrzehnte nach dem Geschehen, immer noch eine bedeutende Rolle in Deutschland spielt.

### 5.5.2. Krieg und die NS-Zeit

In romantischer Literatur spielen der Krieg und die Geschichte besonders in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* eine große Rolle. Durch die Erzählungen der Kreuzritter „über ehemalige Kriegsabenteuer“ (HvO, S. 51) entwickelt der junge Heinrich eine Sehnsucht nach der Vergangenheit und er „fühlt[...] sich von einer kriegerischen Begeisterung ergriffen.“ (HvO, S. 51). Wie alle anderen Motive in *Ofterdingen* steht der Krieg in Verbindung mit der Poesie und für Heinrich scheint Krieg eine poetische Wirkung zu sein, denn

»[d]ie Leute glauben sich für irgend einen armseligen Besitz schlagen zu müssen, und merken nicht, da[ss] sie der romantische Geist aufregt, um die unnützen Schlechtigkeiten durch sich selbst zu vernichten. Sie führen die Waffen für die Sache der Poesie, und beide Heere folgen Einer unsichtbaren Fahne.« (HvO, S. 114).

Wie Ludwig Tieck in seinem Bericht über die Fortsetzung des Romanfragments verwandelt sich der Krieg wie auch „Natur, Historie, [...] und das bürgerliche Leben mit seinen gewöhnlichsten Vorfällen in Poesie, weil diese der Geist ist, der alle Dinge belebt.“ (HvO, S. 177). Darum findet Heinrich sich selbst nicht nur in der Natur, in der Liebe und der Poesie, sondern auch in der Geschichte, in der Vergangenheit und kann sich dadurch zum wahren Dichter entwickeln.

Wie bei dem jungen Ofterdingen spielen die Geschichte und der Krieg im Leben des Protagonisten in *Faserland* ebenso eine wichtige Rolle. Nur erwecken diese bei ihm seiner Heimat und deren Einwohner gegenüber ein negatives und abwertendes Gefühl. Der Erzähler „begegnet in [seiner] Gegenwart ungewollt Spuren der NS-Zeit und [wird] in Umstände verwickelt, die mit der Vergangenheit verknüpft sind.“<sup>214</sup> So erinnert sich der Protagonist

---

<sup>213</sup> Dies., ebd., S. 54.

<sup>214</sup> Möckel, M., ebd., S. 76.

zum Beispiel, wie er als kleiner Junge im Urlaub auf Sylt „in den letzten deutschen Bunkern gespielt [hat], bei Westerland.“ (F, S. 18). Es fallen ihm Anekdoten ein, wie zum Beispiel über „den dicken Göring“ und wie er seinen „blöden Dolch verloren hat [...]“ (F, S. 17), die er irgendwo gelesen oder gehört hat. Die Orte, die er besucht, werden vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges wahrgenommen: Auf Sylt waren die Engländer noch lange nach dem Krieg stationiert (F, S. 18), in Hamburg wurden früher U-Boote gebaut, „bis die Engländer alles plattgebombt haben“ (F, S. 29), aber Heidelberg ist nie zerbombt worden, da „[d]ie Amerikaner [es] nach dem Zweiten Weltkrieg zu ihrem Hauptquartier machen [wollten]“ (F, S. 85). Immer wieder denkt sich der Erzähler Geschichten über die Deutschen aus, denen er auf seiner Reise begegnet. So ist der Taxifahrer in Hamburg „[...] natürlich ein ziemlicher Faschist, [...] ein armes dummes Nazischwein“ (F, S. 38), und dem Taxifahrer in Heidelberg

sieht man es [...] im Gesicht an, da[ss] er einmal KZ-Aufseher gewesen ist oder so ein Frontschwein, der die Kameraden vors Kriegsgericht gebracht hat [...] oder da[ss] er irgendein Beamter war [...]. (F, S. 94).

Vor allem in älteren Personen glaubt er ehemalige Soldaten oder KZ-Aufseher zu erkennen, denn „ab einem bestimmten Alter sehen alle Deutschen aus wie komplette Nazis“ (F, S. 93). Auch wenn der Erzähler durch sein Verhalten kritisch betrachtet wird, wie zum Beispiel von dem „Betriebsratsvorsitzenden“ auf dem Flughafen, wird dieser als „SPD-Nazi“ (F, S. 58) beschimpft. Als er im Flugzeug auf dem Weg nach Frankfurt im Nichtraucherbereich sitzt, zündet er eine Zigarette an, damit er die Gelegenheit hat „den blöden Nichtrauchern ein kräftiges Faschist! entgegenzurufen, wenn sie einen auffordern, die Zigarette auszumachen [...]“ (F, S. 58). Auch am Ende des Romans, als der Protagonist in die Schweiz flieht, wird seine negative Einstellung zu den Deutschen und einem modernen Deutschland bestätigt, welches er als „eine große Maschine jenseits der Grenze“ (F, S. 149) bezeichnet. Seine Vorurteile kommen hier deutlich zum Ausdruck:

Von den Deutschen würde ich erzählen, von den Nationalsozialisten mit ihren sauber ausrasierten Nacken, von den Raketen-Konstrukteuren, die Füllfederhalter in der Brusttasche ihrer weißen Kittel stecken haben, fein aufgereiht. Ich würde erzählen von den Selektierern an der Rampe, von den Geschäftsleuten mit ihren schlecht sitzenden Anzügen, von den Gewerkschaftern, die immer SPD wählen, als ob wirklich etwas davon abhinge, und von den Autonomen, mit ihren Volxküchen und ihrer Abneigung gegen Trinkgeld. (F, S. 153).

Trotz seiner offensichtlich naiven und rebellischen Einstellung, wird eine gezielte Kritik an Deutschland geübt die nicht nur oberflächlich oder launisch motiviert ist.



### 5.5.3. Der moderne Mensch oder das Philistertum

Das Verhalten des Protagonisten gegenüber den Deutschen kann in gewisser Weise dem Verhalten der Romantiker den Philistern gegenüber gleichgesetzt werden. Wie in der romantischen Literatur zu erkennen ist, wurde in dieser Zeit vor allem Kritik an der Aufklärung geübt, deren „Geschmack und Vernunft nach französischen Mustern und Regeln“<sup>215</sup> geordnet waren. Der Philister ist der Anhänger der Aufklärung, der „dem Alltag verhaftet [bleibt] und sein Leben nach verstandesmäßigen Regeln einrichtet[...]“<sup>216</sup> und, das Philistertum wurde wie am Beispiel Eichendorffs Novelle zu sehen ist, in der Zeit der Romantik verspottet.

Als der Taugenichts zum Beispiel zum neuen Zolleinnehmer berufen wird, kann er nichts anderes als die Natur und seine geliebte schöne Frau bewundern, nach denen er solche Sehnsucht hat. Er macht sich über die Zahlen lustig, die er als Zolleinnehmer eintragen muss, da ihn „der Sonnenschein durch den Kastanienbaum [der] vor dem Fenster grüngolden auf die Ziffern“ (LT, S. 16f.) fällt, ablenkt und er gar nicht mehr richtig und ernsthaft denken kann. Auch als er in das Häuschen einzieht und die vom verstorbenen Zolleinnehmer gepflanzten Kartoffeln durch Blumen ersetzt, zeigt sich die Kritik an der Aufklärung, da der Taugenichts die Freiheit und Schönheit der Natur viel höher schätzt als den Nutzen der Kartoffeln im Garten. Der Vater des Taugenichts, zusammen mit dem Portier, der Kammerjungfer des Schlosses und dem verstorbenen Zolleinnehmer, repräsentieren das Philistertum, welches im Gegensatz zum Taugenichts den Regeln der Gesellschaft folgt und den ganzen Tag arbeitet, um Geld zu verdienen. Wie der Erzähler in *Faserland* kann der Taugenichts als Individuum die Gesellschaft nicht akzeptieren, da sie vom Alltag gefangen ist (siehe **KAPITEL 4**).

Der Erzähler in Krachts Roman lässt sich nicht mit den anderen Deutschen, die er im Roman kritisiert, vergleichen. Er verachtet wohl das moderne Deutschland und wie der Taugenichts sehnt er sich nach der freien Natur, kann sich aber trotzdem nicht von der Moderne befreien, da er Teil von ihr ist, indem er ständig mit einem Auto oder Taxi fährt und Kneipen, Hotels und Bahnhöfe in Deutschland besucht. Der Erzähler ist jedoch nicht Teil des Philistertums, da er außer der Reise von Nord- nach Süddeutschland, auf welcher er die Welt um sich

<sup>215</sup> Trümpelmann, G.P.J., ebd., S. 160.

<sup>216</sup> Ders., ebd., S. 162.

wahrnimmt, keiner Beschäftigung nachgeht. Trotzdem ist er in Deutschland zumeist unzufrieden und will sich mit dessen Einwohnern nicht identifizieren lassen. Erst als er sich nicht mehr in Deutschland befindet, scheint er glücklich zu sein, da er spazieren geht und sich im Freien befindet.

#### 5.5.4. Die Fremde – Die Schweiz

In der Romantik steht das Motiv der Fremde wie auch der Ferne in direkter Verbindung mit dem Motiv des Reisens. Durch die Sehnsucht nach der Ferne wird auch die Reise begründet und man kann sich durch das Reisen und die Natur selbst kennenlernen, wie in Novalis' Romanfragment zu sehen ist (siehe **Das Wandermotiv**). Durch die Sehnsucht nach der Ferne und der Fremde wird die romantische Sehnsucht nach einem anderen Zustand und einer anderen Welt, nach dem goldenen Zeitalter verdeutlicht.

Obwohl sich der Taugenichts in Eichendorffs Novelle nach der Ferne bzw. nach Italien sehnt, wird er durch seine Erfahrungen mit dem Land enttäuscht, denn „[d]iese Ferne entspricht nicht seiner deutschen Art.“<sup>217</sup> Oft wird das Land als unheimlich beschrieben (siehe **Das Schauerliche**) und eine starke Sehnsucht nach seiner Heimat erweckt.

In *Faserland* wird die Schweiz besonders deutlich, nach romantischer Art, als die Fremde erkannt, aber anders als in Eichendorffs *Taugenichts* wird die Fremde vom Erzähler relativ positiv erfahren. In Zürich scheint der Erzähler endlich glücklich in seiner Umgebung zu sein, vor allem weil es hier keinen Krieg gab und das Land seinen altmodischen Stil erhalten hat, denn „da[ss] hier [in der Schweiz] nichts plattgebombt worden ist und vielleicht auch, da[ss] hier die Trambahnen auf Asphalt fahren, der nicht aufgerissen worden ist im Krieg, sondern die Füße der Menschen seit Jahrzehnten trägt.“ (F, S. 147). Da es somit keine Erinnerung an die grausame Geschichte der Deutschen gibt, sieht der Protagonist endlich eine Möglichkeit seine Wünsche zu erfüllen und sein Glück zu finden. Darum sagt er auch, dass er in der Schweiz wohnen möchte und dass dieses Land „[...] eine Lösung für alles [sei].“ (F, S. 151). Hier könnte er zu sich selbst, wie auch zur Befreiung von der oberflächlichen Fassade Deutschlands und vor allem von der ständigen Erinnerung an die NS-Zeit finden. Auch in diesem Satz des Erzählers wird indirekt auf die NS-Zeit hingedeutet: Die Schweiz,

---

<sup>217</sup> Trümpelmann, G.P.J., ebd., S. 188.

die im Zweiten Weltkrieg neutral aufgetreten ist und im Krieg weder auf der Seite der Deutschen noch der Amerikaner gestanden hat, scheint dem Protagonisten die Lösung zu sein, sich von seinem schlechten Gewissen zu befreien. Dass der Protagonist gerade in der Schweiz in einer deutschen Zeitung über Rollos Selbstmord erfährt und sich nicht daran schuldig fühlt, obwohl er die Möglichkeit hatte Rollos Leben zu retten, aber stattdessen die Zeichen eines geplanten Selbstmordes ignoriert hat, übt auch versteckt Kritik an der Schweiz als Land und zeigt, wie gut der Protagonist eigentlich zu diesem Land passt.

Zürich wird vom Protagonisten als vorwiegend positiv erfahren. Zur positiven Erfahrung zählt vor allem die von dem Erzähler romantisch beschriebene Atmosphäre der Stadt, in der „es nie einen Krieg [gab]“ (F, S. 147). Auch wenn seine Beobachtung manchmal negativ scheint und er zum Beispiel „Pornokinos“ unter alten Hauswänden sieht, „macht es [ihm] nicht so viel aus“, da „[i]n Deutschland [...] das alles viel schlimmer [wäre].“ (F, S. 151). Die romantische Stimmung der alten Häuser und der Natur überzeugt den Protagonisten davon, dass er gerne in der Schweiz wohnen möchte, denn „[a]lles erscheint [ihm] hier ehrlicher und klarer und vor allem offensichtlicher.“ (F, S. 151). Hier trinkt er „zum ersten Mal in [s]einem Leben Kaffee“ (F, S. 147) und versucht sogar das Rauchen aufzugeben, denn „irgendwie pa[ss]t es nicht so richtig, hier zu rauchen.“ (F, S. 148). Jedoch ist der Versuch nicht erfolgreich und er kauft sich zusammen mit einer deutschen Tageszeitung, „obwohl [er] überhaupt nie Zeitung [liest]“ (F, S. 149), eine Schachtel Zigaretten. Auch die deutsche Sprache wird nach Meinung des Protagonisten in der Schweiz auf andere und bessere Weise verwendet, da „auf den Türen der Geschäfte Stossen steht und nicht Drücken [...]“ (F, S. 147), und es liegt vor allem an diesem Gebrauch der deutschen Sprache, dass im Protagonisten die Sehnsucht nach einer veralteten Zeit aufsteigt, wo Tradition und alte Werte noch als wichtig betrachtet wurden:

Mythenquai heißt die Straße, und ich denke daran, wie charmant und antiquiert die Dinge hier klingen, so als würden die Schweizer mit der deutschen Sprache ganz anders umgehen, aus dem Innersten der Sprache heraus, meine ich. (F, S. 155).

Diese Freude über den altmodischen Gebrauch der deutschen Sprache in der Schweiz zeigt, was für ein altmodisches Leben der Erzähler sucht und wie sehr er Zürich als antimoderne Stadt schätzt. Dies geht auch Hand in Hand mit dem Motiv des Mittelalters und der romantischen Sehnsucht nach einem Idealzeitalter. Da die Schweiz vor allem in dieser Hinsicht für den Protagonisten anders ist als Deutschland, fühlt er sich glücklich, da er endlich die Möglichkeit sieht, seine Wünsche zu erfüllen und seine wahre Heimat zu finden.

## 5.6. Das Mittelalter

Für die Romantiker liegt die wahre Heimat in einer zukünftigen Zeit, welche sie als das goldene Zeitalter bezeichneten. Das goldene Zeitalter liegt aber zugleich Zeit in der Vergangenheit, da diese zukünftige Zeit den Idealen des Mittelalters entspricht. Dieses sogenannte Goldene Zeitalter stellt das dar, wonach sich jeder Romantiker sehnt, denn in dieser Zeit gibt es Einheit im Volk, Land und christlichen Glauben, der Mensch ist eins mit der freien Natur und mit sich selbst und er lebt in der Herrlichkeit der Einfachheit und der idealisierten Schönheit des mittelalterlichen Lebens.

Die Sehnsucht nach einer alten, schöneren Zeit bzw. dem Mittelalter und nach dem goldenen Zeitalter geht mit zahlreichen anderen Sehnsüchten einher, zum Beispiel der Sehnsucht nach Heimat, der Sehnsucht nach der freien Natur, der Sehnsucht nach dem Unendlichen, nach der Fremde und der Sehnsucht nach Glück und nach Liebe. Eichendorffs Taugenichts ist ständig auf der Suche nach Glück und geht deshalb „fort in die weite Welt hinein“ (LT, S. 44), um irgendwo sein Glück zu finden. Daraus entsteht die Sehnsucht nach Liebe, die er zuerst nicht in Deutschland bzw. Wien finden kann, und dadurch bekommt er wiederum Sehnsucht nach der Ferne, bzw. nach Italien. Doch „[a]lle Sehnsucht in die Ferne, aller Wandertrieb [ist] zugleich auch Heimweh.“<sup>218</sup> Obwohl der Taugenichts in Wien ein realistisches Heimwehgefühl nach seinem kleinen Dorf bekommt, wo die Mühle seines Vaters kracht, geht er trotzdem immer weiter in die freie Welt hinaus. Der Taugenichts sehnt sich nach dem romantischen, märchenhaften Land Italien. Durch diese Sehnsucht träumt er von einer goldenen Zeit, welche auch kennzeichnend für die Zeit des Mittelalters ist, und „versenkt [...] sich somit gern in die verschwundene Herrlichkeit des Mittelalters [...]“<sup>219</sup>. Indem der Taugenichts von einer zukünftigen Zeit träumt, hofft er, dass die gute alte und freie Zeit wieder hergestellt wird und die Welt, die in der Novelle deutlich aufklärerisch dargestellt wird, sich ändern wird und er das Leben als freier Mensch zusammen mit allen Anderen genießen kann.

---

<sup>218</sup> Ders., ebd., S. 165.

<sup>219</sup> Ders., ebd., S. 163.

In Krachts *Faserland* wird diese romantische Sehnsucht, welche in deutlicher Verbindung mit dem Heimatmotiv steht, vor allem am Ende des Romans ersichtlich, nämlich als der Protagonist sich in der Schweiz befindet:

Zürich ist schön. Hier gab es nie einen Krieg, das sieht man der Stadt sofort an. Die Häuser drüben in Niederhof, auf der anderen Seite des Flusses, haben etwas Mittelalterliches, ein bi[ss]chen wie Heidelberg, aber ohne Fußgängerzone. (F, S.147).

In diesem Zusammenhang wird das Mittelalter vom Protagonisten als positiv betrachtet, da die Stadt keinen Krieg erlebt hat und daher nicht modernisiert wurde wie Heidelberg (siehe **Die Heimat**). Seine Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit wird auch noch einmal am Ende des Romans bestätigt, als der Erzähler in Zürich auf die andere Seite des Flusses gebracht werden möchte, also symbolisch zum Mittelalter. Die Sehnsucht des Erzählers nach einem Land, das „warm, weltoffen und frühlingshaft“<sup>220</sup> ist, hängt mit der märchenhaften Vorstellung einer mittelalterlichen Zeit zusammen, welche er in Zürich anscheinend gefunden hat.

Jedoch sieht der Erzähler am Mittelalter auch eine negative Seite, denn die schauerliche Vorstellung vom Mittelalter wird als eine typische deutsche Atmosphäre gekennzeichnet:

Das Mittelalter ist für mich immer westeuropäisch. Diese ganzen Grausamkeiten die haben im Osten alle nicht stattgefunden. Ich meine, wenn ich mir einen blutroten Horizont ausmale, mit so großen Rädern, die sich gegen den Himmel schwarz abzeichnen, und auf diesen Rädern liegen die Gefolterten, und über ihnen sausen die Krähen umher, dann ist das immer irgendwo bei Lüttich oder Aachen oder bei Gent. Das Mittelalter ist nie in Warschau oder bei Wien. Diesen hellen Himmel gibt es ja nicht im Osten, dieses fahle Licht, das ist schon etwas Deutsches. (F, S. 112).

Dies betont nochmals die negative Einstellung des Erzählers zu Deutschland, da er sich nach einem Land sehnt, das frühlingshaft ist, das eben nicht „hä[ss]lich und grau“ (F, S. 85) ist.<sup>221</sup> In dieser Widersprüchlichkeit der Vorstellung vom Mittelalter übt der Protagonist deutliche Kritik an Deutschland, indem er das Mittelalter der Deutschen, in deren Land es Krieg gab, als schauerlich beschreibt, während das Mittelalterliche des fremden Landes märchenhaft erscheint und begeistert angenommen wird.

---

<sup>220</sup> Möckel, M., ebd., S. 77.

<sup>221</sup> Vgl. dies., ebd.

### 5.6.1. Das Schauerliche

Die schauerliche Vorstellung vom Mittelalter ist vor allem typisch für die Zeit der Spätromantik und es wird, wie in den Werken E.T.A. Hoffmanns und Joseph von Eichendorffs, die grausame „Wirklichkeit“ eines Mittelalterbildes immer wieder betont. Hier liegt der Schwerpunkt vor allem auf dem Schauerlichen oder dem Unheimlichen, was die Schattenseite des Menschen<sup>222</sup> aufzeigt. Diese Schattenseite, die die unheimliche mittelalterliche Wirklichkeit darstellt, ist in den romantischen Werken öfter als Gegenpol zu der freien glücklichen Märchenseite zu finden. In E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der Sandmann* lässt sich diese vor allem in der grässlichen Gestalt des Sandmanns erkennen, der Sand in die Augen der Kinder streut, die nicht schlafen, bis ihre Augen aus ihren Köpfen springen und er die Augen dann seinen Kindern geben kann. Seine Kinder „[...] sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.“ (S, S. 60). In Eichendorffs *Taugenichts* lässt sich das Unheimliche vor allem in der Begegnung mit bestimmten Figuren oder mit dem Unbekannten erkennen, welchem der Erzähler meistens im fremden Italien begegnet<sup>223</sup>:

Wie ich noch eben so esse und medetiere, wuscht ein Männlein, das bis jetzt in einer dunklen Ecke der Stube bei seinem Glas Wein gesessen hatte, auf einmal aus seinem Winkel wie eine Spinne auf mich los. Er war ganz kurz und bucklicht, hatte aber einen großen grauslichen Kopf mit einer langen römischen Adlernase und sparsamem roten Backenbart [...]. (LT, S. 41).

Das Schauerliche wird nicht nur durch das unheimliche Bild von einer „dunklen Ecke“ und durch den Vergleich mit der schaurigen Natur („Spinne“) betont, sondern auch durch die Beschreibung des buckligen Mannes, der die Schattenseite des Menschen verkörpert.<sup>224</sup> Weiterhin wird die Haushälterin des Schlosses in Italien von dem Taugenichts als „eine alte, hässliche Frau in schwarzem Kamisole und Rock“ (LT, S. 47), die „einer alten Hexe“ (LT, S. 50) gleicht, beschrieben. Der Taugenichts lässt sich auch durch die schauerlichen „Mordgeschichten [...], die [er] in seinem Leben gehört hatte, von Hexen und Räufern, welche Menschen abschlachten, um ihre Herzen zu fressen“ (LT, S. 57), verängstigen. Hierdurch wird noch einmal die Angst sowie das Unheimliche des Mittelalters betont.

---

<sup>222</sup> Vgl. Jeremias, C., ebd., S. 15f.

<sup>223</sup> Vgl. dies., ebd.

<sup>224</sup> Vgl. dies., ebd., S. 16.

Diese Schattenseite bezieht sich nicht nur auf die Italiener, sondern auch auf die Natur des welschen Landes, ein wahres „locus horrendus“. Dem Taugenichts verleiht der Weg zu dem in Italien gelegenen Schloss ein unheimliches Gefühl und dies wird von ihm wie in einem Schauerroman beschrieben:

Von der Seite [des Weges] lag ein wüstes Gebirge vor uns mit grauen Schluchten, zwischen denen es schon lange dunkel geworden war. Je weiter wir fuhren, je wilder und einsamer wurde die Gegend. Endlich kam der Mond hinter den Wolken hervor und schien auf einmal so hell zwischen die Bäume und Felsen herein, da[ss] es ordentlich grauslich anzusehen war. Wir konnten nur langsam fahren in den engen, steinigen Schluchten, und das einförmige, ewige Gerassel des Wagens schallte an den Steinwänden weit in die stille Nacht, als führen wir in ein großes Grabgewölbe hinein. Nur von vielen Wasserfällen, die man aber nicht sehen konnte, war ein unaufhörliches Rauschen tiefer im Walde, und die Käuzchen riefen aus der Ferne immerfort: »Komm mit, komm mit!«. (LT, S. 46).

Hier kann man die Schattenseite der Natur erkennen, in der das unheimliche „grausliche“ Unbekannte deutlich im Vordergrund steht. Es zeigt sich auch die mittelalterliche, romantische Realität, in der der Taugenichts lebt. Wie bei E.T.A Hoffmann entsteht die Wirklichkeit des Mittelalters in diesem Schauerlichen, Ungeheuren. Vor allem wird das Schauerliche durch den Ruf der Käuzchen veranschaulicht, da deren Ruf „nach allgemeinem Volksglauben ein Ruf zum Tode“<sup>225</sup> bedeutet. Auch die Ankunft beim Schloss erweckt ein unheimliches Gefühl, als „der Wagen in den langen dunklen Torweg hinein“ rollt und die Dohlen „mit großem Geschrei die Luft durchkreuzte[n]“ (LT, S. 47). Genau wie die Käuzchen, werden auch die Dohlen „im Volksglauben als Vögel des Unheils angesehen, deren Geschrei oder Auftreten den Tod verkünden konnte.“<sup>226</sup> Es wird deutlich, dass das Mittelalter auch in der Natur anwesend ist.<sup>227</sup>

Auch in Krachts *Faserland* spielt das schauerliche Mittelalter eine Rolle und das Motiv leistet vor allem im letzten Kapitel einen wichtigen Beitrag zum offenen Ende des Romans:

Jetzt ist es fast Nacht. Ich setze mich an den Rand eines Grabes, um erst einmal in Ruhe eine Zigarette zu rauchen. Der Hund, der vorhin gebellt hat, streunt dort hinten herum, bei den etwas neueren Gräbern, dort, wo die Blumen etwas frischer sind. Es ist ein großer, schwarzer Hund. Ich kann ihn fast nicht erkennen. Eigentlich ist er nur der Schatten eines Hundes, der sich bewegt. (F, S. 156).

---

<sup>225</sup> Dies., ebd.

<sup>226</sup> Dies., ebd.

<sup>227</sup> Dass das Unheimliche meistens im fremden Land von dem Taugenichts erfahren wird, hängt eng mit dem Heimatmotiv zusammen (siehe **Die Heimat**).

Der große schwarze Hund, der sich auf dem Friedhof bei dem Erzähler befindet, gibt nicht nur einen Hinweis auf die Kreisbewegung des Romans, da der Protagonist am Anfang seiner Reise auf der Insel Sylt einen „schwarze[n] Windhund“ (F, S. 14) sieht, sondern ist auch das in der Mythologie unheimliche Zeichen des Todes. Im Volksglauben wird der schwarze Hund mit der Unterwelt assoziiert, in der er sowohl als Führer als auch als Hüter auftritt. Die Begleitung des Hundes im menschlichen Leben und seine angebliche Klugheit der geistigen Welt lassen den schwarzen Hund als geeigneten Führer erscheinen, der den Menschen ins Jenseits führen kann.<sup>228</sup> Außerdem wird der schwarze Hund im oben angegebenen Zitat als Spukgestalt gedeutet, da der Protagonist nur den Schatten des Hundes sieht, der dann wieder verschwindet. Der schwarze Hund ist im Volksglauben zudem meistens in der Nähe von oder auf Friedhöfen zu finden.<sup>229</sup> Dies unterstreicht den Hinweis auf die griechische Mythologie und den möglichen Tod am Ende des Romans, als der Protagonist vom Bootsmann über den See gebracht wird.

Obwohl diese Szene im Roman als schauerlich beschrieben wird, weckt die unheimliche Atmosphäre des Friedhofs, im Gegensatz zu den Erfahrungen von Eichendorffs *Taugenichts* auf dem unheimlichen Schloss in Italien, beim Protagonisten keine Angst. Dies liegt daran, dass die letzten Seiten des Romans, welche auf Grund der oben besprochenen unheimlichen Atmosphäre auf den Tod hindeuten, auch die Einheit zwischen dem Protagonisten und der Natur beschreiben und die Suche nach Stille darstellen. Diese Stille, die der Erzähler einmal auf Mykonos erlebt hat, scheint für den Protagonisten sehr wichtig zu sein, denn im Stillstehen „ist [es] ein bi[ss]chen so, als finde man seinen Platz in der Welt.“ (F, S. 137) und „[e]s ist fast so, als ob [man] keine Angst mehr haben mü[ss]te im Leben, für einen Moment.“ (F, S. 137). Darum erfährt der Erzähler auch keine Angst in der Stille des unheimlichen Friedhofs oder auf dem Boot am Ende des Romans. Es ist in der Natur – durch die Sehnsucht nach einer idealen Vergangenheit, die wiederhergestellt werden soll und die das Mittelalter verkörpert – wo der Mensch zu sich selbst finden kann. Dies kommt auch in Eichendorffs Gedicht *Der Abend* (1826) zum Ausdruck, welches in der *Taugenichts*-Novelle vom Maler Guido bzw. Flora gesungen wird:

---

<sup>228</sup> Vgl. Tresidder, Jack: *Symbols and Their Meanings*. London: Duncan Baird Publishers, 2000. S. 62.

<sup>229</sup> Mythos Hund. Unser steinzeitlicher Begleiter. URL: [http://www.hundeschicksale.com/Mhytos\\_HUnd.htm](http://www.hundeschicksale.com/Mhytos_HUnd.htm), 1998. [14. Juni 2013].



Schweigt der Menschen laute Lust:  
Rauscht die Erde wie in Träumen  
Wunderbar mit allen Bäumen,  
Was dem Herzen kaum bewußt,  
Alte Zeiten, linde Trauer,  
Und es schweifen leise Schauer  
Wetterleuchtend durch die Brust. (LT, S.42).

In dem Gedicht rücken vor allem das Naturmotiv und das Mittelalter in den Vordergrund. Schon in der ersten Zeile des Gedichts tritt die Stille im Gegensatz zur „laute[n] Lust“ des Menschen auf, wobei die Stille in der Natur gefunden werden kann und das Innere des Menschen betrifft. Das Wort „Lust“ dagegen bezieht sich auf das Oberflächliche, das Äußere. In der Stille hört man die Natur sprechen, man wird Teil der Natur und es wird dem Herzen auch mit Hilfe der Erinnerungen und eigenen Empfindungen bewusst, was man im Innersten fühlt. Die „[a]lte[n] Zeiten, linde Trauer“, von denen Guido/Flora singt, beziehen sich auf das Mittelalter und es wird hier ein nostalgisches Gefühl, eine Sehnsucht nach der Vergangenheit, geweckt.

Dieses Gedicht Eichendorffs trifft genau auf das letzte Kapitel des Romans Krachts zu. Die Erinnerung an seinen Aufenthalt auf Mykonos, wo der Erzähler diese Stille am Strand empfunden hat, lässt ihn diese wieder in Zürich auf dem Friedhof und auf dem See aufsuchen. Die Suche nach der Stille oder dem ruhigen Inneren weist darauf hin, dass der Protagonist vor der Oberflächlichkeit fliehen möchte, um herauszufinden, wie er sein zukünftiges Leben gestalten möchte und wie er seinen Platz in der Welt finden kann. So kann das Ende des Romans, im Vergleich zu Eichendorffs Gedicht, auf einen neuen Anfang hindeuten, wo der Erzähler ein neues Leben führt, frei von der Oberflächlichkeit in Deutschland. Wie im Gedicht wird beim Erzähler in *Faserland* deutlich die Sehnsucht nach der Vergangenheit hervorgehoben, indem er sich immer wieder an Anekdoten einer früheren Zeit erinnert. Wie in Eichendorffs Gedicht befindet sich der Erzähler immer dann, wenn er von seiner Vergangenheit oder von der Zukunft träumt, in einem Tagtraum, also zwischen Wirklichkeit und Traum, was ihm helfen kann, den Weg zu seinem Inneren zu finden.

## 5.7. Der Traum

In der Romantik spielt im Zusammenhang mit dem Mittelalter vor allem der Traum eine wichtige Rolle, da in ihm die Sehnsucht nach der Vergangenheit und nach einer zukünftigen und besseren Welt zum Ausdruck kommen. In Krachts *Faserland* werden beide Formen der Sehnsucht durch die ständigen Tagträume des Protagonisten deutlich.

### 5.7.1. Die Kindheitserinnerungen

Für die Romantiker war das von der Welt der Aufklärung verdrängte Mittelalter, welches für die schöne alte Zeit steht, nur noch in der Natur, in der Liebe, in der Volksliteratur, im christlichen Glauben und vor allem in der Frau und dem Kind zu finden<sup>230</sup>. Daher spielt das Kind für die Romantik eine besonders wichtige Rolle, da in ihm die freie Natur, die Vergangenheit sowie auch eine Welt der Phantasie und des Traumes lebt. In Eichendorffs Gedicht *Erinnerung* (1821) wird eben dieses Gefühl der Sehnsucht nach alten Zeiten und nach der Heimat dargestellt:

Lindes Rauschen in den Wipfeln,  
Vöglein, die ihr fernab fliegt,  
Bronnen von den stillen Gipfeln,  
Sagt, wo meine Heimat liegt?

Heut' im Traum sah ich sie wieder,  
Und von allen Bergen ging  
Solches Grüßen zu mir nieder,  
Daß ich an zu weinen fing.

Ach, hier auf den fremden Gipfeln:  
Menschen, Quellen, Fels und Baum,  
Wirres Rauschen in den Wipfeln, –  
Alles ist mir wie ein Traum.<sup>231</sup>

In diesem Gedicht Eichendorffs ist jene Sehnsucht nach der Vergangenheit, welche auch der heimatlose Erzähler in *Faserland* erfährt, so stark, dass die schöne Erinnerung an eine frühere Zeit den Dichter zum Weinen bringt.

---

<sup>230</sup> Vgl. Gymnasium Wildeshausen und Wolfgang Pohl: Romantik (1798 – 1835). URL: <http://www.pohlw.de/literatur/epochen/romantik.htm>. [November 2012].

<sup>231</sup> Eichendorff, Joseph : Erinnerung. 1821. (1. Gedicht) In: Wehrli, Max: Joseph von Eichendorff. Gedichte Erzählungen Biographisches. Zürich: Atlantis 1945, S. 35f.

Die kontinuierlichen Erinnerungen an seine Kindheit oder an eine frühere Zeit, die immer wieder beim Protagonisten in Krachts Roman als Tagträume erscheinen, haben zwei Funktionen: Sie betonen einerseits die Erinnerung des Erzählers an eine glückliche Vergangenheit, die er gerne wieder hergestellt sehen würde, und andererseits die Einsamkeit, die durchwegs in seinem Leben herrscht. Daher sind die Erinnerungen entweder grausam oder glücklich, je nachdem wo und in welcher Situation sich der Protagonist in der Gegenwart befindet. Diese Erinnerungen haben meistens mit einem bestimmten Geruch zu tun, welcher ihn in einen Tagtraum führt:

Ab da höre ich nicht mehr zu, weil mir plötzlich dieser Geruch der Holzbohlen und des Meeres in die Nase steigt, und ich denke daran, wie ich als kleines Kind immer hierher gekommen bin, und beim ersten Tag auf Sylt war das immer der schönste Geruch: wenn man das Meer lange nicht gesehen hatte und sich riesig darauf freute und die Holzbohlen durch die Sonnenstrahlen so einen warmen Duft ausgeströmt haben. Das war ein freundlicher Geruch, irgendwie verheißungsvoll und na ja, warm. Jetzt riecht es wieder so, und ich merke, wie ich fast ein bi[ss]chen heulen mu[ss] [...]. (F, S. 16).

Aus dem oben angegebenen Zitat wird ersichtlich, wie der Protagonist sich nach der Vergangenheit sehnt, weil er sich so sehr über den im Jetzt erfahrenen Geruch freut, dass er zu weinen anfangen möchte. Wie in der Romantik dienen die Erinnerungen, die dem Erzähler in *Faserland* ins Gedächtnis kommen, als eine Art Fluchort, in den er sich zurückziehen kann, wenn er von Unsicherheit oder Einsamkeit in seiner Gegenwart überfallen wird. In diese Kindheitserinnerungen entflieht der Erzähler aus seiner einsamen und unglücklichen Realität. Vor allem dann, wenn der Erzähler in seiner Unsicherheit unfähig ist, mit anderen ins Gespräch zu kommen, tauchen diese Kindheitserinnerungen auf:

Dann geht uns irgendwie der Gesprächstoff aus, und Sergio redet nicht weiter, also zünde ich mir eine Zigarette an und sehe auf meine Fingernägel und dann aufs Meer. Es gibt ein Geheimnis, das wir Kinder, die früher auf Sylt Ferien machten, immer erzählt bekamen, hinter vorgehaltener Hand: [...]. (F, S. 19).

In dieser Erinnerung wird die Sehnsucht nach der Vergangenheit sowie auch nach Gemeinschaft ausgedrückt, denn der Erzähler weiß nicht, wie er sich im Gespräch mit Sergio verhalten soll. Die Erinnerungen sind auch meistens an bestimmte Personen gebunden und dadurch wird die Sehnsucht nach Gemeinschaft umso mehr betont (siehe **KAPITEL 4**). So denkt er ständig an seinen alten Freund Alexander, den er gerne in Frankfurt besuchen würde, zu dem er aber den Kontakt verloren hat. Dies findet der Protagonist schade, „weil Alexander immer ein feiner Kerl, ein guter Freund war, und einen klugen Kopf hatte.“ (F, S. 66).

Die Erinnerungen an bestimmte Personen aus seiner Vergangenheit sind auch manchmal mit grausamen Erlebnissen verbunden (sowie mit einsamen Situationen), die der Erzähler als Kind gehabt hat. In der Romantik lassen sich grauenvolle Erinnerungen vor allem in Werken E.T.A. Hoffmanns erkennen, und in seinem Kunstmärchen *Der Sandmann* rückt die von Nathanael erlebte grausame Kindheitserinnerung immer wieder in den Vordergrund. Der Protagonist im Märchen Hoffmanns, der in düstere Träumereien versinkt (vgl. S, S. 90), erinnert sich ständig an den Advokaten Coppelius, in welchem Nathanael den Sandmann erkennt, der Schuld an dem Tod seines Vaters hat. Dadurch verfällt er dem Wahnsinn, der ihn später in den Tod führt. In Krachts *Faserland* lässt der Geruch von Bohnerwachs den Erzähler an eine peinliche und unangenehme Situation erinnern, als er bei seiner ersten großen Liebe zu Hause eingeladen war und dort im Gästezimmer die Nacht verbracht hat:

Mitten in der Nacht wache ich auf, und es riecht so komisch im Zimmer, und ich schlage die Augen auf und fühle im Dunkeln so um mich herum, und alles ist na[ss], und ich denke: Um Gottes willen. Feuchten Traum gehabt. Bitte, bitte, bitte nicht jetzt und nicht hier. Ich mache also das Licht am Nachttisch an, Knips macht das, und ich gucke an mir herunter und sehe, da[ss] ich ins Bett gekotzt habe, aber das ist nicht alles, nein, ich habe auch noch ins Bett geschissen. In diesem Moment wird alles dunkel. (F, S. 33).

In diesem Tagtraum wird die Grausamkeit der Kindheitserinnerung deutlich. Hier wird auch ersichtlich, dass die Wirklichkeit noch schlimmer ist als das, was der sechzehnjährige Protagonist sich vorgestellt hat, und dass sie wie ein Albtraum empfunden wird. Dies zeigt auch, dass der Protagonist sich nicht an seine Vergangenheit erinnern möchte, denn sie hängt mit einem Geruch bzw. einer bestimmten unangenehmen Situation zusammen. Auch wenn die Kindheitserinnerungen manchmal als Fluchtort dienen, weil der Erzähler mit seiner gegenwärtigen Situation unzufrieden ist, denn „[h]eute ist alles so transparent [...] und es ist irgendwie körperlich unerträglich geworden“ (F, S. 24), deutet das Wort „muss“ darauf hin, dass er nicht immer die Wahl hat zu entscheiden, woran er sich erinnert. Dies wird umso deutlicher, als der Erzähler nicht an seine Zukunft denken *muss*, sondern *will*. Er sehnt sich nach einer Familie und einer besseren Zukunft, welche aber, anders als in den meisten romantischen Texten, nie Wirklichkeit wird.

## 5.7.2. Vom Traum zur Wirklichkeit

In vielen romantischen Texten wird vor allem erkennbar, wie „das Wirkliche zum Traum und der Traum zur Wirklichkeit werden [...]“.<sup>232</sup> Somit gibt es eine Einheit zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen. Dies ist auch in Eichendorffs *Taugenichts* zu sehen, als der Taugenichts sich zum Beispiel „vor einem schönen großen Hause“ (LT, S. 68) hinlegt und einschläft und sein Traum eine deutliche Verbindung zwischen Traum und Wirklichkeit zeigt:

Da träumte mir, ich läge bei meinem Dorfe auf einer einsamen grünen Wiese, ein warmer Sommerregen sprühte und glänzte in der Sonne, die soeben hinter den Bergen unterging, und wie die Regentropfen auf den Rasen fielen, waren es lauter schöne, bunte Blumen, so da[ss] ich davon ganz überschüttet war.

Aber wie erstaunte ich, als ich erwachte und wirklich eine Menge schöner, frischer Blumen auf und neben mir liegen sah! (LT, S. 68f).

Erstens lässt sich die Einheit zwischen Traum und Wirklichkeit anhand bereits geschehener Ereignisse zeigen, die im Traum des Taugenichts vorkommen. So werden auch, wie folgendes Beispiel zeigt, Erinnerungen aus der Wirklichkeit mit traumhaften Elementen verbunden. Zweitens kann der Traum später eine Wirklichkeit werden, wie das Zitat oben zeigt, und zukünftige Ereignisse werden vorausgedeutet:

Da träumte mir, als käme die schöne Frau aus der prächtigen Gegend unten zu mir gegangen oder eigentlich langsam geflogen zwischen den Glockenklängen, mit langen weißen Schleiern, die im Morgenrote wehten. Dann war es wieder, als wären wir gar nicht in der Fremde, sondern bei meinem Dorfe an der Mühle in den tiefen Schatten. Aber da war alles still und leer, wie wenn die Leute Sonntags in der Kirche sind und nur der Orgelklang durch die Bäume herüberkommt, daß es mir recht im Herzen weh tat. Die schöne Frau aber war sehr gut und freundlich, sie hielt mich an der Hand und ging mit mir und sang in einem fort in dieser Einsamkeit das schöne Lied, das sie damals immer frühmorgens am offenen Fenster zur Gitarre gesungen hat, und ich sah dabei ihr Bild in dem stillen Weiher, noch viel tausendmal schöner, aber mit sonderbaren großen Augen, die mich so starr ansahen, daß ich mich beinahe gefürchtet hätte. – Da fing auf einmal die Mühle, erst in einzelnen langsamen Schlägen, dann immer schneller und heftiger an zu gehen und zu brausen, der Weiher wurde dunkel und kräuselte sich, die schöne Frau wurde ganz bleich, und ihre Schleier wurden immer länger und flatterten entsetzlich in langen Spitzen wie Nebelstreifen hoch am Himmel empor; das Sausen nahm immer mehr zu, oft war es, als bliese der Portier auf seinem Fagott dazwischen, bis ich endlich mit heftigem Herzklopfen aufwachte. (LT, S. 27f.)

Dieser Traum sagt die Zukunft des Taugenichts voraus und es wird deutlich, wie sich „Wunsch und Wirklichkeit schließen [...]“.<sup>233</sup> Die Einheit zwischen Wirklichkeit und Traum wird in der Novelle Eichendorffs gezeigt, indem dieser Traum des Taugenichts am Ende der

---

<sup>232</sup> Trümpelmann, G.P.J. ebd., S. 176.

<sup>233</sup> Kunz, J., ebd., S. 64.

Novelle zur Wirklichkeit wird und seine Wünsche bzw. Träume wahr werden. Am Ende der Novelle findet der Taugenichts sein Glück, da er zum ersten Mal erfährt, dass die „schöne gnädige Frau“ (LT, S. 16), die sich als eine bürgerliche und arme Waise entpuppt, sich auch in ihn verliebt hat, und der Leser erfährt, dass es bald eine „Trauung“ (LT, S. 101) geben wird, wie es zuvor schon im Traum angedeutet wurde, da die „Glockenklänge(n)“ (LT, S. 101) und die schöne Frau „mit langen weißen Schleiern“ (LT, S. 101) auf nichts anderes als auf eine Hochzeit hinweisen können. Der Portier ist, wie sich am Ende herausstellt, der Onkel der „schönen Frau“ und er „fingerte wie toll auf seinem Fagotte“ (LT, S. 98), genau so wie im Traum. Als der Taugenichts am Ende mit seiner schönen Frau alleine spricht und sie besser kennenlernt, empfindet sein Herz genau das, was er auch im Traum empfunden hat, und daher kommt ihm die Wirklichkeit wie ein Traum vor, als er sagt: „mir ist mein Herz recht zum Zerspringen, aber ich kann mir noch alles nicht recht denken, es ist mir alles noch wie ein Traum!“ (LT, S. 99). Das Herzklopfen, das dem Zerspringen des Herzens ähnelt, entnimmt der Taugenichts seinem Traum, wobei es ihm am Ende wiederum wie in einem Traum zu Mute ist, da er sein Glück gar nicht fassen kann. So spielt hier der Traum, der zur Wirklichkeit wird, eine bedeutende Rolle.

In Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* hat der Traum eine ebenso große Bedeutung wie in Eichendorffs Novelle. Im Traum wird auf die Zukunft des Helden verwiesen. Vor allem verschmilzt dieses Traummotiv mit dem Naturmotiv bzw. dem Motiv der blauen Blume. Diese Blume kommt immer wieder in den Träumen des Protagonisten zum Vorschein, wodurch dessen Sehnsucht nach ihr betont wird:

Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachte sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfang; die Blätter wurden glänzender und schmiegten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. [HvO, S. 11f.).

Das „zarte[...] Gesicht“ der blauen Blume in Heinrichs Traum zeigt symbolisch Mathilde, wie sich später herausstellt. Sein Traum von der blauen Blume „steht als Leitbild über seiner Entwicklung, gibt seinem Denken Richtung und führt ihn ans Ziel seiner Wanderung.“<sup>234</sup> Auch in E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf* wird Veronikas Wunsch Hofrätin zu werden,

---

<sup>234</sup> Daemrich, H. u. I., ebd., S. 353.

welcher in ihrem Traum sichtbar wird, dadurch zur Wirklichkeit.<sup>235</sup> Ironischerweise geschieht das, weil Veronika der idealen Welt absagt und zur Frau eines Philisters wird. Die Traumwelt, in der sich die Figuren befinden, verkörpert die Phantasie, nach der die Romantiker strebten, eine Welt, in die sie vor der Realität flüchten konnten. Die Traumwelt als Zufluchtsort taucht auch beim Protagonisten in Krachts Roman auf. Er entflieht gerne in seine Traumwelt, um seine Realität zu vergessen.

### 5.7.3. Unerfüllte Wünsche und die Darstellung der Frau

Das Traummotiv in Krachts Roman, wie auch in verschiedenen Texten der Romantik, geht Hand in Hand mit dem Motiv der Sehnsucht. Seine Träume weisen nicht nur auf die Wünsche hin, die der Erzähler gerne erfüllt sehen möchte, sondern auch auf die Realität, in der er sich befindet. Obwohl die Träume des Protagonisten in *Faserland* meistens glückliche Träume sind, die sich die Hauptfigur wünscht, werden diese Träume im Roman nie erfüllt.

Als der Protagonist sich auf der Geburtstagsfeier Rollos in Meersburg am Bodensee befindet, wird diese Sehnsucht nach der Zukunft sowie auch nach einer verlorenen Vergangenheit deutlich mittels einer Nachahmung von einer Szene aus dem bekannten amerikanischen Roman *The Great Gatsby* (1925) von F. Scott Fitzgerald. Im Besonderen ist das grüne Licht ein wichtiges Symbol im Roman Fitzgeralds. Es symbolisiert einerseits die Sehnsucht Gatsbys nach der Vergangenheit und der Frau seiner Träume, Daisy, die auf der anderen Seite des Sees mit ihrem Mann wohnt und mit der er vor fünf Jahren eine Affäre hatte. Andererseits verkörpert das grüne Licht die Sehnsucht nach einer idealen Zeit, in der Gatsby sich den amerikanischen Traum erfüllt hat und wo sein Leben eine Vollkommenheit erreicht hat. Dies ähnelt auch dem romantischen Symbol des goldenen Zeitalters.

[...] he stretched out his arms toward the dark water in a curious way, and, far as I was from him, I could have sworn he was trembling. Involuntarily I glanced seaward – and distinguished nothing except a single green light, minute and far away [...].<sup>236</sup>

Dies ist das erste Mal, dass Nick, aus dessen Perspektive die Geschichte erzählt wird, Gatsby sieht, als er ihn von weitem beobachtet. Diese Szene wird von Kracht anhand des Protagonisten in *Faserland* auch als Pastiche wiedergeben:

---

<sup>235</sup> Vgl. Neubauer, Martin: Lektüreschlüssel für Schüler: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Stuttgart: Philipp Reclam 2005, S. 21.

<sup>236</sup> Fitzgerald, Scott, F.: *The Great Gatsby*. New York: Collier 1992, S. 152.

Einmal drehe ich mich noch um. [Rollo] steht immer noch da [auf dem Bootsteg], die Hände in den Taschen seines Auszugs. Seine Schultern zucken ganz leicht, so, als ob ihm kalt wäre. Er sieht auf den See, auf das blinkende grüne Licht da draußen, aber ich glaube nicht, da[ss] er es wirklich sieht. (F, S. 145).

Im Vergleich der beiden angegebenen Szenen kommt insbesondere der Unterschied zum Vorschein. Gatsby der seine Hände zum grünen Licht streckt steht hier im Gegensatz zu Rollo, der seine Hände in den Taschen hat. Hier wird noch einmal die Passivität und Stagnation der Personen im Roman Krachts ins Licht gerückt. Rollo mag wohl eine Sehnsucht nach einer besseren Zukunft haben, kann seine Wünsche aber – anders als Gatsby – nicht erfüllen, da er von Stagnation befallen ist. Auch der Protagonist, der der Situation entflieht, statt Rollo zu helfen, leidet daran. Dass der Protagonist das grüne Licht sieht, eine Farbe die ihm lieb ist (vgl. **KAPITEL 3**), verweist mitunter auch auf seine Sehnsucht nach einer besseren Zukunft.

Seine Träume von der Zukunft, in der der Protagonist sein Glück und somit seine Liebe und seine Identität finden wird, sind vor allem an eine Frau gebunden. Wie der Taugenichts sehnt sich der Protagonist in *Faserland* nach einer für ihn schönen, unerreichbaren Frau, nämlich Isabella Rossellini, und wie im *Taugenichts* und *Ofterdingen* wird die Frau als ein sublimes Wesen dargestellt, das den Erzähler zu seinem Glück führen kann. Das Ziel des Taugenichts sowie Ofterdingens ist es, die Frau ihres Traumes, die blaue Blume, für sich zu gewinnen. Ohne sie ist ein glückliches Leben nicht möglich, denn nur durch sie können Wünsche erfüllt und die Sehnsucht nach Liebe und Glück gestillt werden. Auch Serpentina in Hoffmanns *Der goldne Topf* wird als eine außerordentliche Frau dargestellt, da sie Anselmus bei seiner Arbeit hilft und fremdsprachige Texte, die er nicht versteht, für Archivarius Lindhorst entziffert.<sup>237</sup> Genau wie Ofterdingen und der Taugenichts von ihrer Traumfrau besessen scheinen, so stellt sich der Ich-Erzähler in *Faserland* im Flugzeug auf dem Weg nach Frankfurt eine glückliche Zukunft mit der italienischen Schauspielerin vor:

Ich jedenfalls möchte mit Isabella Rossellini Kinder haben, richtige kleine Schönheiten, mit einer Schleife im Haar, egal ob sie Mädchen oder Jungen wären, und allen Kindern, die wir zusammen hätten, mü[ss]te vorne ein kleines Stückchen des Schneidezahns fehlen, genau wie bei ihrer Mutter. (F, S. 56).

---

<sup>237</sup> Vgl. Neubauer, M., ebd., S. 11f.



Die Sehnsucht nach einer unerreichbaren Frau und die Vorstellung, Liebe und Glück bei ihr zu finden, sind typisch für die romantische Literatur. Jedoch verliebt sich der Taugenichts, wie auch der Erzähler Krachts, nicht in die Persönlichkeit der Frau, in ihr „individuelles Wesen, sondern [in] das Wunderbare und Schöne überhaupt, wie er die [Natur] und die Musik liebt.“<sup>238</sup> Für den Ich-Erzähler in *Faserland* ist Isabella Rossellini „die schönste Frau der Welt [...]“ (F, S. 56), eine Feststellung, die sich nur auf das Äußere bezieht. Sie ist das Idealbild einer Frau, die er gerne für sich haben möchte und mit der sich er ein glückliches Leben vorstellen kann:

Wir würden alle zusammen auf einer Insel wohnen, aber nicht auf einer Südseeinsel oder so ein Dreck [...], jedenfalls auf so einer Insel, 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, [...] und dann würde ich mit meinen Händen Isas Beine anfassen und ihren Bauch und ihre Nase. (F, S. 56f.)

Im Gegensatz zum Wunsch des Protagonisten im Taugenichts wird der Wunsch in der oben erwähnten Vorstellung der Hauptfigur nie Wirklichkeit werden, er bleibt dem Erzähler unerfüllbar. Obwohl sich der Protagonist ein Leben mit der italienischen Schauspielerin wünscht, widerspricht der Traum der Sehnsucht des Erzählers nach einem idealen Land, in dem es eben nicht „hä[ss]lich und grau“ (F, S. 85) ist, sondern frühlinghaft. Obwohl der Traum „den prinzipiellen Unterschied zwischen Wirklichkeit und Traumwelt“<sup>239</sup> unterstreicht, indem der Erzähler im Traum mit seiner Traumfrau ein glückliches, aber anspruchsloses Leben führt, wird die Nichterfüllung des Traumes vorausgedeutet, da die Sehnsüchte und Wünsche nicht miteinander übereinstimmen. Auch hier wird die Unzufriedenheit mit seiner Gegenwart stark betont, da der reiche, aber einsame Erzähler sich einen ganz anderen Lebensstil wünscht. Die Sehnsucht des Protagonisten nach Liebe wird nie erfüllt und die schöne Schauspielerin, nach der er sich sehnt, bleibt ihm bis zum Ende immer noch unerreichbar. Die Frau bleibt, wie in der Romantik, Idealwesen, das in der Realität keinen Platz findet oder nur selten Überlebenschancen hat.

---

<sup>238</sup> Van Rinsum, A u. W., ebd., S. 172.

<sup>239</sup> Daemrich, H. u. I., ebd., S. 354.

Als der Erzähler in Frankfurt im Café Eckstein an der Bar eine Frau sieht, die Isabella Rossellini ähnelt, da ihr „tatsächlich [...] vorne am Schneidezahn ein kleines Stückchen“ fehlt (F, S.80) und ihm sogar der gleiche angenehme Schauer seinen Rücken herunterläuft (vgl. F, S. 80) wie bei dem Gedanken an Isabella Rossellini (vgl. F, S. 56) und beide miteinander flirten, wird eine Möglichkeit, seinen Traum zu verwirklichen, nicht wahrgenommen. Denn als er Alexander ins Café hereinlaufen sieht, vergisst er die Frau sofort wieder und geht. Obwohl der Protagonist die Chance hat seinen Traum zu verwirklichen und sein Glück und somit auch seine Liebe im Leben zu finden, nimmt er diese nicht wahr, da er nur an Alexander denkt und die Frau an der Bar vergisst.

Auch im letzten Kapitel des Romans, als sich der Erzähler in Zürich befindet, träumt er noch einmal von einem glücklichen Leben mit Isabella Rossellini und Kindern und schwärmt davon, wie gerne er mit ihnen diesmal nicht auf einer Insel, sondern „auf einer Bergwiese, in einer kleinen Holzhütte, am Rande eines kalten Bergsees“ (F, S. 152), wohnen würde. Als der Protagonist am Ende des Romans von dem Bootsmann auf die andere Seite des Sees gebracht werden möchte, wird darauf hingedeutet, dass er zu den Bergen möchte, „die irgendwo hinter dem Zürichsee anfangen“ (F, S. 152), und es wird somit die Hypothese bestätigt, dass der Erzähler einen neuen Anfang in seinem Leben verwirklichen will und somit Abschied von seinem oberflächlichen Leben nimmt.

Genau wie Anselmus sich in Hoffmanns *Goldner Topf* für Serpentina entscheidet, entscheidet sich der Erzähler für seine Phantasiewelt, in der er sein Glück findet, denn durch die Fantasie bzw. den Traum wird das Glück der romantischen Hauptfigur gefunden, so wie es auch in *Taugenichts* und in *Ofterdingen* dargestellt wird. Sein Tagtraum, zusammen mit seiner Traumfrau und ihren Kindern auf dem Berg zu wohnen, entspricht der Sehnsucht des Erzählers nach einer frühlingshaften, romantischen Atmosphäre, die mit Hilfe der Natur erreicht werden kann:

Jetzt, wenn der Sommer kommt, würden die Bienen summen, und dann würde ich mit den Kindern Aüsflüge machen bis an die Baumgrenze, durch die dunklen Wälder streifen, und wir würden uns Ameisenhaufen ansehen, und ich könnte so tun, als würde ich alles wissen. (F, S. 152f).

Im Traum verschmelzen die Sehnsüchte des Protagonisten. Dies liegt wahrscheinlich daran, dass der Protagonist sich nicht mehr in Deutschland befindet und schon zu Beginn seines Aufenthalts in der Schweiz glücklicher scheint als zuvor. Jedoch zeigt sich auch im Traum die Naivität des Erzählers, da er hofft, dass es in seiner Zukunft mit seiner idealen Familie kein Deutschland mehr geben wird und somit die grausame Geschichte der Deutschen vergessen werden kann:

Ich würde ihnen von Deutschland erzählen, von dem großen Land im Norden, von der großen Maschine, die sich selbst baut, da unten im Flachland. [...]

Das wäre aber alles eigentlich auch etwas, das der Vergangenheit angehören würde, dieses Erzählen da oben an dem Bergsee. Vielleicht bräuchte 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, da[ss] es Deutschland jemals gegeben hat, und sie wären frei, auf ihre Art. (F, S. 153f.).

Da sich der Erzähler nach einer Zeit sehnt, in der seine Kinder nie von Deutschland und der NS-Zeit erfahren müssten und somit in diesem Sinne „frei“ wären, ist dieser Traum nicht umsetzbar, da die Geschichte in der Realität immer noch im kollektiven Gedächtnis existieren wird. Hier zeigt sich auch, im romantischen Sinne, eine Sehnsucht nach einer idealen Zukunft, einer Zeit, in der alle Wünsche des Erzählers erfüllt sein werden. Diese Zukunft, nach der sich der Protagonist sehnt, ähnelt jenem goldenen Zeitalter, welches die Romantiker herbeisehnten, das wiederum den Idealen des Mittelalters entspricht. Je nachdem, in welcher Situation oder wo sich der Protagonist befindet, wird die Fantasie des Erzählers angeregt, indem er sich immer wieder Geschichten ausdenkt, sei es eine ideale Zukunft, die er sich wünscht, oder Ereignisse aus der NS-Zeit, die er mit bestimmten Personen wie Taxifahrern verbindet. Es wird daher dem Leser überlassen, wie er den Text interpretiert, da es manchmal schwierig ist genau zu sagen, was nur eine Vorstellung des Protagonisten und was die Wirklichkeit ist.

## 5.7.4. Zwischen Traum und Wirklichkeit: Was ist Wirklichkeit?

Typisch für postmoderne sowie auch popliterarische Erzählungen ist die verschwommene Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Der entsprechende Zustand wird meistens aufgrund des Alkohol- und Drogenkonsums des Protagonisten erreicht. Der Leser hat den Eindruck, dass dem Ich-Erzähler im Roman nicht vertraut werden kann, da es oft unklar ist, was wirklich geschieht und ob diese Ereignisse nur im Kopf des Erzählers existieren. In der Romantik lässt sich dieses Motiv insbesondere in E.T.A. Hoffmanns Werken erkennen, in denen oft der Doppelgänger eine wichtige Rolle spielt.

### 5.7.4.1. Der Doppelgänger

Vor allem in E.T.A. Hoffmanns spätromantischem Text *Der Sandmann* spielt diese Verwirrung von Traum und Wirklichkeit eine wichtige Rolle und genau wie in *Faserland* bleibt es dem Leser überlassen zu entscheiden, ob die von Nathanael erlebte Geschichte Wirklichkeit ist oder ob diese nur eine Vorstellung des Protagonisten ist. Die Wirklichkeit von Nathanaels Geschichte wird vor allem mittels des Doppelgängermotivs in Frage gestellt. In einem Brief erzählt Nathanael seinem Freund Lothar von seinen grausamen Kindheitserinnerungen und wie der Sandmann von seiner Mutter als Fiktion dargestellt worden ist: „»wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut.«“ (S, S. 59). Jedoch als der Junge die „Wartefrau“ (S, S. 60) nach dem Sandmann fragt, wird der Glaube an die Existenz solch einer grausamen Gestalt deutlich:

»[...] Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, da[ss] sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.« (S, S. 60).

Es wird hier auf die zwei im Roman enthaltenen verschiedenen Welten verwiesen, nämlich das Rationale und das Irrationale, welche die Verwirrung von Traum und Wirklichkeit im Märchen kennzeichnen. Der Protagonist erklärt seinem Freund, wie er als Kind den Sandmann in dem Advokaten Coppelius erkannt hat, der zusammen mit dem Nathanaels Vater alchemistische Experimente gemacht hat und für den Tod des Vaters verantwortlich ist. Der Protagonist erkennt dann wiederum den Coppelius im italienischen Wetterglashändler Giuseppe Coppola, denn die Namen haben Ähnlichkeit und „Coppelius' Figur und

Gesichtszüge sind zu tief in [s]ein Innerstes eingepägt, als da[ss] hier ein Irrtum möglich sein sollte.“ (S, S. 66). Als Antwort auf seinen Brief schreibt ihm seine Geliebte Clara, die eindeutig das Rationale repräsentiert, dass sie die Vorstellung Nathanaels für eine Wahnvorstellung hält, wie im Folgenden zu sehen ist:

Ich bitte Dich, schlage Dir den hä[ss]lichen Advokaten Coppelius und den Wetterglasmann Giuseppe Coppola ganz aus dem Sinn. Sei überzeugt, da[ss] diese fremden Gestalten nichts über Dich vermögen; nur der Glaube an ihre feindliche Gewalt kann sie Dir in der Tat feindlich machen. Spräche nicht aus jeder Zeile Deines Briefes die tiefste Aufregung Deines Gemüts, schmerzte mich nicht Dein Zustand recht in innerster Seele, wahrhaftig, ich könnte über den Advokaten Sandmann und den Wetterglashändler Coppelius scherzen. (S, S. 69).

Es ist somit dem Leser überlassen, selbst den Traum von der Wirklichkeit zu trennen oder alles, was Nathanael sagt, als die Wirklichkeit anzunehmen. Es ist nicht ganz deutlich zu sehen, ob die Ähnlichkeit der beiden Figuren, in denen Nathanael den Sandmann zu sehen glaubt, nur ein Zufall oder eine Vorstellung Nathanaels ist und ob Coppelius wirklich Coppola ist. Auch Claras rationale Erklärung, dass „alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon [er] sprich[t], nur in [s]einem Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig Teil hatte“ (S, S. 67), gibt dem Leser einen Grund Nathanael nicht sofort zu glauben.

Weiterhin tritt die Verwirrung zwischen Wirklichkeit und Traum auf, als der Physikprofessor Spalanzani die italienische Herkunft Coppolas bestätigt (vgl. S, S. 69f.), Nathanael aber den gleichen norddeutschen Akzent des Coppelius bei Coppola erkennt, als Nathanael zufällig einen Streit über die Holzpuppe Olimpia zwischen dem Wetterglashändler und dem Professor miterlebt (vgl. S, S. 87f.). Außerdem nennt der Professor den Wetterglashändler Coppola „Coppelius“, was darauf verweist, dass Nathanael Recht hat (vgl. S, S. 88). Am Ende des Märchens schwimmt noch einmal die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion: der auktoriale Erzähler beschreibt, wie Nathanael auf dem Ratsturm von Wahnsinn und Aggression befallen ist, nachdem er in das von Coppola gekaufte Fernrohr geschaut hat und sich der Advokat Coppelius zwischen den von unten Nathanael anstarenden Menschen befindet. Nathanael sieht aber eindeutig Coppola und nicht Coppelius, da er die gleichen Worte ausruft, die er damals von dem Wetterglashändler gehört hat, als er das Perspektiv gekauft hat: „»[...]Sköne Oke – Sköne Oke«“ (S, S. 92).

Es wird deutlich, dass die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum mit Hilfe des Doppelgängermotivs verwischt, da dem Leser nicht ganz klar ist, ob Coppelius wirklich der italienische Wetterglashändler Coppola ist oder ob Nathanael sich täuscht und so stark von dem unaufgearbeiteten Kindheitstrauma betroffen ist, dass er alles in seinem Inneren, in seinen Träumen erlebt.

Auch in *Faserland* kommt das Doppelgängermotiv vor und auch hier beeinflusst es die Entscheidungen des Protagonisten. Zu einem die bereits erwähnte Frau, die der Traumfrau, Isabella Rossellini ähnlich sieht (siehe **Unerfüllte Wünsche und die Darstellung der Frau**), wobei diese Begegnung in ihm die gleiche physische Reaktion auslöst, als wenn er an die italienische Schauspielerin denkt (vgl. F, S. 56 u. S. 80). Doch verlässt er das Café, ohne sie anzusprechen, da er glaubt, seinen alten Freund Alexander zu sehen. Ob der Erzähler in Wirklichkeit Alexander sieht oder ob er eine Person sieht, die ihm ähnelt, wird dem Leser zur Entscheidung überlassen, denn zum Kontakt kommt es nicht. Der Alexander-Doppelgänger löscht die Chance zur Begegnung mit der vermeintlichen Idealfrau jedenfalls aus.

Als sich der Erzähler in Heidelberg auf einer Party ziemlich betrunken hat und er seinen unter Drogen stehenden Freund Nigel sieht, den er zuvor in Hamburg besucht hat, wird auch die Wirklichkeit der Begegnung mit Nigel in Frage gestellt: „Nigel, rufe ich. Scheiße. Nigel. Er antwortet nicht. Ich frage ihn, ob er mich denn verdammt nochmal nicht kennt. Und er sagt, das sagt er wirklich: Sollten wir uns denn kennen?“ (F, S. 105). Hier wird deutlich, wie in Hoffmanns Kunstmärchen, deutlich, wie vage die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum ist und es ist schwer zu überprüfen, ob der betrunkene Erzähler sich täuscht oder ob Nigel nur so „zugedröhnt“ ist, dass er seinen Freund gar nicht erkennt. In dieser Szene scheint der Protagonist, so wie Nathanael, als er Coppola als Coppelius erkennt, von Wahnsinn und Aggression befallen zu sein: „Ich habe das Gefühl, als würde ich innerlich vollkommen ausrasten, als ob ich völlig den Halt verliere.“ (F, S. 105).

Wie Horst und Ingrid Daemmrich darlegen, sind die Doppelgänger

Spiegelungen von Ahnungen, Befürchtungen, Wünschen und Halluzinationen. Sie artikulieren Gefühle, die die Person nicht ausdrücken kann, weil sie unterdrückt sind und in einer Sphäre wurzeln, die sich dem Aussprechen entzieht. [Sie] vergegenwärtigen innerseelische Vorgänge [und] [...] motivieren Ich-Spaltungen und selbstzerstörerische Tendenzen.<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> Daemmrich, H. u. I., ebd., S. 109.

Diese Erklärung kann sowohl auf Hoffmanns Erzählung als auf Krachts Roman zutreffen. Der Doppelgänger des Sandmanns, Coppola, bringt die grausame Kindheitserinnerung an den Tod des Vaters Nathanaels und somit auch eine große Angst in Nathanael hervor, die ihn später selbst in den Tod führt. Die Doppelgänger, die vom Erzähler in *Faserland* gesehen werden, spiegeln meistens seine Wünsche und Halluzinationen wider. Dass der Erzähler zufällig eine Frau sieht, die aus seiner Sicht seiner Traumfrau ähnelt, zeigt, dass er sich selbst die Möglichkeit gibt, seine Wünsche zu erfüllen. Jedoch wird diese Möglichkeit durch seine Angst, Alexander, an den er ständig denkt, von Angesicht zu Angesicht zu treffen, negiert und stattdessen die Barbourjacke Alexanders gestohlen, die er als „schön warm, auch wenn kein Futter drinnen ist [...]“ beschrieben. Hier rückt nochmals die Einsamkeit sowie auch die Frage nach der sexuellen Orientierung des Erzählers in den Vordergrund (siehe **KAPITEL 4**), da der Erzähler schon seinen alten Freund vermisst, dies jedoch nicht ganz zugeben will, obwohl er Angst hat, von seinem Freund enttäuscht zu werden. Auch das zufällige Treffen mit einer Nigel ähnlich sehenden Person auf der Party in Heidelberg, gerade nachdem er fast eine homosexuelle Erfahrung mit einem Unbekannten hatte, zeigt, dass der Erzähler Nigel gern sehen würde und dass unterdrückte Gefühle der Einsamkeit sowie der Sehnsucht nach einer unbestimmten Identität vorhanden sind (siehe **KAPITEL 4**).

Ein weiteres Beispiel, das die verwischbare Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit illustriert und bezüglich dessen die Unzuverlässigkeit des Protagonisten dargestellt wird, ist, als es ihm ein Rätsel ist, was nach der Party in Heidelberg passiert ist, und er nachzuvollziehen versucht, wie er bei einer Raveparty in München gelandet ist:

Einen Zug werde ich wohl genommen haben, aber diese Reise ist ausgelöscht in meinem Gehirn, einfach nicht mehr da. Im Zug mu[ss] ich wohl mit jungen Leuten gesessen haben, die zu einem Rave wollten, auf einer Wiese etwas außerhalb von München. Ich schätze, ich habe ihnen ein Taxi ausgegeben, vom Bahnhof zur Wiese. (F, S. 107)

In dem oben angegebenen Zitat wird deutlich, dass der Erzähler selbst nicht ganz sicher ist, wie er in München angekommen ist, und er bildet sich dann einfach ein, was passiert ist. Jedoch scheitert diese Rekonstruktion, als er seinen neben ihm sitzenden alten Freund Rollo auf der Raveparty sieht und sich plötzlich genau daran erinnert, wie er in München gelandet ist:

Rollo stand in Heidelberg plötzlich über mir, im Garten dieses Hauses. Es war auch auf der Party, und er hat mich herauslaufen und in Ohnmacht fallen sehen, und dann stand er über mir und schlug mir immer wieder ins Gesicht. Er hat mich wachgekriegt, dann hat er mich hochgezogen und in sein Auto gesteckt, und zusammen sind wir nach München gefahren. (F, S.107f.)

Dies wird aber später in demselben Kapitel von einer anderen Vorstellung revidiert, als der Erzähler in Rollos riesengroßer Wohnung in Bogenhausen erfährt, dass Rollo Geburtstag hat und es ihm peinlich ist, dass er davon nichts gewusst hat: „Mir ist das sofort peinlich, weil ich nichts davon gewu[ss]t habe, da[ss] er Geburtstag hat, meine ich. Schließlich habe ich ihn auf diesem Rave da draußen nur zufällig getroffen.“ (F, S. 118)

Daraus ist ersichtlich, dass dem Erzähler nicht vertraut werden kann, ob er die tatsächlich geschehene Geschichte erzählt oder nicht. So bleibt dem Leser nichts anderes übrig, als dem Erzähler nicht sofort zu glauben. Die Geschichte muss daher vom Leser selbst konstruiert werden, da der Erzähler, meistens aufgrund seines Alkoholkonsums, nicht nachvollziehen kann, was wirklich passiert ist.

## 5.8. Tod und Gottvertrauen

Da Abschied und Tod eine wichtige Rolle im Roman Krachts spielen und in Verbindung mit der Suche nach Identität stehen, soll im Folgenden auf dies eingegangen werden. Wie anhand Novalis' Romanfragment und E.T.A. Hoffmanns' Kunstmärchen festgelegt werden kann, spielt der Tod als Motiv eine besonders wichtige Rolle in der Romantik. Der Tod ist auch in vielen Gedichten Eichendorffs vorhanden, in denen manchmal eine melancholische Stimmung herrscht. Diese Melancholie wird am Beispiel des folgenden Gedichts Eichendorffs spürbar:



### Was ist mir denn so wehe

Was ist mir denn so wehe?  
Es liegt ja wie im Traum  
Der Grund schon, wo ich stehe,  
Die Wälder säuseln kaum  
Noch von der dunklen Höhe.  
Es komme wie es will,  
Was ist mir denn so wehe -  
Wie bald wird alles still.<sup>241</sup>

Dieses Gedicht ist das dritte von den zehn Gedichten, die Eichendorff an sein verstorbenes Kind schrieb. Es erschien 1841 unter der Überschrift *Totenopfer* unter dem Titel *Auf meines Kindes Tod*. Im Gedicht herrscht eindeutig eine traurige Stimmung vor, welche vor allem von der wiederholten Zeile „Was ist mir denn so wehe“ hervorgehoben wird. Auch die Wälder, die kaum säuseln, und die dunkle Höhe trägt zu der Trauer bei. Jedoch kommt in der letzten Zeile ein Aspekt im Gedicht zum Vorschein, welcher zu einem Widerspruch anführt: Die Sehnsucht nach dem Tod. Der Widerspruch lässt sich in der Trauer im Gedicht und in der Vorfreude auf die Stille zeigen, die hier stellvertretend für den Tod steht. Dadurch wird der Tod zum Teil positiv dargestellt, da er das Wiedersehen von Geliebten verspricht.

In Novalis' *Hymnen an die Nacht* wird dieser Widerspruch auch unterstrichen. In den sechs Hymnen ist das Thema „die Überwindung des Todes im Bewu[ss]tsein, denn an der physischen Tatsache des Lebensendes führt kein Weg vorbei.“<sup>242</sup> In seinen Hymnen stellt Novalis den Tag der Nacht gegenüber, wobei der Gegensatz Leben und Tod versinnbildlichen soll. In der fünften Hymne heißt es: „Es war der Tod, der dieses Lustgelag/ Mit Angst und Schmerz und Tränen unterbrach.“<sup>243</sup> Hier wirkt eine traurige Stimmung, welche durch den Tod verursacht wird. In der sechsten Hymne dagegen, liegt eine starke Sehnsucht nach dem Tod vor:

---

<sup>241</sup> Eichendorff, Joseph von: *Auf meines Kindes Tod*. Was ist mir denn so wehe. (3. Gedicht). 1841. In: Wehrli, Max: *Joseph von Eichendorff. Gedichte Erzählungen Biographisches*. Zürich: Atlantis 1945, S. 97.

<sup>242</sup> Schulz, Gerhard: »Mit den Menschen ändert die Welt sich«. Zu Friedrich von Hardenbergs 5. Hymne an die Nacht. S. 204. In: Segebrecht, Wulf: *Gedichte und Interpretationen Band 3. Klassik und Romantik*. Stuttgart: Philipp Reclam 1984, S. 196 – 215.

<sup>243</sup> Dies., ebd., S. 197. (1. u. 2. Strophe).

Hinunter in der Erde Schoß,  
Weg aus des Lichtes Reichen,  
Der Schmerzen Wut und wilder Stoß  
Ist froher Abfahrt Zeichen.  
Wir kommen in dem engen Kahn  
Geschwind am Himmelsufer an.

Gelobt sei uns die ew'ge Nacht,  
Gelobt der ew'ge Schlummer.  
Wohl hat der Tag uns warm gemacht  
Und welk der lange Kummer.  
Die Lust der Fremde ging uns aus,  
Zum Vater wollen wir nach Haus.<sup>244</sup>

Auch in der oben angegebenen ersten Strophe der sechsten Hymne besteht der Widerspruch des Todes, wo der Tod nicht nur Schmerz ist, sondern auch der Anfang einer neuen Zeit, welche im Himmel ist und als das Goldene Zeitalter angesehen wird. In diesem Sinne wird die Nacht bzw. der Tod gelobt und somit als positiv empfunden.

In verschiedenen Texten der Romantik erscheint der Tod als der Anfang einer zukunftssträchtigen Zeit. Dies wird auch von Daemmrich festgestellt, wo es heißt: „Die Literatur [...] der Romantik bewertete den Tod weitgehend positiv. Im Tod lä[ss]t der Sterbliche den falschen Schein der Welt hinter sich, streift die Hülle der Verblendung ab und tritt in das Reich der Verklärung ein.“<sup>245</sup>

Im zweiten Teil des Romanfragments von Novalis, *Die Erfüllung*, welche auch eine Anspielung auf seine *Hymnen an die Nacht* wie auch auf das Leben des Schriftstellers selbst ist<sup>246</sup>, wird der Tod als die Wiedervereinigung von Geliebten betrachtet. Zuerst fühlt sich Heinrich, dessen Geliebte Mathilde und das gemeinsame Kind gestorben ist, „ganz elend und verlassen“ (HvO, S. 159) und er betet zu Gott. In einer Vision oder einem Tagtraum hört er Mathildes Stimme, die ihm sagt:

»[...] [I]ch habe mir diese Stätte ausersehen, um mit meinem Kindlein hier zu wohnen, la[ss] mir ein starkes, warmes Haus hier bauen. Mein Kindlein hat den Tod überwunden; häarme dich nicht, ich bin bei dir: du wirst noch eine Weile auf Erden bleiben [...] bis du auch stirbst und zu unsern Freunden eingehst.« (HvO, S. 160).

---

<sup>244</sup> Novalis: Hymnen an die Nacht 6. (1. und 2. Strophe). Chr. Ritter: Die Deutsche Gedichte-Bibliothek. URL: [http://gedichte.xbib.de/Novalis\\_gedicht\\_Hymnen+an+die+Nacht+6.htm](http://gedichte.xbib.de/Novalis_gedicht_Hymnen+an+die+Nacht+6.htm). [21. September 2013].

<sup>245</sup> Daemmrich, H. u. I., ebd., S. 348.

<sup>246</sup> In der dritten Hymne steht das lyrische Ich am Grab seiner Geliebten, wo ihm die Offenbarung über den Tod in den Sinn kommt. Diese Szene ist eine Anspielung auf das Lebens Novalis', da in dieser Hymne „einige Sätze aus Novalis' Tagebuch eingegangen [sind], das er nach dem Tode seiner Braut Sophie von Kühn im März 1797 führte.“ Schulz, G., ebd., S. 203.

Es wird hier, wie auch in *Hymne an die Nacht*, stark betont, dass nur durch den Glauben an Gott der Tod in der Gegenwart als ein Anfang einer neuen, besseren und positiven Zeit empfunden wird. Somit wird von Novalis, wie es Offerdingen nach seiner Vision klar wird, hervorgehoben, dass „die Unumgehbarkeit des Todes und die Beschränktheit der Existenz des Menschen durch seine geistige Kraft, zu der auch Glauben und Gefühl gehören, ihrer Tragik entkleidet werden können.“<sup>247</sup>:

Stimme und Sprache waren wieder lebendig bei ihm geworden, und es dünkte ihm nunmehr alles viel bekannter und weissagender als ehemals, so da[ss] ihm der Tod wie eine höhere Offenbarung des Lebens erschien, und er sein eigenes, schnell vorübergehendes Dasein mit kindlicher heiterer Rührung betrachtete. Zukunft und Vergangenheit hatten sich in ihm berührt und einen innigen Verein geschlossen. (HvO, S. 161).

Somit will Novalis, kurz gefasst, zum Glauben an Gott, dem Glauben an eine zweite Existenz, dem Glauben an ein Leben nach dem Tod im Himmel, wo sich die wahre Heimat befindet, auffordern, da dieser die Überwindung des Todes ist.

Das Weltbild der Romantiker vom gefundenen Glück durch das Gottvertrauen wird im Besonderen anhand Eichendorffs *Taugenichts* stark betont. Das Gottvertrauen und die Frömmigkeit, welche der Taugenichts sich während seines ganzen Lebens und Bestehens widmet, kommt stark in der Literatur der Romantik sowie auch des Mittelalters zum Vorschein.<sup>248</sup> Denn „[d]ie Hinneigung zum katholischen Glauben öffnete den Romantikern die Augen für das von der Aufklärung verachtete, wundergläubige Mittelalter“<sup>249</sup>, dessen Weltbild „tief von Kirche und Bibel geprägt“<sup>250</sup> wurde und wo „Gott [als] der Erschaffer der Welt, der Natur und des Menschen [gesehen wurde] und lenkt diese.“<sup>251</sup> Dieses Weltbild ist auch beim Taugenichts zu erkennen, als er in Wien im Garten des Schlosses sitzt und meditiert: „der Mensch denkt und Gott lenkt“ (LT, S. 8).

Immer wieder wird das Vertrauen und der Glaube des Taugenichts an Gott betont, die entweder in einem Lied, das seiner Frömmigkeit entspricht, oder in seinen Taten und in seiner Lebensart zu erkennen sind. So geht der Taugenichts am Anfang der Novelle ganz spontan „in Gottes freie Welt“ (LT, S. 10) hinaus ohne sich Sorgen oder Gedanken über

---

<sup>247</sup> Ders., ebd.

<sup>248</sup> Vgl. Jeremais, C., ebd., S. 9f.

<sup>249</sup> Trümpelmann, G.P.J., ebd., S. 169.

<sup>250</sup> Mende, C., ebd.

<sup>251</sup> Ders., ebd.

Geld, die Reiseziele und seine Unterkunft zu machen. Stattdessen legt er sofort mit der Reise los und nimmt seine Geige mit, die ihm hilft sein Vertrauen und seinen Glauben an Gott in einem Lied auszudrücken:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,  
Den schickt er in die weite Welt,  
Dem will er seine Wunder weisen  
In Berg und Wald und Strom und Feld. (LT, S. 4, 1. Strophe).

Dieses Gedicht entstand bereits 1817 und wurde von Eichendorff den Titel *Der frohe Wandersmann* gegeben.<sup>252</sup> In diesem vom Taugenichts gesungenen Volkslied wird eine Frömmigkeit, die den Glauben des Taugenichts an Gott zeigt, verdeutlicht und wie das Lied schon in der ersten Zeile zeigt, lässt der Taugenichts sich von Gott lenken. Wie Carel ter Haar bemerkt, „werden immer wieder Hinweise auf seine selbstverständliche Frömmigkeit gegeben.“<sup>253</sup> Dies lässt sich auch im folgenden Zitat zeigen, in dem auch offensichtlich das Gottvertrauen, dass Gott ihm den richtigen Weg zeigen wird, vorkommt: „Ich befahl mich daher Gottes Führung, zog meine Violine hervor und spielte alle meine liebsten Stücke durch, da[ss] es recht fröhlich in dem einsamen Walde erklang.“ (LT, S. 29).

Wie bereits erwähnt, steht der Protagonist in *Faserland* diesbezüglich im Gegensatz zu Eichendorffs Taugenichts (siehe **KAPITEL 4**). Im Roman erscheint die vom Taugenichts empfundene Frömmigkeit überhaupt nicht beim Erzähler, was auch typisch für eine kritische, säkularisierte postmoderne Zeit ist (siehe **KAPITEL 1**). Jedoch treten Textstellen im Roman auf, in denen Religion zum Teil eine Rolle spielt. So erklärt der Erzähler zum Beispiel warum er nach Frankfurt fliegt: „Das passiert alles so, als ob es gar nicht zu verhindern wäre, obwohl ich mich ja weiß Gott treiben lasse [...]“ (F, S. 63). Es wird hier nicht nur die Ziellosigkeit des Protagonisten, sondern auch ein Gegensatz zu der Taugenichts-Figur, die sich *von* Gott treiben lässt, dargestellt. Ist der Erzähler als gottlos anzusehen, so kann im Roman, im Vergleich zum Taugenichts, die verleugnete Entwicklung begründet werden.

---

<sup>252</sup> Eichendorff, Joseph von: *Der frohe Wandersmann*. In: Mieder, Wolfgang: *Deutsche Volkslieder. Texte Variationen, Parodien*. Stuttgart: Philip Reclam 1980, S. 89.

<sup>253</sup> Ter Haar, C., ebd., S. 123.

Als der Protagonist sich in der Schweiz befindet, wird auf eine Sehnsucht des Erzählers nach Religion hingewiesen:

[...]dann bin ich auf einem Platz, zwischen lauter alten Häusern und einer steinernen Kirch. Ich denke, da gehe ich jetzt mal hinein, vielleicht wegen Rollo, aber leider ist die große Eingangstür geschlossen, weil es eine protestantische Kirche ist, und die müssen nicht immer offen haben, so wie die katholischen Kirchen. (F, S. 150).

In diesem Zitat kann der Protagonist selbst nicht erklären, warum er in die Kirche möchte, auch hier ist ein Treiben zu vermerken. Wohl schreibt er dieses Gefühl der Sehnsucht Rollo zu, zeigt jedoch kein Leid oder keine Sympathie über den Tod Rollos, was ersichtlich wird als er den Zeitungsartikel über seinen Tod liest: „Ich denke an Rollos Wagen, der am Flughafen steht, und daran, wie lange der da jetzt wohl stehen wird. Das ist das erste, woran ich denke.“ (F, S. 150). Dass der Erzähler trotzdem „den Artikel aus der Zeitung heraus[reißt]“ (F, S. 150) und in seine Jacke steckt und, dass unterdrückte Gefühle bei ihm eine typische Charakteristik ist (siehe **KAPITEL 4**), kann die Möglichkeit auf die Selbstverwirklichung durch den Tod Rollos vermutet werden. Denn der Tod kann, wie Daemmrich bemerkt, „den Ruf des Gewissens, der die Überlebenden zur Selbstbesinnung auffordert“<sup>254</sup>, verkörpern, und eine Erfahrung des Todes kann „zur Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Sinn des Daseins anreg[en].“<sup>255</sup> Aus dieser Sicht schließt die Folgerung, dass der Erzähler nicht nur für Rollo (wenn überhaupt), sondern im Besondern auch für sich selbst in die Kirche möchte, da er von Unsicherheit geprägt ist. Da die Kirche jedoch geschlossen ist, geht der Erzähler weiter, die Annäherung an Gott wird verneint. Daraufhin lässt er sich aber zum Friedhof bringen, wo er bis in die Nacht bleibt – Nacht, Tod, Stille, ein Ende wie in einem Text der Romantik.

Einerseits lässt sich das offene Ende des Romans, wie bereits öfters erwähnt, als der Selbstmord oder der Tod des Protagonisten interpretieren, da auch in verschiedenen Hinsichten auf diesen hingedeutet wird. Dies wird in einem negativen Licht dargestellt, indem keine Entwicklung im Erzähler stattgefunden hat und der Erzähler keinen anderen Ausweg findet. Dass der Protagonist sich im letzten Kapitel nachts im Friedhof befindet und erfolglos versucht das Grab Thomas Manns zu finden, mit welchem er sich auch identifiziert (siehe **KAPITEL 4**), sich aber dann „an den Rand eines Grabes“ setzt, zeigt deutliche intertextuelle Referenzen zu Novalis' *Hymne an die Nacht* sowie auch *Heinrich von*

---

<sup>254</sup> Daemmrich, H. u. I., ebd., S. 347.

<sup>255</sup> Dies., ebd., S. 348.

*Opferdingen*. In diesen beiden Texten wird auf die Offenbarung über die Überwindung des Todes, die der Autor selbst am Grab seiner im Jahr 1797 gestorbenen Geliebte Sophie, bekommen hat, angespielt. Da dem Erzähler in *Faserland* diese Offenbarung nicht widerfährt, lässt sich das Ende des Romans auch im negativen Sinne verstehen.

Andererseits kann argumentiert werden, dass der Erzähler diese Offenbarung über den Tod im Sinne Novalis' bekommt, als er vom Tod Rollos erfahren hat, welches ihm die Neigung, in die Kirche zu gehen, gibt und welches ihn zum Friedhof treibt. In diesem Sinne wird der Tod des Erzählers im positiven Sinne, mit Blick auf die Romantik, verstanden. Mit dieser Einsicht des Erzählers über den Tod wird das Ende, wo der Erzähler im Ruderboot „auf die andere Seite des Sees“ (F, S. 158) gebracht wird, der letzten beiden Zeilen der ersten Strophe von der fünften *Hymne an die Nacht* gleichgesetzt, wo es heißt: „Wir kommen in dem engen Kahn / Geschwind am Himmelsufer an.“<sup>256</sup> Das Boot oder Schiff, welches über das Meer fährt, ist ein romantisches Symbol für das Leben, den Menschen der wie ein Boot im Wasser durch das Universum treibt (siehe **Das Wandermotiv**). Dass der Himmel auch für die wahre Heimat in der Romantik steht, wie am Beispiel von Novalis' und Eichendorffs Texten gesehen werden kann, lässt sich am Ende auch zeigen, dass der Protagonist seine wahre Heimat gefunden hat, da er nun Abschied von Deutschland nimmt, eine verlogene Heimat, in der es mehr um den Schein geht. Der Tod wird somit auch als die Freiheit des Protagonisten gesehen und erfüllt auch seinen Wunsch nach der Stille (siehe **KAPITEL 4**).

Die romantischen Motive bieten jedoch, wie schon erklärt, Interpretationsperspektiven in anderen Hinsichten. Im offenen Ende verabschiedet sich der Protagonist zum Beispiel von seinem Heimatland, Bekannten, seiner Oberflächlichkeit und seiner Adoleszenz und bricht somit zum neuen Anfang eines besseren und erneuten Lebens des Erwachsenseins auf. Weiterhin weist das Wasser darauf hin, dass der Protagonist nun seine Entwicklung anfangen könnte (siehe **Naturmotiv**), da er sich eben nicht mehr passiv verhält oder stagniert, im Sinne, dass er zum ersten Mal im Roman dem Wasser annähert und es nicht nur wie früher immer von Weitem beobachtet. Diesbezüglich kann das Ende auch als eine mögliche Erfüllung der Träume des Protagonisten gesehen werden, der sich nun in eine bessere Zukunft bewegt und zu den Bergen auf der anderen Seite des Sees fährt, die in seinen Träumen auch anwesend sind.

---

<sup>256</sup> Novalis: *Hymnen an die Nacht* 6. (1. Strophe, 1. und 2. Zeile). Chr. Ritter., ebd.

Mit Betrachtung auf das offene Ende des Romans lässt sich in den verschiedenen erklärten Hinsichten eindeutig Intertextualität von der Romantik nachvollziehen. Trotzdem bleibt es dem Leser überlassen das offene Ende für sich selbst zu entscheiden. Es wird aber ganz deutlich im Roman Krachts das gleiche Thema hervorgehoben, das in Novalis' fünften *Hymne an die Nacht* zum Vorschein kommt und welches Schulze im folgenden Zitat erklärt:

Der Mensch verändert seine Welt, indem er sich selbst verändert. Veränderung aber bedeutet zunehmende Erkenntnis über sich selbst, über die Gefühle, Triebe und Ängste, die den Menschen beherrschen einschließlich jener unabänderlichen Tatsache des Todes, auf den jeder zugeht. (F, S. 210).

Dieses Zitat nimmt Bezug auf den Protagonisten in Krachts Roman, der die Welt um sich, vor allem was seine Heimat betrifft, durch seine Einsamkeit, Unsicherheit und Oberflächlichkeit als abwertend und negativ empfindet und eine Sehnsucht nach einer besseren Zeit und Welt bzw. Land entwickelt. Gleichzeitig werden Gefühle aber unterdrückt und es kommt zu keiner Selbstverwirklichung, bis zum Punkt wo er die ersehnte Stille erreicht.

An der Gottverlassenheit einer postmodernen Zeit ist zu erkennen, wie zerfasert die Welt wirklich ist, in der sich der Protagonist befindet. Da eben das Gottvertrauen, also die Religion fast keine Rolle im Leben des Menschen spielt, wird es vor allem schwer zu sich selbst zu finden und Selbstverwirklichung zu vollziehen. Da der Protagonist Krachts, das Gottvertrauen haben, bleiben sie sich selbst, durch ihre Frömmigkeit, immer treu und sie schaffen es am Ende ihre Identität und ihr Glück zu finden. Erst in der Schweiz wird in gewisser Hinsicht eine Frömmigkeit vom Protagonisten veranschaulicht, was die Rolle der Religion von Deutschland der neunziger Jahre in Frage stellt.

Einerseits zeigt Krachts Roman, dass der romantische Geist immer noch in einer postmodernen Zeit präsent ist, was die Sehnsucht nach einer besseren Zukunft, nach wahrer Identität, Heimat und freier Natur betrifft und andererseits, dass die Möglichkeit von wahrer Freiheit und Selbstfindung negiert wird, da die Geisteshaltung der Romantik verloren gegangen ist und nicht mehr in der Welt vorhanden ist.

## 5.9. Schlussbetrachtung zu den romantischen Motiven

Durch die romantischen Motive in Krachts Text wird insbesondere gezeigt, dass – obwohl über 170 Jahre zwischen der Epoche der Romantik und der Veröffentlichung *Faserlands* liegen und vieles sich verändert haben mag – die Ideale der Romantik in einer postmodernen Welt unverändert geblieben sind und dass die Selbstfindung heute noch ein wichtiges Thema ist, wie in der Zeit der Romantik. Es ist gerade auf Grund der Werte oder des Fehlen von Werten, des oberflächlichen Scheins, des wirtschaftlichen und technologischen Fortschritts der modernen Welt und auf Grund des Verlangens nach einer maschinenartigen Welt, dass der Mensch eine Sehnsucht nach einer besseren Zeit entwickelt, eine Sehnsucht die insbesondere durch die Ideale der Romantik zum Ausdruck kommt.

Daher illustriert Kracht in seinem Roman anhand vieler romantischen Motive wie diese moderne Welt, die einer Maschine ähnelt, kaum zulässt, dass der Mensch in einer Verbindung mit der Natur steht und dass die Beziehungslosigkeit zur Natur den Menschen in seiner Freiheit begrenzt und ihm nicht erlaubt sich selbst zu finden. Weshalb auch eine Sehnsucht nach der freien Natur entsteht. Weitere romantische Motive, wie das Motiv des Fensters, der Stadt und des Traums, hängen eng mit dem Thema der Selbstfindung zusammen, wodurch die Sehnsucht nach Freiheit und nach einer besseren zukünftigen Zeit zum Vorschein kommt.

Neben diesen steht auch das Motiv der Heimat, dessen Darstellung im Roman wohl im Gegensatz zu dem in Eichendorffs Novelle steht, jedoch die gleiche Sehnsucht und Aufforderung nach einer Einigkeit der deutschen Kultur hervorgerufen wird. Somit illustriert Kracht durch die Kritik des Protagonisten im Roman, wie „zerfasert“ die Heimat ist und dass es dadurch vor allem jungen Menschen misslingt eine ganzheitliche Identität zu finden. Erst dann können sie den Weg nach Innen, also zu sich selbst finden, wenn sie sich nicht mehr an eine „zerfaserte“ Gesellschaft anpassen müssen. Es wird aber auch veranschaulicht, dass in einer Welt, in der starker Wert auf das Äußere gelegt wird und in der das Streben nach maschineller Vervollkommnung anwesend ist, wobei das Innere, Gefühle der Unsicherheit, Angst, Enttäuschung und der Schuld ignoriert oder unterdrückt werden, der romantische Geist geweckt wird. Vielleicht liegt hier der Schlüssel, wie es zur großen Beliebtheit dieses Romans kam.



## FAZIT

Anhand dieser Untersuchung ist nachvollzogen worden, dass romantische Elemente in Christian Krachts *Faserland* zu erkennen sind. Auch wenn die Motive der Romantik sich in gewisser Hinsicht von denen in Krachts Roman unterscheiden, wird im Endeffekt die gleiche Stimmung hervorgerufen, die in den romantischen Werken vorherrscht. Ob Kracht hierbei ein Programm verfolgt, das sich den philosophischen Grundtönen der Romantik anzuschließen versucht, kann nicht deutlich entschieden werden, doch die Vermutung liegt nahe. Auch die Analyse der stilistisch-textuellen Eigenschaften weist Parallelen zu romantischen Vorbildern auf.

Die romantischen Motive in *Faserland* stehen, wie diese Untersuchung zeigt, in direkter Verbindung mit dem Hauptthema des Textes, der Suche nach Identität – des Individuums, Deutschlands und dessen Einwohner, im Besonderen der jungen Menschen. Mit Hilfe der romantischen Motive stellt Kracht dar, wie sich die Jugendlichen in Einsamkeit, in Unsicherheit und in Oberflächlichkeit zu verlieren drohen. Die Weltverlorenheit der Romantiker spielt in der Postmoderne wieder eine prägnante Rolle und es ist wiederum die Literatur, die neuen Sehnsüchten, Wünschen und Träumen die Stimme verleiht. Kracht bedient sich dabei der Stimmung und der Motive der altbewährten romantischen Literatur Eichendorffs, Novalis' oder E.T.A. Hoffmanns. Wie ein Faden, der von einem Kleidungsstück herunterhängt und nicht mehr Teil des Gewebes ist, so hängen der Protagonist und andere Personen lose im Roman und haben keinen festen Platz in der Welt, streben aber danach ihren Platz zu finden. Nur in den Träumen des Protagonisten, welche immer im Konjunktiv wiedergegeben werden, werden seine Wünsche erfüllt, ein glückliches Leben mit seiner Traumfrau und einer Familie zu führen und seine Identität, seine Heimat und sein Glück zu finden.<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> Vgl. Hasbach, C., ebd., S. 63.

Der Roman kann zum Teil als Kritik und Hinweis darauf verstanden werden, dass es keine Einheit mehr in Deutschland gibt und dass diese Einheit, wonach die Romantiker auch strebten, wieder hergestellt werden muss. Es wird vor allem an der Geschichte der NS-Zeit und dem Schuldgefühl der Deutschen gezeigt, dass Deutschland seine Identität verloren hat und dass dessen Einwohner in einem gescheiterten und von anderen Ländern beeinflussten Deutschland kein Glück und keine Erfüllung finden können. Auf Grund dieser Erkenntnis, bleibt dem Protagonisten keine andere Wahl, als Deutschland zu verlassen und in die Schweiz zu fliehen.

Das Ende des Romans, welches auf einen Tod hindeutet, kann mehrdeutig verstanden und interpretiert werden. Obwohl das Ende zumeist als Selbstmord des Protagonisten betrachtet wird, könnte das offene Ende auch auf den Tod der naiven und oberflächlichen Adoleszenz des Protagonisten hindeuten. Zu dieser Deutung passen der Abschied von Deutschland, in dem der Protagonist seine Identität nicht finden konnte, sowie die Selbstfindung im Spiegelbild in der Mitte des Sees und die Möglichkeit der Selbsterkenntnis sowie die Entwicklung in der Stadt seiner Wahl. Andererseits kann das Hinüberfahren zur anderen Seite des Sees, auch als eine Verwirklichung des Traumes gesehen werden, welchen der Protagonist in der Schweiz hat, und somit auch auf einen neuen Anfang verweisen. In diesen zusammenfassenden Gedanken zum offenen Ende des Romans wird deutlich, dass sich durch Herausarbeitung romantischer Motive vorwiegend positive Möglichkeiten ergeben. Jedoch bleibt es dem Leser überlassen sich für ein Ende zu entscheiden.

Diese Untersuchung zeigt, dass Christian Krachts Roman der Epoche der Postmoderne zugeteilt werden kann und innerhalb dieser Epoche als ein typisches Werk der Popliteratur gilt. Anhand dieser Arbeit wird aber auch deutlich, dass in Krachts postmodernem Poproman romantische Motive zu finden sind, durch die der Text seine Botschaft vermittelt. Die Frage inwiefern Kracht dabei ideologische Ziele verfolgt, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter erörtert werden, wäre aber eine zusätzliche Untersuchung wert. Obwohl in verschiedenen Hinsichten anders dargestellt, wird die existierende Virulenz der Romantik eindeutig bestätigt und Rüdiger Safranski darf nachweislich Recht gegeben werden, wenn er beteuert, dass es das Romantische heute noch gibt. Zumindest in diesem Roman von Christian Kracht, dessen andere Werke eine ähnliche Untersuchung sicherlich gewährleisten.

# LITERATURVERZEICHNIS

## Primärliteratur

### Primärtext

Kracht, Christian: *Faserland*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995.

### Andere gedruckte Primärtexte

Brentano, Clemens: Abendständchen. 1802. In: Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik II*. Stuttgart: Reclam 1974, S. 236.

Eichendorff, Joseph von: Auf meines Kindes Tod. 1841. Was ist mir denn so wehe. (3. Gedicht). In: Wehrli, Max: *Joseph von Eichendorff. Gedichte Erzählungen Biographisches*. Zürich: Atlantis 1945, S. 97.

Eichendorff, Joseph von: *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Hrsg. von Konrad Nussbächer. Durchgesehene Ausgabe 1971. Stuttgart: Phillip Reclam 1971.

Eichendorff, Joseph von: Die zwei Gesellen. 1818. In: Wehrli, Max: *Joseph von Eichendorff. Gedichte Erzählungen Biographisches*. Zürich: Atlantis 1945, S. 44.

Eichendorff, Joseph von: Erinnerung. 1821. In: Wehrli, Max: *Joseph von Eichendorff. Gedichte Erzählungen Biographisches*. Zürich: Atlantis 1945, S. 35f.

Eichendorff, Joseph von: Frische Fahrt. 1815. In: Segebrecht, Wulf: *Gedichte und Interpretationen Band 3. Klassik und Romantik*. Stuttgart: Philipp Reclam 1984, S. 293.

Fitzgerald, Scott, F.: *The Great Gatsby*. New York: Collier 1992.

Hoffmann, E.T.A.: Der Sandmann. S. 69. In: *Der Automaten-Mensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom ›Sandmann‹. Mit Bildern aus Alltag & Wahnsinn. Auseinander genommen und zusammengesetzt von Lienhard Wawrzyn*. Berlin: Klaus Wagenbach 1985, S. 58 – 92.

Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald. Stuttgart: Philipp Reclam 2008.

Schulz, Gerhard (Hrsg.): *Novalis Werke*. München: Beck 2001.

## Andere elektronische Primärtexte

Eichendorff, Joseph von: Die blaue Blume. Handmann, Ernesto: Sinngedichte. URL: [http://www.handmann.phantasus.de/g\\_dieblaueblume.html](http://www.handmann.phantasus.de/g_dieblaueblume.html). [4. April 2013].

Eichendorff, Joesph von: Wegweiser. (Ausgabe 1841). In: Ritter, Chr.: Die Deutsche Gedichtebibliothek. URL: [http://gedichte.xbib.de/Eichendorff\\_gedicht\\_Wegweiser.htm](http://gedichte.xbib.de/Eichendorff_gedicht_Wegweiser.htm). [4. August 2013]. (Vorwort).

Novalis: Hymnen an die Nacht 6. (1. und 2. Strophe). Chr. Ritter: Die Deutsche Gedichte-Bibliothek. URL: [http://gedichte.xbib.de/Novalis\\_gedicht\\_Hymnen+an+die+Nacht+6.htm](http://gedichte.xbib.de/Novalis_gedicht_Hymnen+an+die+Nacht+6.htm). [21. September 2013].

## Sekundärliteratur

### Gedruckte Literatur

Austin, James: *Proust, pastiche and the postmodern, or Why style matters*. Plymouth, United Kingdom: Bucknell University Press 2013.

Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: C.H. Beck 2002.

Beiser, Frederick C.: *The Romantic Imperative: The Concept of German Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Bekes, Peter: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Lektüreschlüssel für Schüler*. Stuttgart: Philipp Reclam 2005.

Bernsmeier, Helmut: *Lektüreschlüssel für Schüler: Patrick Süskind. Das Parfum*. Stuttgart: Philipp Reclam 2005.

Biendarra, Anka: *Der Erzähler als 'Postmoderner Flaneur' in Christian Krachts Roman Faserland*. In: *German Life and Letters*. Oxford: Blackwell 2002, S. 164 – 179.

Blanning, Tim: *The Romantic Revolution: A History*. New York: Modern Library, 2010.

- Broich, Ulrich u.a.: *Intertextualität: Formen und Funktionen, anglistische Fallstudien. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer, 1985.
- Daemmrich, Horst und Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur: Ein Handbuch*. Tübingen: Francke 1995.
- Ernst, Thomas: *Popliteratur*. Hamburg: Rotbuch 2001.
- Foster, Ronel und Viljoen, Louise: *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kapstadt: Human & Rousseau 2009.
- Gansel, Carsten: *Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur*. In: *Text + Kritik: Pop-Literatur*. Hans Lüdwig Arnold (Hrsg.). edition text + kritik 2003, S. 234 – 257.
- Grenzmann, Ludger: *Zweiter Teil: Romantik*. In: Bark, Joachim und Steinbach, Dietrich (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur Bd. 2. Klassik – Romantik*. Leipzig: Ernst Klett Schulbuchverlag 2002, S. 90 – 159.
- Jeremias, Christine: *Romantische Motive in Joseph von Eichendorffs Novelle ‚Aus dem Leben eines Taugenchts‘* – Seminararbeit. Norderstedt: GRIN 2004.
- Jung, Thomas: *Vom Pop international zu Tristesse Royale. Die Popliteratur zwischen Kommerz und postmoderner Beliebigkeit*. In: Thomas Jung (Hrsg.): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002, S. 29–54.
- Kleßmann, Eckart: *Die Welt der Romantik*. München: Max Hueber, 1977.
- Klopprogge, Vera: *Wie lebendig ist die Popliteratur um die Jahrtausendwende? Judith Hermanns Nichts als Gespenster in Gegenüberstellung zu Christian Krachts Faserland*. Canada: University of Waterloo 2005.
- Kohlenbach, Margarete: *Transformations of German romanticism (1830-2000)*. In: *The Cambridge companion to German romanticism*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 257 – 280.
- Koopmann, Helmut: *Romantische Lebensfahrt*. In: Segebrecht, Wulf: *Gedichte und Interpretationen Band 3. Klassik und Romantik*. Stuttgart: Philipp Reclam 1984, S. 294 – 305.
- Kunz, Josef: *Eichendorff: Höhepunkt und Krise der Spätromantik*. Oberursel: Altkönig 1951.
- Langston, Richard: *Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose*. S. 54. In: *The German Quarterly*. Wily: The University of North Carolina at Chapel Hill 2006, Vol 79, No. 1, S. 50 – 70.
- Mieder, Wolfgang: *Deutsche Volkslieder. Texte Variationen, Parodien*. Stuttgart: Philip Reclam 1980.
- Möckel, Margret: *Königs Erläuterungen und Materialien: Christian Kracht Faserland*. Hollfeld: C. Bange Verlag, 2007.

- Moretti, Franco: *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso 2007.
- Neubauer, Martin: *Lektüreschlüssel für Schüler: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf*. Stuttgart: Philipp Reclam 2005.
- Neuhaus, Stefan: *Märchen*. Tübingen: A. Francke 2005.
- Pfeifer, Wolfgang: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen: M – Z*. Berlin: Akademie Verlag 1993.
- Safranski, Rüdiger: *Romantik: Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag, 2007.
- Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik II*. Stuttgart: Reclam 1974.
- Schulz, Gerhard: »Mit den Menschen ändert die Welt sich«. *Zu Friedrich von Hardenbergs 5. Hymne an die Nacht*. In: Segebrecht, Wulf: *Gedichte und Interpretationen Band 3. Klassik und Romantik*. Stuttgart: Philipp Reclam 1984, S. 196 – 215.
- Schumacher, Hans: *Kapitel 13: Romantik (1788-1835)*. In: Balzer, B. & Mertens, V.: *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*. Mannheim: Meyers Lexikonverlag 1990, S. 254 – 279.
- Schweizer, Stefan: *Deutsche Literatur: Klassik, Romantik, Realismus*. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2012.
- Segebrecht, Wulf: *Gedichte und Interpretationen Band 3. Klassik und Romantik*. Stuttgart: Philipp Reclam 1984.
- Strack, Silke: *Postmoderne Merkmale in Julio Cortázar's Rayuela*. München: GRIN, 2009
- Ter Haar, Carel: *Joseph von Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts: Text, Materialien, Kommentar*. München: Carl Hanser 1977.
- Tresidder, Jack: *Symbols and Their Meanings*. London: Duncan Baird Publishers 2000.
- Trümpelmann, G.P.J.: *Das Leben eines Taugenichts mit Nachwort und Erläuterung von G.P.J. Trümpelmann*, Pretoria: J.L. van Schaik 1972.
- Udema, Stefanie: *Christian Kracht und die Entwicklung der Pöpliteratur*. Examensarbeit. Norderstedt: GRIN 2004.
- Van Rinsum, Annamarie und Wolfgang: *Dictung und Deutung: Eine Geschichte der deutschen Literatur in Beispielen*. München: Bayerischer Schulbuchverlag 1999.
- Welsch, Wolfgang: *Postmoderne: Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs*. In: *Postmoderne oder Der Kampf um die Zukunft*. Kemper, Peter. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1988.
- Wolters, Daniela: *Pöpliteratur – Der konservierte Alltag bei Nick Hornby, Bret Easton Ellis, Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre*. Norderstedt: GRIN 2010.

## Unpublizierte Notizen

Dos Santos, Isabel: Deutsche Gegenwartsliteratur: Popliteratur. (Deutsch Honours 771). Stellenbosch: Stellenbosch University 2012.

Laurien, Ingrid: Literaturgeschichte: Aufklärung – Romantik. (Deutsch 288 Literatur). Stellenbosch: Universität Stellenbosch 2009.

## Internetquellen

Academic dictionaries and encyclopedias. Universal-Lexikon: Heinrich von Ofterdingen. URL: [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/248824/Heinrich\\_von\\_Ofterdingen](http://universal_lexikon.deacademic.com/248824/Heinrich_von_Ofterdingen), 2012. [13. Juli 2013].

Beinborn, Lisa: Synästhesie und ihre Wirkung in der deutschen Lyrik der Romantik. Kardinal-von-Galen Gymnasium Münster-Hiltrup. [pdf]. Münster: 2004. URL: <http://www.sensequence.de/proj/facharbeit-beinborn.pdf>. [17. August 2013].

Das vielstimmige, heterogene Selbst – ein prekäres Unterfangen Subjektivität nach der Kritik am klassischen Subjektbegriff. [pdf]. URL: [http://www.helga-bilden.de/Artikel/Download-Artikel\\_pdf-Version/selbst-09-09-10.pdf](http://www.helga-bilden.de/Artikel/Download-Artikel_pdf-Version/selbst-09-09-10.pdf), 2009. [April 2013].

Dautel, Klaus: Novelle: Begriff, Gattungsgeschichte, Merkmale: <http://www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/Novellen/gattung.htm>, 1999. [22. April 2013].

Duden Online. Bibliographisches Institut, Dudenverlag. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Pastiche>, 2013. [25. Oktober 2013].

Einladung zur Literaturwissenschaft: Ein Vertiefungsprogramm zum Selbststudium. Universität Duisburg-Essen. URL: [http://www.unidue.de/einladung/index.php?option=com\\_content&view=article&id=24:5-5-bildungsroman&catid=40:kapitel-5](http://www.unidue.de/einladung/index.php?option=com_content&view=article&id=24:5-5-bildungsroman&catid=40:kapitel-5), 2009. [20. Juni 2013].

Encyclopaedia Britannica. URL: <http://student.britannica.com/lm/partner/studyguides/63/mainframes.html>, 2002. [25. Oktober 2013].

Engelen, Reiner: URL: <http://www.litipedia.de/artikel/bildungsroman.htm>, Februar 2007. [20. Juni 2013].

Gern, Andrea: Postmoderne. URL: <http://www.hatjecantz.de/controller.php?cmd=artinfo&id=9&lang=en>, 2003. [April 2013].

- Gymnasium Wildeshausen und Wolfgang Pohl: Romantik (1798 – 1835) URL: <http://www.pohlw.de/literatur/epochen/romantik.htm>. [November 2012].
- Hasbach, Claudia: Christian Krachts Faserland im Kontext der deutschen Popliteratur. Magisterarbeit. Düsseldorf: Heinrich-Heine Universität 2010. [pdf]. URL: [http://www.mythos-magazin.de/methodenforschung/ch\\_faserland.pdf](http://www.mythos-magazin.de/methodenforschung/ch_faserland.pdf). [Juni 2013].
- Herzog, Martin: Dialektik der Postmoderne. URL: <http://www.brainworker.ch/Dialog/postmoderne.htm>, 2010. [März 2013].
- Hüetlein, Thomas: Das Grauen im ICE-Bord-Treff. Der Spiegel. Vol. 8. SPIEGEL 1995. [Rezension]. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9159324.html>. [November 2012].
- Kessler, Anette: Merkmale der Romantik. URL: [http://www.helpster.de/merkmale-der-romantik-beispiele\\_79862#zur-anleitung](http://www.helpster.de/merkmale-der-romantik-beispiele_79862#zur-anleitung), 2011. [Dezember 2012].
- Lühte, Rudolf: Die Postmoderne als Neo-Romantik - Philosophische Sinnsuche zwischen Skepsis, Ironie und Ästhetisierung der Existenz. [pdf]. URL: [http://www.chateau-orion.de/chateau-orion/DW\\_Luthe\\_files/Wochenplan\\_Luethe.pdf](http://www.chateau-orion.de/chateau-orion/DW_Luthe_files/Wochenplan_Luethe.pdf), 2012. [März 2013].
- Maximilian und Carina: Klaus Modicks „Bestseller“ im Unterricht. Postmoderne? Was versteht man in der Literatur unter Postmoderne? URL: <http://www.lgd.de/projekt/modick/roman-unter-der-lupe/postmoderne-/index.html>, 2010. [5. April 2013].
- Mende, Claudio: Romantik, 1798 – 1835. URL: <http://www.literaturwelt.com/epochen/romantik.html>, 2002. [November 2012].
- Mythos Hund. Unser steinzeitlicher Begleiter. URL: [http://www.hundeschicksale.com/Mhytos\\_HUnd.htm](http://www.hundeschicksale.com/Mhytos_HUnd.htm), 1998 [14. Juni 2013].
- Proschek, Willy: E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann. Erschließung und Interpretation narrativer Texte – Oberstufe [pdf]. URL: <http://www.digitale-schule-bayern.de/dsdaten/587/990.pdf>. [2. Juni 2013].
- Smith, Jeffrey A.: Romanticism unbound. First Things: A Monthly Journal of Religion and Public Life 220. URL: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA242453017&v=2.1&u=27uos&it=r&p=AONE&sw=w>, 2012. [März 2013].
- Sonntag, Philipp: Postmoderne: Geschichte, Theorien, Positionen. [pdf]. URL: <http://smtp2.kubiss.de/~phpk145/Postmoderne.pdf>, 2009. [April 2013].
- Thiele, Katja: Postmoderne. [pdf]. URL: <http://www.uni-potsdam.de/db/fsr-ggr/data/openstage/kritgeo/dateien/1230985890/Postmoderne.pdf>, 2006. [April 2013].



Zehetmayer, Elisabeth: Wenn ich groß bin: Kinder und Jugendliteratur. Ein Überblick über die Gattungen der KJL. BIFEB Strobl/Wolfgangsee: Ausbildung für e.a. und n.b. BibliothekarInnen 6. bis 10. Juni 2011, Lehrgang 84/Teil 2. [pdf]. URL: <http://www.kurs84.bvoe.at/~kurs84/mediafiles/87/KiJu-PrXsentation.pdf>. [13. Juli 2013].

## **Deckblatt**

Ein Blog rund um das Thema 3D Grafik und Photographie. URL: [http://3.bp.blogspot.com/\\_kKmRFfAwSzQ/TBZQrxifz0I/AAAAAAAAAaA/so7GhzGND5o/s320/faden\\_d.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_kKmRFfAwSzQ/TBZQrxifz0I/AAAAAAAAAaA/so7GhzGND5o/s320/faden_d.jpg). [August 2013].