

Gedruckte Version in

E.Platen/M.Todtenhaupt (Hg.)

*Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen. Zur Darstellung von
Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*

München, iudicium, 2007, S. 82-96

Gonçalo Vilas-Boas

(Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Krachts *1979*: ein Roman der Entmythisierungen¹

Der Schweizer Autor Christian Kracht wird der deutschsprachigen Pöpliteratur kurz vor der Jahrtausendwende zugerechnet. Sein 1995 erschienener Roman *Faserland* sorgte für Schlagzeilen, die subjektiven "neokolonialistischen" Reiseimpressionen *Der gelbe Bleistift* (2000) stießen auf lebhaftes Interesse der Kritik. Seitdem ist es stiller um Kracht geworden. Tätig ist er jetzt als Mitherausgeber der Zeitschrift *Der Freund* in Katmandu. Als allgemeine Charakteristik des Werkes dieses Autors ist seine Kapazität zur Inszenierung und Selbstinszenierung in seinen Büchern und Auftritten festzuhalten. Das darf man bei der Analyse von Krachts Texten nicht vergessen.

In diesem Beitrag gilt mein Augenmerk nicht der deutschsprachigen Pöpliteratur im Allgemeinen. Es wurde schon viel über sie geschrieben, die Qualität der Texte lässt oft zu wünschen übrig. Aber sie sind als Stimme eines Teils der neuen Generation, der sogenannten *Generation Golf* interessant.² Krachts Texte betrachte ich allerdings auch unabhängig von ihrer Bedeutung als Zeitdokumente unter ästhetischen Gesichtspunkten als lesenswert.

Da diese Tagung sich mit der Entmythisierung und Entmythologisierung – innerhalb des allgemeinen Themas "Darstellung von Zeitgeschichte" - auseinandersetzt,

¹ Diese Arbeit ist Teil des Forschungsprojektes "Interidentitäten" des Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto), einer von der Fundação para a Ciência e a Tecnologia im Rahmen des "Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação do quadro de apoio III (POCTI-SFA-18-500)".

² Dazu siehe z.B.: Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2002; Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hrsg.): *Pop-Literatur*. München 2003 (Text+Kritik Sonderband X/03); Dirk Frank (Hrsg.): *Pöpliteratur*. Stuttgart 2003. In der letzten Konferenz sprach Ulrich Krellner über das Phänomen Pop: "Grenzen des Pop-Projekts. Über einige Unzulänglichkeiten der deutschen Gegenwartsliteratur bei der Darstellung von (Lebens)Geschichte", in E.Platen/M. Todtenhaupt (Hg.), *Grenzen. Grenzenüberschreitungen. Grenzauflösungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur III*, München, iudicium 2004. S. 170-183.

werde ich Krachts zweiten Roman *1979*³ unter diesem Aspekt behandeln, viele andere mögliche Analyseansätze werde ich nur geringfügig berücksichtigen.

Zunächst einige Bemerkungen zur Definition von Mythen anhand von verschiedenen Versuchen, den Begriff zu definieren, etwa von Jan Assman, Jean-Jacques Wunenburger, Hans Blumenberg, um klarzustellen, mit welcher Begrifflichkeit ich arbeiten werde. Man unterscheidet bekanntlich zwischen mythischen und mythologischen Mythen, beide Diskurse, die immer eine Art Gedächtnis sind. Mit mythischen Mythen sind besonders "Alltags-Mythen", wie Denker wie Roland Barthes sie beschrieben haben aber auch Geschichtsmythen gemeint, Mythen, die in diversen geschichtlichen Zeiten, auch in unserer, entstanden sind.⁴ Es sind narrative Diskurse und andere, die geschichtlich verankert sind, d.h. deren Ursprung in geschichtlichen Momenten festgestellt werden kann, aber als solche in der Gesellschaft anerkannt sind. Sie sind also ein Rezeptionsphänomen: deren Funktion ist vom jeweiligen Rezeptionskontext bedingt, wie alle Diskurse überhaupt. Barthes sagt, alles kann zum Mythos werden: Persönlichkeiten aus der Geschichte, aus der Musik- und Künstlerwelt, geschichtliche Ereignisse, Marken, können in einen mythischen Diskurs verwandelt werden. Sie verlieren langsam die historische Verankerung, gewinnen daher eine ahistorische Dimension; sie können aber rezeptionsbedingt nur in historischen Kontexten benutzt werden, wie alle Diskurse überhaupt. Die Benutzung solcher Diskursarten ist also immer geschichtlich verankert, auch wenn der Ursprungskontext in den Hintergrund getreten ist. Eine solche Mythisierung bedeutet immer eine Vereinfachung, eine Reduzierung der historischen Begebenheit: Nur der eine oder der andere Aspekt wird berücksichtigt, der Diskurs wird etwas vage, aber kann in der Rezeption je nach historischen Kontexten erweitert werden. Mythen sind Bilder, die in jeder Gesellschaft anzutreffen sind, sie sind ein konstitutiver Teil der Gesellschaft. Sie sind Teil der nationalen, regionalen oder universalen Identität. Barthes analysiert einige dieser Mythen, die er als Charakteristikum der bürgerlichen Gesellschaft ansieht. Genau diese interessieren mich in meiner Analyse.

Es gibt aber auch die mythologischen Mythen, die in älteren Gesellschaften entstanden sind, meistens im Bereich der Religion oder der Naturinterpretation. Hier interessieren mich nicht unsere im Westen sehr bekannten "klassischen" griechisch-

³ Ich benutze die dtv-Ausgabe von Mai 2003. Die erste Edition erschien 2001 bei Kiepenheuer & Witsch. Den Zitaten in dieser Arbeit folgen zwischen Klammer die Seitenzahlen.

⁴ Siehe Roland Barthes: *Mythologies*. Paris 1957.

römischen Mythen, sondern nur der buddhistische und hinduistische Mythos um den Berg Kailasch⁵ als einziges direktes Beispiel dieser Art im Roman.

Es wird gezeigt, wie der Autor sukzessive die im Roman erwähnten Mythen dekonstruiert.

Der Roman *1979* bedeutet vielleicht ein Ende oder besser eine Wende der Pöpliteratur – auf jeden Fall einen Gegenentwurf zu *Faserland*. Man hatte genug von den Partys, von der Langeweile, von der Gedankenleere, von der Haltung der Gesellschaft gegenüber, vom Markenfetischismus als literarische Themen. *1979* ist lesenswert und von gelangweilter Leere kann nicht die Rede sein, wenigstens wenn man ausschließlich vom Text ausgeht, ohne Krachts inszenierten Interviews große Beachtung zu schenken.

Der Roman folgt einer wenn auch besonders im ersten Teil nur fragmentarisch wiedergegebenen Chronologie. Er ist in zwölf Kapitel eingeteilt: gerade zwölf, eine symbolische Zahl, die sowohl die zyklische raum-zeitliche Evolution symbolisiert, wie auch die Welt in ihrer Komplexität, wie sie besonders im zweiten Teil des Buches gesehen werden kann. Zwischen dem ersten und dem zweiten Teil gibt es einen Zeitsprung: Die Reise von Teheran nach Tibet ist nicht textrelevant, wichtig ist, was in beiden Räumen passiert.

Sehr reich an Handlung ist der Roman nicht: Der namenlose Ich-Erzähler, ein Innenarchitekt, der passiv und ziemlich apatisch durch das Leben spaziert,⁶ ein von anderen Getriebener, reist mit seinem schönen, kalten und zynischen Freund Christopher, einem Ästhet, der ein Buch über die safavidische Architektur schreiben will, nach Teheran.⁷ Beide befinden sich auf einer Art Studienreise nach Iran im Jahr 1979, in einer Zeit also, in der der Schah fliehen muss und Khomeini siegreich nach Iran zurückkehrt. Die beiden Freunde, seit einiger Zeit einander fremd geworden, befinden sich auf einer Drogenparty im reichen dekadenten Teheran. Wegen des unmäßigen Genusses von Alkohol und Drogen wird Christopher schwer krank und stirbt in einem erbärmlichen Krankenhaus, ohne den geringsten Stil, aber in Berluti-Schuhen, die der Erzähler dann mitnimmt. Der Kontrast Wohlstand mit "Stil" und Armut wird hier sichtbar: Diese Markenschuhe, anscheinend so wichtig für Christopher und seinen Freund, werden zum Zeichen der Bedeutungslosigkeit in diesem

⁵ Kracht schreibt "Kailasch" statt "Kailash". Ich benutze in der Arbeit die Schreibweise Krachts.

⁶ "Ein Snob auf Morgenlandfahrt", so lautet die Rezension von Wolfgang Lange. *Neue Zürcher Zeitung* 23.10.2001.

⁷ Die Epoche der Safaviden herrschte in Persien zwischen 1501 und 1736.

Krankenhaus. „Das Ambiente erinnert an Oscar Wildes schwule Schwüle“, sagt Eva Leipprand.⁸ Allein gelassen, trifft der Erzähler einen anderen Party-Besucher, den Rumänen Mavrocordato. Er rät ihm nach Tibet zu gehen und dort den Berg Kailasch zu umrunden. Der zweite Teil des Romans (Kapitel VIII bis XII) fängt in Tibet an, der Erzähler tut das ihm empfohlene, muss feststellen, wie seine Berluti-Schuhe das Zeitliche segnen und bemerkt zunächst nichts von der versprochenen Gnade, bis er sich einer Gruppe tibetanischer Pilger anschließt. Später wird er von den Chinesen als Russischer Spion gefangen genommen und in verschiedene Lager gebracht. Er akzeptiert alles stoisch, was in diesem „gelben Gulag“⁹ passiert, stellt fest, wie er (endlich) abnimmt, rebelliert nicht, wird sogar als ein guter Gefangener angesehen.

Chronotopologisch wird der Raum stärker behandelt als die Zeit: Diese verflüchtigt sich immer mehr im Bewußtsein des Erzählers: wir haben auch vor uns einen Prozess der „Entzeitlichung“.

Soweit zur Handlung. Ich werde darlegen, wie der Roman genauer in der Perspektive der Entmythisierung und der Entmythologisierung gelesen werden kann.

Zunächst muss festgehalten werden, dass der Roman viele andere Texte und Haltungen parodiert. Der Text ist voll von direkten und indirekten literarischen, geschichtlichen und kulturellen intertextuellen Anspielungen.

Das Buch parodiert den Orientalismus in der westlichen Literatur, den wir z.B. bei Goethe, aber auch bei Hesse und vielen anderen sehen können. Georges Corm spricht von einer „Verwestlichung der Welt“, die auch in der literarischen Aneignung des Ostens zum Ausdruck kam.¹⁰ Die westlichen Bilder trugen zur Konstruktion eines Orientbildes bei, das als Realitätsvermeidung und idealisiertes Projektionsfeld funktionierte und mythische Bilder produzierte. Sie waren ein „ästhetischer Impuls“, der faszinierte und inspirierte.¹¹ Das galt, bis die Europäer in größerer Zahl anfangen, dorthin zu reisen, besonders ab dem 19. Jahrhundert. Der ästhetische Orient wurde zum topographisch, ethnologisch und kulturell erlebten Orient, wurde mit dem Realen verglichen. Dieser „neue“ Blick war aber weiterhin „orientalistisch“ im Sinne Saids, d.h. eurozentrisch und kolonialistisch. In den Arabern oder Persern sahen die Europäer minderwertige Menschen, trotz ihrer reichen alten Kulturen. Auch heute kann

⁸ Eva Leipprand: „Christian Kracht schreibt einen ziemlich paradoxen Roman“. www.literaturkritik.de (literaturkritik.de Nr.11, November 2001).

⁹ Karl Corino: „Abspecken im gelben Gulag“. *Literarische Welt* 7.10.2001.

¹⁰ Georges Corm: *Missverständnis Orient. Die islamische Kultur und Europa*. Zürich 2004. S. 71.

¹¹ Hans-Günther Schwarz: *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*. München 2003. S. 12.

festgestellt werden, wie die alten ästhetisierten Bildern, die Geschichte, die archäologischen Reichtümer, *Tausenundeine Nacht*, auch die persischen und arabischen Dichter des Mittelalters weiter Faszination auf den Westen ausüben – denken wir an Hafiz und seine Liebesgedichte, der auch in diesem Roman erwähnt wird (31) -, auch wenn viele heute den Arabern und Iranern mit Vorbehalten begegnen, häufig wegen des Terrorismus und extremistischer Interpretationen des Islam.

Unser Autor kennt sich in der Welt gut aus. Er hat in seinem zusammen mit Eckhart Nickel geschriebenen Buch *Ferien für immer* (2001) als Widmung etwas über das Reisen geschrieben:

Den großen Reisenden gewidmet, die es besser gemacht haben: Wilfried Thesiger, Peter Fleming, Ella Maillart, Evelyn Waugh, Annemarie Schwarzenbach. Es war eben eine andere Zeit. (S.3)

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts musste er anderes als diese großen Reisenden schreiben. Der Mythos "Reisen" hat seine Funktion geändert. Die Generation Golf reist nicht mehr wie früher, die Reisebedingungen haben sich stark geändert. Als Hintergrund des ersten Teils mag der Reisetext von Robert Byron stehen, *The Road to Oxiana* (1937), wie Hubert Spiegel bemerkt. In Byrons Reisebuch sind der reisende Texterzähler und sein Freund Christopher Sykes auch unterwegs¹² (wie bei Kracht), nach Persien und Afghanistan auf einer Studienreise. Sie interessieren sich besonders für Architektur. Christopher ist Historiker, hochgebildet, genau wie der gleichnamige Reisende bei Kracht. "Krachts 1979 ist eine bittere Persiflage auf Byrons "Reise nach Oxianien" ebenso wie auf Chatwins Byron-Bewunderung".¹³

Wie dem auch sei, ich glaube, die Persiflage, wenn man diese Bewertung so akzeptieren will, bezieht sich nicht nur auf Byron und seinen Ästhetizismus, sowie sein Interesse an Architektur, was ihn zu sehr plastischen Darstellungen von Persepolis und vielen anderen historischen Stätten des Mittleren Ostens motiviert, die Persiflage gilt auch dem Genre "Reiseliteratur". Man könnte sagen, er parodierte die Reiseliteratur. Wenn man Reisetexte über Persien und Afghanistan liest und dann mit Krachts Roman

¹² Byron und Sykes sind von August 1933 bis Juli 1934 unterwegs.

¹³ Hubert Spiegel: "Wir sehen uns mit Augen, die nicht die unseren sind. Der Blick auf die Oberfläche reicht nicht mehr: Aus Christian Krachts Roman "1979" spricht der Selbsthaß als Lebensgefühl des Westens". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 9.10.2001. Chatwin hat im Vorwort zur Picador-Ausgabe von *The Road to Oxiana* geschrieben, Byrons Buch sei ein "masterpiece": "Long ago, I raised it to the status of "sacred text", and thus beyond criticism." (R.Byron: *The Road to Oxiana*. London 1981. S. 9).

vergleicht, sieht man, wie hier eine programmatische Leere zu Wort kommt. Persiflage oder Parodie also nur, wenn der Leser es so interpretieren will – und das ist natürlich eine konsequente Möglichkeit. Man kann aber den Roman auch anders lesen. Auf jeden Fall trifft uns die Leere, die Oberflächlichkeit, die aber klar inszeniert ist. Der Autor selbst betrachtet seinen Roman als “light entertainment”, die Geschichte sei lustig. Dieser Selbstinterpretation ist zu misstrauen. Ich glaube aber, das Buch ist kein pro-islamisches Buch, wie Henning¹⁴ behauptet: Der Islam funktioniert hier als Kulisse und wird weder positiv noch negativ bewertet. Ich würde eher sagen, der Erzähler enthält sich einer ausgesprochenen Stellungnahme.

Wichtig scheint mir hier die “programmierte” Leselenkung: Der Roman inszeniert eine Haltung (die des Erzählers), die jedoch durch das Textganze in Frage gestellt wird, eine Technik, die zum Beispiel auch bei Kafka anzutreffen ist. Es wird ein negativer Weg gezeigt, der zu nichts führt, mit zahlreichen direkten und indirekten Hinweisen auf andere frühere Wege (etwa die von Hesse initiierten, die Hippie-Bewegung, aber auch die der Popliteraten, wie sie in *Tristesse Royale* zu Worte kommen). Kaum ein Leser wird sich mit dem Erzähler oder seinem Freund identifizieren wollen, auch wenn man ihrem Weg mit einer gewissen Neugierde folgen kann, da Krachts Sprache dazu einlädt. Hier werden verschiedene Enden angedeutet: In der Hauptgeschichte wird das Ende einer Generation, der Generation Golf symbolisiert, indem der Weg dieser “Golfisten”, dieser Schnösel, wie so oft zu lesen ist, ein bitteres Ende findet. Diese Geschichte ist in eine andere eingebettet, die auch ein Ende bedeutet: Wie schon erwähnt, kommt Khomeiny am 1.2.1979 zurück nach Teheran, der Schah flieht kurz vorher. Der zweite Teil endet in China, auch eine Endzeitstimmung für Einzelne, wie noch zu zeigen sein wird.

Hubert Spiegel spricht vom Selbsthass einer Generation. Ich glaube, das Wort Hass ist zu stark und würde andere Figuren und Situationen benötigen. Aber sicherlich kann man von Überdruß einer Generation sprechen und dem Willem, etwas anderes auszuprobieren, auch wenn man nicht weiß, wohin das führen wird. Die Ironie lauert in jeder Ecke – nicht nur die Ironie des Erzählers, sondern auch die des impliziten Autors,

¹⁴ Peter Henning: “Kippfiguren. Verstörendes Protokoll aus der Dandy-Hölle: Aus Christian Krachts apokalyptischem Roman “1979” spricht die kalte Lust am Untergang”. *Die Weltwoche* 18.10.2001. Ebenfalls behauptet Gustav Seibt, es sei ein Buch über den Islam. Ich glaube, diese Kritiker berufen sich diesbezüglich auf Krachts Behauptungen in einem Interview. (G.Seibt: “Dunkel ist die Speise der Aristokraten. Das Jahr “1979” und der Zufall der schönen Schuhe: Christian Kracht ist ein ästhetischer Fundamentalist”. *Süddeutsche Zeitung* 12.10.2001). Man darf aber nicht vergessen, dass Kracht ein Meister der provokativen Inszenierung ist.

besonders im zweiten Teil, in dem groteske Stilmittel benutzt werden, ohne das der Erzähler sie als grotesk betrachtet. Ich schließe mich dem Fazit von Lothar Schröder an: Der Roman ist "Zeugnis einer geschichtsfreien, erinnerungslosen, hedonistisch veranlagten Generation auf Sinnsuche."¹⁵ Aber er ist auch das Zeugnis eines Anti-Helden. Letztlich werden die Werte der Generation des Erzählers in Frage gestellt, entleert. Lothar Scholz beschreibt in einem sehr lesenswerten Artikel den Roman als einen postmodernen Bildungsroman, einen umgekehrten Bildungsprozess zeigend, der mit der Auslöschung des Protagonisten endet.¹⁶

Aber wenden wir uns zunächst den paratextuellen Stellen des Romans zu. Der Titel *1979* situiert die Handlung zeitgeschichtlich: aber eigentlich ist die "Zahl" nur geschichtsrelevant im ersten Teil: "Iran, Anfang 1979" (15). Die Handlung spielt kurz vor der Ankunft des religiösen Führers. 1979 bedeutet also das Ende einer modernisierten, vom Westen beeinflussten Tyrannei, und - das zeigt die Geschichte, nicht der Roman - der Beginn einer anderen. Der Autor weiß Bescheid: auch das Datum bedeutet eine mehrfache Entmythisierung: Der Mythos der Vorherrschaft der westlichen Welt als Modell bricht zusammen und der Mythos der islamischen Revolution, die stark von der linken Szene befürwortet wurde, wird von der Wirklichkeit eingeholt. Es wird im ersten Teil gezeigt, wie eine Figur so wichtige historische Ereignisse passiv miterlebt. Dagegen das Datum bedeutet nichts Konkretes im geschichtlichen Sinne im zweiten Teil.

Die Widmung "Für Olaf Dante Marx" situiert den Roman im Bereich der Pop-Welt. Marx war ein frühverstorbener Mitarbeiter der Zeitschriften *Tempo* und *Spex*.¹⁷ Deshalb sind die Popmusikanspielungen im Roman wichtig, oft als Kommentar – durch Zitate aus Liedtexten - zu den Textereignissen. Denken wir an die Gruppe *Blondie*, eine Gruppe, die bis 1979 schon drei Platten herausgegeben hatte, aber auch an *Devo*, eine "protoindustrielle" Band, die bis zur Handlungszeit zwei Platten auf dem Markt hatte. Weitere zitierte Bands sind die Amerikaner *The Ink Spots*, eine Gruppe der vierziger Jahre, die anscheinend sehr beliebt bei den Iranern war, die Kanadier *Bachman-Turner Overdrive* und die experimentelle britische Gruppe *Throbbing Gristle*, die pornographische und Nazi-Photos provokativ benutzte. Der Erzähler kennt sich in Rock

¹⁵ Lothar Schröder: "Ende einer Pilgerfahrt". *Rheinische Post* 13.11.2001.

¹⁶ Lothar Scholz: "Ein postmoderner Bildungsroman: Christian Krachts *1979*". In: Paul Michael Lützeler und Stephan K. Schindler (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 3/2004*, Tübingen 2004. S. 200-224.

¹⁷ *Tempo* war eine Lifestyle -Zeitschrift, die zwischen 1986 und 1996 herausgegeben wurde. Kracht war eine zeitlang Mitarbeiter. *Spex* bezeichnet sich selbst als ein Magazin für Popkultur.

und Pop gut aus und benutzt einige davon als Spiegel zur Handlung oder zum Geist der handelnden Figuren.

Weiter wird die fiktionale Seite betont: Wie oft in Krimis steht die Information am Anfang des Buches, alles sei frei erfunden, außer den “gelegentlich erwähnten Personen des öffentlichen Lebens” (9). D.h., der Autor will sein Buch als Fiktion gesehen haben, die in reale historische Kontexte eingebettet ist. So wird auch das von Jean Baudrillard stammende Epigraph verständlich:

History reproducing itself becomes farce

Farce reproducing itself becomes history

Das soll als Leseinstruktion dienen: Geschichte kann als Farce gesehen werden, Farce kann zu Geschichte werden. Im Roman haben wir Geschichte (die iranische und die chinesische) und wir haben verschiedene Farcen. Fragwürdiger kann Geschichte nicht gesehen werden. Aber sie wird von einer schwachen Figur erzählt. Der Leser kann diese Kulisse mit seinen eigenen Kenntnissen korrigieren.

Der Grund der Reise wird erst später genannt, als der Erzähler in der deutschen Botschaft ist:

Christopher war sehr an der Architektur der Mameluken interessiert [...] Er wollte ein Buch schreiben. Deshalb sind wir auch über die Türkei gekommen. Er wollte den architektonischen Einflüssen nachreisen, hat er gesagt. (88)

Es handelt sich also um eine Art Studien- und Forschungsreise Christophers, auf der der homosexuelle Ich-Erzähler seinen ehemaligen Geliebten begleitet.

Die iranische Landschaft des ersten Teils spielt kaum eine Rolle. Dagegen wird schon früh in der Handlung die geschichtliche Situation präsentiert, wenn auch bloß in wenigen Details – um kohärent mit dem Mangel an Interesse seitens des Erzählers zu sein. Polizeikontrollen gab es besonders seit September 1978.¹⁸ Die Glaubwürdigkeit des Erzählers wird in Frage gestellt: vom Freund Christoph, der ihn ständig kritisiert

¹⁸ Zur Geschichte Irans siehe z.B. Gerhard Schweizer: *Iran. Drehscheibe zwischen Ost und West*, Stuttgart 2000 oder Monika Gronke: *Geschichte Irans. Von der Islamisierung bis zur Gegenwart*. München 2003. Ab September 1978 herrscht Kriegsrecht, deshalb die vielen Straßenkontrollen. Gleichzeitig entwickeln sich *Komitehs*, die einen effektiven Widerstand gegen den Schah geleistet haben. Zur Zeit der Handlung des Romans waren die Pro-Schah-Milizen kaum mehr zu sehen.

(z.B.: “Christopher sagte dazu immer, ich sei etwas dämlich” (19) und kurz danach noch in Teil “Eins” sagt er: “Du bist mongoloid.” (31)), aber auch vom Text selbst, der eine gewisse Distanz des Lesers ihm gegenüber schafft. So desinteressiert ist der Erzähler jedoch nicht: Er versucht, zum Beispiel, den Koran auf Englisch zu lesen, obwohl ihm manches schwer verständlich ist (s.18/19).

Christopher will sich Alamut ansehen, der Berg der Assassinen.¹⁹ Informationen zu den politischen und religiösen Assassinen werden hier am Rande erwähnt, vielleicht als Einführung in die Farce. Als *mise en abyme* wird diese hypodiegetische Geschichte mehrmals erwähnt (16, 41), besonders später von Mavrocordato (52ff.), dem wir im dritten Kapitel begegnen werden: wie Hassan-ibn-al-Sabbah²⁰ (Ibn-al-Sabbah im Text) seine Jünger gefangen hielt und sie mit Drogen²¹ den Garten als Paradies mit Wein, Milch, Honig und Wasser, aber auch mit kaum verhüllten jungen Frauen sehen ließ. Sie wurden dann wieder betäubt, mit Haschisch sagen viele, daher der Name *Hashîshîyûn*, die Haschischesser.²² Der alte Mann vom Berg, wie er oft genannt wird, sagte seinen Anhängern, wenn sie ihm gehorchten, würden sie gleich ins Paradies kommen, von dem sie nur dank Allahs eine Ahnung gehabt hätten. So waren sie zu allem bereit und waren die erste Terroristengruppe, die politische Gegner mit Selbstmordattentaten liquidierte. Dieser regionale Mythos wird im Roman negativ präsentiert. Es gibt aber diegetische Parallelen, z.B. den Garten, den dortigen Haschwald (43). Die Realität bei den Jüngern Sabbahs oder die bei der Party ist falsch, die versprochenen Paradiесе sind künstlich. Mavrocordato sagt: “Sehen Sie sich um. Ein bißchen wie hier, meinen Sie nicht?” (53). Der Vergleich wird nicht weiter analysiert, wie alles im Roman. Diese Geschichte wird hier im Kapitel 3 in Zusammenhang mit einem Zitat eines Liedes der *Ink Spots* gebracht: “*The circus of death is approaching/ Its pathway is painted in red*” (54). Die Revolution ist schon auf den Straßen des Landes.

Schon am Anfang des Romans wird Christopher als wohlhabend aber auch als krank dargestellt: Er kann die teuersten Schuhe und Kleider tragen, aber seine physische Degradierung schreitet durch Alkohol und anderen Drogenkonsum voran. Man könnte

¹⁹ Viele Historiker und Reisende haben sich mit dieser Geschichte auseinandergesetzt, z.B. als erste Marco Polo. Bernard Lewis veröffentlichte 1967 einen Band mit dem Titel *The Assassins*. Bekannt ist auch die Reisebeschreibung von Freya Stark: *A journey to the Valleys of the Assassins* (1930).

²⁰ Hassan-ibn-al-Sabbah (1034?-1124) war ein ismailischer Führer. Auf seine Burg in Alamut plante er, nicht vor politischen Morden zurückschreckend, die Erweiterung seiner Gruppe.

²¹ Nicht alle Historiker sind mit der Information einverstanden, dass die jungen Leute durch Drogen unter Kontrolle gehalten wurden.

²² Andere dagegen deuten das Wort Assassin nicht vom Arabischen, sondern vom Persischen her: in diesem Fall würde es “Die Folger von Hassan” bedeuten.

hier vom Mythos der Befreiung durch Alkohol und Drogen sprechen, der unterschwellig in unseren Gesellschaften Fuss gefasst hat. Mit dem Tod Christophers wird auch diese Schiene dekonstruiert, als ein Weg, der nirgendwohin führt. Auch die Fetische der Marken, wie etwa Berluti, Pierre Cardin, Hermès, u.a., die oft als mythische Marken angesehen werden, werden als nutzlos, als leer, weil inhaltslos betrachtet. Marken sind aber auch Zeichen einer sozialen Position – mythisch werden sie aber erst innerhalb der Gruppe und Leute, die im Umkreis zu finden sind. Das alles gehört zur hedonistischen Lebensart einer gewissen Gruppe: Die Beziehungslosigkeit herrscht, weil dieses Leben in rein Äußerlichem verankert ist.

Christopher will zur Party gehen, weil er trinken will (wegen des Islams war es schon zu der Zeit schwer Alkohol zu bekommen), und Drogen nehmen, er möchte aber auch die populäre iranische Sängerin Googoosh kennen lernen, die auch zur Party eingeladen war.²³

Teheran wird in seinen zwei Dimensionen gezeigt: einmal während der Schahzeit – der Cadillac Coupé de Ville mit Hasan, dem Fahrer, der zu Hause ein Photo von Farah Diba hat, dem Erzähler und seinem Freund wird nicht an den regimetreuen Kontrollen angehalten (sie werden “immer durchgewunken” (25)). Die *Tanks* sind unterwegs, um die rebellierende Bevölkerung blutig zu unterdrücken (78, 83); gleichzeitig kann man ein Transparent mit “*Death to America – Death to Israel – Death to the Shah*” (25f.) lesen. Der westliche Mythos “Amerika” gilt im neuen Iran nicht mehr, die USA werden sogar als der große Satan angesehen (98).²⁴ Die Lage scheint für die Schah-Anhänger verloren zu sein, wie man aus den Behauptungen, diese Party wird die letzte sein (42), ablesen kann. Im Hause hängen noch Porträts vom Schah neben Werken von westlichen Künstlern wie Hans Arp und Willi Baumeister. Diese Party ist in der Sicht des Erzählers ein Chaos: mit Rauschgift, Alkohol, den skurrilen Menschen wie Alexander, der Nazi-Klänge nicht scheut und ein T-Shirt mit Hakenkreuz trägt. Parallel zu Christopher wird eine amerikanische Dame zitiert, Barbara Hutton (40), sieben Mal verheiratet, meistens mit Prinzen, immer als Motiv des Klatsches in der entsprechenden Presse. Viel Geld, wenig Geist! Der Vergleich kann nur ungünstig für Christopher und für den Jet-Set ausfallen!

²³ Googoosh war eine in Iran sehr bekannte Sängerin. Ab 1979 durfte sie nicht mehr auftreten, sie wollte aber im Lande bleiben. Ab 2000 lebte sie in Kanada und ist immer noch sehr populär, ihre CDs werden viel verkauft, besonders unter den Exil-Iranern und natürlich im Lande selbst.

²⁴ Noch im Hotel in Teheran sagte eine der in Tschador gekleideten Putzfrauen, als Christopher die Kippe seiner Zigarette fielen ließ: “Marg Bar Amrika” (23).

Das erste Kapitel endet mit einem Zitat des Dichters Hafez Shirazi (1326-1390), dem Dichter, der die Liebe als den wahren Ausdruck Gottes, der jeden Extremismus und Exzess vermeidet, besungen hat: “Die Liebe, die einst so einfach schien, ist in Schwierigkeiten” (31). Das kann auf die Liebe der beiden Freunde hinweisen, aber auch auf die bevorstehenden Schwierigkeiten des Lebens in der nahen Zukunft. Die Liebe braucht auch entsprechende Kontexte, um sich entfalten zu können. Dieses Zitat steht im Kontrast zum Zitat des Liedes von den *Ink Spots*: “My prayer/ is to linger with you/ at the end of the day/ in a dream that’s divine.“ (30) Liebe, Traum – das sind Werte, für die man in der Gesellschaft kämpfen muss, d.h., Räume, in denen das Individuum als solches sich frei entwickeln kann, fern von Ideologien, die diese Dimension des Menschlichen bremsen wollen, egal, ob sie Schah Pahlevi oder Khomeini heißen.

Im dritten Kapitel tritt eine merkwürdige Figur auf: Mavrocordato.²⁵ Auch wenn dieser Rumäne eindeutig eine fiktive Figur ist, existierte seine Familie tatsächlich: sein Vater war ein rumänischer Aristokrat, der 1918 einen Zwergstaat mit anarchistischen Zügen, Cumantsa, gründete (50f.) – gegen die pro-deutsche Regierung. Es wurde Land und Gold verteilt und viel gefeiert. Tristan Tzara soll sich in diesem “anarchistisch-dadaistischen Experiment, einem Witz als Staatsform” aufgehalten haben (51). Das Ganze hat zwei Jahre lang existiert. Die mythische Utopie des Vaters musste auch zugrunde gehen. Dieser Hinweis hilft dem Leser, besser die anarchischen Züge Mavrocordatos zu verstehen. Mavrocordatos Vater hatte auch ein Bankkonto in Zürich, eins der jüdischen Konten, die nie abgefordert wurden – und die in den neunziger Jahren für große Schlagzeilen sorgten (52). Kracht verliert keine Chance, Zeitgeschichte in seinen Roman zu integrieren. Mavrocordato erzählt eine andere Geschichte, die auch leicht in Beziehung zu historischen Ereignissen gebracht werden kann, auch wenn sie hier nur das Paisley-Muster mit seiner gekrümmten Form erklären will: Omar zwang die zoroastrischen Perser, sich dem Islam zuzuwenden und benutze eine Fichte, die sich beugt, als Symbol der Gebrochenheit der Macht des Zoroastertums (64f.). Die Geschichte in Persien scheint sich irgendwie zu wiederholen, auch wenn das Symbol

²⁵ Es gab aber einen anderen Mavrocordato, der hier mit erwähnt werden kann und dadurch das Ganze ins Licht der englischen Romantik taucht: Alexander Mavrocordato (1791-1865) kämpfte gegen die Türken für die griechische Unabhängigkeit, wie wir durch Lord Byron und Percy Shelley wissen. Diese Spur wird aber im Gegensatz zur rumänischen nicht weiterentwickelt. Ein weiterer Mensch mit einem ähnlichen Name ist John Mavrogordato, ein Engländer, der mit Texteditionen zu tun hatte und Robert Byron half (s. James Knox, *A Biography of Robert Byron*, London, John Murray 2003. S.169, 172, 180, 271, 275, 358-9, 388)

jetzt eher der *tchador* ist – wiederum ein großer Kontrast zu den westlichen Modemarken.

Mavrocordato hat scheinbar die Fähigkeit, die Zukunft vorauszusagen. Er sagt aber, er könne das sagen, weil alles geschrieben stehe (siehe 61), weil Geschichte sich im Grunde wiederhole, weil die Menschen Menschen seien, also vorausdeutbar. Er folgt vielleicht den anarchistischen Zügen des Vaters. Er sagt dem Erzähler: “Dann werden Sie bald verstehen. Sehen Sie, es gibt Gegenbewegungen zu all dem Horror.” (61) Der Leser muss an Schah Pahlavi denken, aber auch an Khomeini und sein Terrorregime am Anfang der Revolution. Es war nicht mehr die Savak, die iranische Geheimpolizei, sondern andere “Ordnungsträger”, die diesmal im Namen der Religion ähnliche Gewalttaten verübten (siehe 67f.). Das steht nicht im Roman, sondern im Vorwissen des Lesers und des Autors. Mavrocordato erscheint als historischer Kommentator, deshalb kommt die Geschichte von Alamut als Kommentar aus seinem Mund. Er spielt mit dem Sicherheitsdienst des Schahs: Seit zwei Wochen macht er es so, dass Überwachungskameras sich selbst ein paar Minuten überwachen! Nicht um die Khomeini-Bewegung zu unterstützen. Nur so, um des Spielens willen und als Protest gegen Leute, die er nicht akzeptiert (109f).

Mavrocordato rät dem Erzähler, schnell Iran zu verlassen, und einige Umrundungen des Berges Kailasch zu machen, den Berg, den Alexander schon erwähnt hatte (aber der Erzähler wußte zu dem Zeitpunkt noch nichts über diesen Berg) (38), Umrundungen, die im Uhrzeigersinn gemacht werden müßten (siehe 115). Das Wort “Uhrzeigersinn” wurde schon in einem anderen Kontext erwähnt, um zu zeigen, wie der Erzähler als Kind die Milch getrunken hat, um seine Milchspucke zu vermeiden (siehe 34) – das Wort trägt dazu bei, den Erzähler von seiner Kindheit her zu verstehen.

Mavrocordato sagt dem Erzähler voraus, er werde in naher Zukunft halbiert (55). Der Leser versteht zunächst nicht, was damit gemeint ist. Die erste Halbierung ist der Tod des Freundes. Dann, im zweiten Teil, wird klar: Sein Weg setzt sich aus progressiven Reduktionen zusammen. Der Prozess der Halbierung beginnt mit dem Rasieren des Schnauzbartes (92). Dann lässt er sich vom Enthusiasmus der Menge treiben – der Erzähler ist immer ein von anderen Getriebener, was auch als Reduktion gesehen werden kann: von Christoph, jetzt von Mavrocordato. Aber er beobachtet: Die Menge ist enthusiastisch, für sie ist der Schah-Terror zu Ende, was kommt, können sie ja nicht wissen, auch wenn die Frauen ganz in Schwarz verhüllt sind, was schon als ein

Zeichen für Unterdrückung gesehen werden kann. Diese Reduktion des Erzählers setzt sich im zweiten Teil des Romans drastisch fort.

Er solle nach Deutschland zurückkehren, wird dem Erzähler dringend von der Botschaft geraten. Er folgt aber dem Rat Mavrocordato und macht sich auf den Weg nach Tibet. Warum er diesem Weg folgt, wird ihm Text nicht explizit gesagt: Es scheint klar, er will etwas Neues suchen, er ist mit dem jetzigen Leben nicht zufrieden.

Im zweiten Teil ("China, Ende 1979") ist der Erzähler allein. Er will sein früheres Leben ändern, auch wenn er nicht genau weiß, was ihm bevorsteht. Er befolgt die Ratschläge Mavrocordatos: den Kailasch zu umrunden (114f.), um dorthin zu gelangen, helfen ihm die Dollars des Rumänen. Wozu Kailasch? Mavrocordato gibt dem Erzähler (und dem Leser) die notwendigsten Informationen:

Eine einzige Umrundung wäscht die Sünde eines gesamten Lebens rein. Wenn Sie es schaffen, dann haben Sie etwas Großes getan, etwas, um das aus den Fugen geratene Gleichgewicht wiederherzustellen. (117)

Die Reise ist eine Art "downgrading": Zuerst fliegt er "mit dem Flugzeug, mehrmals auf immer kleiner und schäbiger werdenden Flugplätzen" umsteigend (123), dann reist er mit Bussen, anschließend mit Maultieren und geht am Schluss einfach zu Fuß. Dagegen gewinnt die Landschaft eine größere Bedeutung als in Iran: Dort sah er das Ganze aus den Fenstern des Cadillac,²⁶ jetzt ist er der Natur ganz ausgesetzt. Er muss kämpfen, es ist nicht leicht vorwärtszukommen, seine Berluti-Schuhe helfen ihm nicht mehr, er muss die rudimentären tibetanischen Filzrollen anziehen, seine Brooks-Brothers-Unterhose wird in einer grotesken Szene einem daran interessierten Mönch geschenkt. Er rückt seinem früheren Leben immer ferner.

Warum aber der Berg Kailasch als Raum für den zweiten Teil seines Prozesses der Veränderung? In Teheran geht es bergab (symbolisch), hier geht es bergauf (real). Dieser Berg²⁷ gilt sowohl für Hinduisten wie für Buddhisten als das mythische Zentrum der Welt. Von hier aus laufen vier Flüsse den vier Himmelsrichtungen folgend in die Welt hinaus. Für Hinduisten ist dieser 6714 Meter hohe Berg die Wohnung von Shiva. Für Buddhisten ist er ein riesiges Mandala, dessen 53 Kilometer lange Umrundung, Kora genannt, der seelischen Reinigung, der Erleuchtung, der Erlösung der Pilger dient.

²⁶ "Auf den Weg nach Teheran sah ich aus dem Autofenster" (17). Siehe auch S.25.

²⁷ Alle Informationen über diesen heiligen Berg habe ich aus der Internet-Seite www.emmet.de/hb_kai.htm genommen.

“Eine Pilgerschaft zu Kailash bedeutet deshalb auch immer eine Reise ins eigene Ich, zu sich selbst”, aber man sollte die Regel befolgen: “Als verdienstvoller [als die bloße Umrundung *per pedes*, GVB] gilt allerdings die Umrundung durch Niederwerfen und Ausmessen mit der eigenen Körperlänge.”²⁸ Dem Erzähler sollen die Möglichkeiten gegeben werden, sein Inneres zu entdecken.

Zuerst wird der schwierige Weg dorthin beschrieben, die der Erzähler mit einem Führer macht, bis der Berg sichtbar wurde. “Ich war weder glücklich noch unglücklich” (132), bemerkt der Erzähler. Mit der Ankunft gewinnt er neue Kräfte, endlich hat er ein Ziel vor sich. Die erste Umrundung bringt ihm keine Erleuchtung, wie Mavrocordato ihm versprochen hatte. Er sieht sogar – oder glaubt zu sehen – ein riesiges natürliches Hakenkreuz im Berg.²⁹ Es ist langweilig, kein großes Ereignis also (141). Aber ab der zweiten Umrundung ändern sich die Sachen: Der desozialisierte Individualist integriert sich in eine tibetanische Pilgergruppe. Sie machen alles zusammen, er fühlt sich wohl in diesem Prozess der Reinigung (egal, was er darunter versteht), auch wenn die linguistische Kommunikation schwierig sein mag. Aber die Geschichte holt ihn ein: Tibet ist seit 1949 chinesisches Gebiet, die Maoisten haben für Pilger nicht viel übrig – und der Erzähler wird als russischer Spion festgenommen (er kann ja ein bisschen Mandarin, was natürlich suspekt ist).

Es beginnt ein neues Kapitel in seinem Lebensprozess: In Teheran folgte er Christopher und dann Mavrocordato, dann den Pilgern am Kailasch, jetzt, auch wenn gar nicht freiwillig, den Maoisten, die nicht als gerade freundlich dargestellt werden. Und gleichzeitig wird Mao selbst von den chinesischen Maoisten kritisiert, auch dieser Führer-Mythos wird intern erschüttert (159). Er nimmt kaum die Landschaft während der verschiedenen Transporte von Lager zu Lager in der Wüste von Takla Makan wahr: Das einzige, was ihm zu sehen möglich ist, ist die Wüste, die Leere. Er lernt die Prozedur der Selbstkritik kennen und die verschiedenen Strategien, um ohne weitere Probleme mit den Behörden leben zu können. Er fügt sich, kein Gestus der Rebellion ist ihm eigen. Der Prozess der Auslöschung des Egoismus wird verinnerlicht, er lernt, dass der Einzelne nichts wert ist. Sein Körper nimmt stark ab (er scheint sich darüber zu freuen!), sein Geist wird ferngesteuert. Als Paradebeispiel dient ein lokaler Mythos: der Arbeiter Lei Fing (162). Das Blutspenden ist eine Art, die eigene Schuld etwas zu

²⁸ Ebenda: Die Kora, S.2.

²⁹ Scholz schreibt dazu: ”Zugleich ruft der Ich-Erzähler die Macht der tibetisch-arischen Ursprungsphantasmen auf, die bekanntlich in der Tibetologie des Nationalsozialismus eine zentrale Rolle gespielt haben [...]”. Scholz: Ebenda. S. 218.

tilgen. Da der Erzähler so schwach ist, braucht er es nicht zu tun, er tut es aber trotzdem. Die “politischen” Gefangenen bilden eine gute Gemeinschaft, in der auch Freundschaften geschlossen werden: Außer “kulturellen” Aktivitäten im Schlafräum entwickeln sie eine unappetliche Art, zu Proteinen zu kommen: sie züchten Maden in menschlichem Kot!

Er stellt fest: “Es gab uns nicht mehr, wir hatten uns aufgelöst.” (181) Der Roman endet mit der Auflösung des Ichs: “Ich war ein guter Gefangener. Ich habe immer versucht, mich an die Regeln zu halten. Ich habe mich gebessert. Ich habe nie Menschenfleisch gegessen.” (183) Dieser letzte Satz ist die letzte Aussage des Erzählers.³⁰ Er und seine Gruppe sehen sich besser als die andere Gruppe, die viel brutaler ist. Vielleicht essen sie Menschenfleisch um zu überleben, vielleicht hat der Erzähler es gehört und deshalb reproduziert er es im eigenem Diskurs. Seinen Körper hat er gerettet, nicht mehr durch Markenprodukte, sondern durch das Sich-Fügen, durch ständige Halbierungen. Sein Geist handelt jetzt nur im Bereich der Lager-Gesetze, seine Innerlichkeit scheint außer Kraft gesetzt worden zu sein. Seine Sprache hat sich auch vermindert, genau wie sein Blickfeld. Er hat aber die Fähigkeit zu sprechen und zu beobachten nicht verloren. Er hat sich gebessert: Besserungen sind nur innerhalb von Systemen möglich. Seine Besserungen sind keineswegs die, an die der deutsche Vizekonsul in Teheran wohl gedacht hat, als er sagte “Wir werden besser sein/ Wir werden uns bessern” (90). Es sind die, die das System plant. Durch die Verwendung in strukturell ähnliche Passagen des Romans gewinnt dieser zweite Teil die Funktion eines Spiegels, wenn auch eines skurrilen.

Wie aus meinen Überlegungen deutlich wird, bleibt der Leser am Ende der Lektüre leer, er kann den Weg des Erzählers nicht gutheißen, er ist eine Art Beobachter eines erzählenden Beobachtenden. Alle Mythen, auf die im Roman direkt oder indirekt angespielt wird, haben ihren Sinn verloren. Nichts bleibt – außer der Sprache. Wir folgen einem Prozess der Entindividuation – auf der Ebene der Figuren inkl. des Erzählers. Es gibt aber eine dritte Ebene, die des Textes als Ganzem, die eine vom Erzähler unabhängige Perspektive tragen kann. Wir akzeptieren die Figuren nicht, d.h. wir lehnen die Art, wie sie leben, ihre inhaltslosen Werte ab. Es werden uns aussichtslose Wege beschrieben, wenn auch mit Ironie. Es ist, als ob Kracht auf Distanz

³⁰ Für die folgende Interpretation bedanke ich mich für die sehr anregenden Diskussionsbeiträge während der Konferenz.

gehen wollte – auch mit der Figur des reisenden Dandys in *Faserland*. Geschichte wird, genau wie die Wege beider Figuren, negativ gesehen, eben als Farce. Sie wird ironisch aus der Distanz beobachtet. Aber der Autor zeigt, genau wie bei Max Frisch im *Stiller*, dass Flucht kein Weg ist, der zum Erfolg führen kann. Die Freiheit kann nicht in der Unterwerfung liegen, auch wenn sie sowohl bei Frisch wie bei Kracht Thema ist.

Scholz schreibt: “Genau in dem Maße ist er [der Erzähler] auch kein Körper der “Individualität des Individuums” mehr.”³¹

Kracht scheint zeigen zu wollen – so lese ich den Roman – dass die begangenen Wege zu nichts führen. 1979 bedeutet kaum etwas für den Erzähler und seinesgleichen: Geschichte geht an ihnen vorbei. Nicht die westliche dekadente Gesellschaft des Jet-Sets, die sich in Teheran trifft, nicht die orientalistische buddhistische Wende, nicht die Ideologien, die die Individualität der Menschen in Frage stellen scheinen eine Antwort zu geben, einen Sinn. Die Welt besteht nicht ohne Mythen: aber das Individuum braucht nicht deren Sklave zu sein, er braucht seine Individualität nicht zu verlieren, wie hier der Fall zu sein scheint. Wie, das kommt auf die verschiedenen Leser an: Kracht schreibt bloß einen Bildungsroman, in dessen Prozess das Individuum immer weniger wird – im Gegensatz zum gängigen Bildungsroman. Wir haben es hier also mit einem “Auflösungsroman” zu tun, in dem nicht nur ein Teil des Erzählers “halbiert” wird, sondern auch die Mythen, in der Art, wie sie erlebt und dargestellt wurden, ihren Sinn verlieren. Der mythologische Mythos war für den Erzähler kein Mythos: bloss ein ihm empfohlener Reiseziel. Er bleibt freilich als solches für die Tibetaner. Für diese wird er nicht zerstört, bloß für die vom Westen.

Die Dekonstruktion von Lebenswegen, Mythen, Werten führt zu keiner Konstruktion – kann aber Fragen beim Leser provozieren. Die eine Frage wäre, ob der Erzähler in seiner Auflösung/ Auslöschung auch seine Sprache verliert. Er beobachtet und spricht weiter, auch wenn er kaum noch eine eigene Sprache hat, seine Beobachterposition ist auch stark konditioniert. Für den Leser kann es bedeuten, diese Art Menschen sind halbiert, sind kaum empathieanregend, sind leer. Der Erzähler und seinesgleichen!

³¹ Scholz: Ebenda. S.220.