

Der Nomade in der Fluchtlinie

Das „Werden“ in Christian Krachts Roman *Faserland*

Zhang Hanyin
(Chongqing)

Kurzzusammenfassung: Der Ausgangspunkt des Beitrags ist die Beobachtung einer vagen Frage im Krachts Roman *Faserland*: Entkommt der Protagonist passiv und begeht schließlich Selbstmord? Dieser Beitrag rekonstruiert die Reise des Protagonisten durch Deutschland, insbesondere sein Verhalten. Es wird versucht zu zeigen, dass die Existenz der vagen Frage nicht nur eine Manifestation der Bedeutungsoffenheit des Romans ist, sondern vor allem die Darstellung des „Werdens“, die gerade mit dem amorphen Merkmal der Metapher „Faser“ im Titel des Romans im theoretischen Sinne von Deleuze übereinstimmt. In Bezug auf den Protagonisten ist sein Verhalten eher ein Versuch, das etablierte Etikett der Konsumgesellschaft zu brechen und den historischen Einfluss loszuwerden. Genau wie ein Nomade, der sich auf eine Reise begibt, um zum nächsten Ort zu gelangen, lässt die dynamische, wechselhafte Beziehung von Deterritorialisierung und Reterritorialisierung sein Werden niemals enden. In diesem Sinne ist die Geschichte des Protagonisten unendlich.

Der Schweizer Schriftsteller und Journalist Christian Kracht reist viel und gerne, wodurch das Reisen zum wichtigsten Motiv seiner Werke wird, die Geschichten aus aller Welt und über die Weltgeschichte erzählen. Aus diesem Grund lassen sich Krachts Werke als „reiche, vielschichtige Parabeln auf die menschliche Vergangenheit und Zukunft der Menschheit“¹ lesen. Die Konzeption seiner Werke ist in der gegenwärtigen Literaturlandschaft so einzigartig, dass man zur folgenden Beurteilung gelangt: „Kaum ein Autor ist so weltmännisch, kaum ein Autor arbeitet mit so radikalen Mitteln daran, die Welt zu verstehen und darzustellen.“² Es verwundert also nicht, dass seine Werke von den Lesern oft kritisch aufgenommen werden, was vor allem seinen Debütroman *Faserland* betrifft.

In der Form des Ich-Erzählers wird die ziellose Reise eines jungen und gut situierten, aber namenlosen Mannes durch Deutschland erzählt. Es ist eine Reise per Zug, Flugzeug und Auto von Sylt über Hamburg, Frankfurt, Heidelberg und München nach Meersburg an den Bodensee und schließlich

¹ Johannes Birgfeld / Claude D. Conter, Vorwort, in: Dies. (Hg.), Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln 2009, S. 9.

² Ebenda.

über die Grenze in die Schweiz nach Zürich. Auf seiner Reise begegnet der Protagonist verschiedenen alten Bekannten und gerät dabei in verschiedene schwierige Situationen, denen er entkommen kann. Er beobachtet die Außenwelt, die vor allem von Menschen (alten Bekannten, Taxifahrern, Studenten, Rentnern und Geschäftsleuten) und Markenartikeln geprägt wird. Die geradlinige und chronologische Ordnung der Handlung wird jedoch immer wieder von Erinnerungen, Reflexionen und Fantasien des Protagonisten durchbrochen, die u. a. auch eine Verbindung zum Nationalsozialismus herstellen. Zudem steht der Protagonist häufig unter dem Einfluss von Rauschmitteln, was dazu führt, dass dessen Wahrnehmung während der Reise oft vom Rauschzustand geprägt wird.

Aufgrund dessen wird der Roman von manchen Kritikern als oberflächlich, substanzlos und sogar sinnlos abgetan. Übersehen wird aber, dass Kracht eine Identifikationsfigur für einen großen Teil einer ganzen Generation geschaffen hat und *Faserland* damit in gewissem Sinne zu einem Kultbuch avancierte, wodurch die Entwicklung einer neuen literarischen Richtung entstand, in der es nicht mehr um „die große Weltschau“, sondern um „die Verortung eines Erzähler-Ichs in der Konsumgesellschaft“ und um „eine Selbst-Definition“ geht.³

Interessant ist, dass es zwei gegensätzliche Interpretationswege gibt. Während die Reise des Protagonisten von manchen als ausweglos und zum Scheitern verurteilt verstanden wird,⁴ verstehen andere den Protagonisten als Schelm, der „in immer neue und doch ähnliche Situationen [gerät], in denen er sich gegen die feindliche Welt – Hippies, Rentner, SPD-Nazis, Studenten – zur Wehr setzt und sich als Außenseiter profiliert.“⁵

Die unterschiedlichen Herangehensweisen haben jedoch eine Kernfrage gemeinsam: Wie versteht sich der Protagonist mit der Welt? Von dieser Frage ausgehend ergeben sich weitere: Wie verhält sich der Protagonist gegenüber seiner Identität? Inwiefern wirken sich die Markenartikel auf den Protagonisten aus, die doch auf so eine auffällige Weise immer wieder in Erscheinung treten? Welche Rolle spielt die Erinnerung dabei, die die chronologische Handlung ständig unterbricht?

³ Vgl. Stefan Beuse, „154 schöne weiße leere Blätter“. Christian Krachts „Faserland“ (1995), in: Wieland Freund / Winfried Freund (Hg.), *Der deutsche Roman der Gegenwart*. München 2001, S. 151.

⁴ Diese Beurteilung könnte auf Anke S. Biendarra's Aufsatz zurückgehen, in dem sie vorschlägt, „den Ich-Erzähler von *Faserland* vor der Folie der Ausführung Walter Benjamins zur Typologie des Flaneurs zu lesen, die vor allem im montagehaften Passagenwerk, sowie in den Aufsätzen zu Baudelaire zu finden sind.“ Siehe dazu Anke S. Biendarra, *Der Erzähler als „Popmoderner Flaneur“* in Christian Krachts Roman *Faserland*, in: *German Life and Letters*, 55/2 (2002), S. 165f.

⁵ Niels Werber, Krachts *Pikareske. Faserland*, neu gelesen, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 44 /3 (2014), S. 121.

Um diesen Fragen nachzugehen, wird nachfolgend versucht, einige Begriffe wie „Fluchtlinien“ und „Werden“ des französischen Philosophen Gilles Deleuze für die Interpretation des Romans fruchtbar zu machen. Insbesondere die Behauptung in Bezug auf die „Fluchtlinien“ in der anglo-amerikanischen Literatur scheint für die Analyse des Romans *Faserland* bedeutungsvoll:

Neue Welten werden nur mittels einer langwierigen, immer wieder unterbrochenen Flucht entdeckt. Die angloamerikanische Literatur ist eine fortwährende Darstellung dieser Brüche, dieser Figuren, die ihre Fluchtlinie und kraft der Fluchtlinie erschaffen. Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kerouac: Da ist alles Abreise, Werden, Übergang, Sprung, Inspiration, Blick nach draußen.⁶

Wenn es in Jack Kerouacs Roman *On the Road* als Klassiker der amerikanischen Popliteratur und Prototyp der „Roadnovel“ die Fluchtlinien gibt, ist es berechtigt anzunehmen, dass man auch in Krachts *Faserland* jene Fluchtlinien findet. Denn auch bei *Faserland* handelt es sich um einen „Kandidat[en] für eine Einschreibung in den Popliteraturdiskurs im Jahr 1995“⁷, sowie um ein Werk „europäische[r] Ausprägung der uramerikanischen Gattung der Roadnovel.“⁸

Auffallend ist, dass der Protagonist während der Reise stets die Rolle des Beobachters beibehält. Markiert wird dies anhand bestimmter Formulierungen, wie „so starre ich sie von der Seite an“⁹, oder „ich sehe ihn so von der Seite an.“¹⁰ Auf diese Weise erscheint ihm Deutschland wie „eine große Maschine“¹¹, die sich bewegt und Dinge herstellt, was an „die abstrakte Maschine der Übercodierung“ nach Deleuze erinnert:

[S]ie definiert eine harte Segmentarität, eine Makro-Segmentarität, weil sie die Segmente produziert oder vielmehr reproduziert, indem sie sie paarweise gegenüberstellt, alle Zentren in Schwingung versetzt und einen teilbaren, homogenen, eingekerbten Raum in alle Richtungen erweitert.¹²

⁶ Gilles Deleuze / Claire Parnet, *Dialoge*. Berlin 2019, S. 57f.

⁷ Michael Peter Hehl, *Literatur und Pop im Jahr 1995*, in: Heribert Tommek / Matteo Galli / Achim Geisenhanslüke (Hg.), *Wendejahr 1995: Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin / Boston 2015, S. 140.

⁸ Ebenda.

⁹ Christian Kracht, *Faserland*. München 2009, S. 22.

¹⁰ Ebenda, S. 123.

¹¹ Ebenda, S. 149.

¹² Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 304.

Was in diesem Sinne als die harte Segmentarität erscheint, sind nicht nur die Markennamen, sondern auch „die Überreste des Nationalsozialismus.“¹³ Diese bilden gewissermaßen den Rahmen der vom Protagonisten erlebten Welt, nämlich des eingekerbten Raums. Es fällt auf, dass bereits in den ersten Zeilen des Romans Markennamen auftauchen:

Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gösch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. Fisch-Gösch, das ist eine Fischbude, die deswegen so berühmt ist, weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist.¹⁴

Bevor die Romanhandlung richtig beginnt, erklärt der Protagonist zuerst mit einigen Worten, dass es sich bei Fisch-Gösch um eine Fischbude handelt. Dann wiederholt er die Anfangsszene noch einmal: „Also, ich stehe da bei Gösch und trinke ein Jever. Weil es ein bißchen kalt ist und Westwind weht, trage ich eine Barbour-Jacke mit Innenfutter.“¹⁵ Aus seiner veränderten Formulierung geht das Phänomen des Markenfetischismus hervor. Der Markenname scheint wie eine Art Code und nur wer ihn versteht, versteht auch die Bedeutung dessen, was der Protagonist erzählt. Für die Barbour-Jacke, „ein bekanntes Symbol für die schickere Welt und ihren Markenfetischismus,“¹⁶ erstellt er sogar einen sozialen Raum, die sogenannte Barbour-Schicht, um seinen Freundeskreis zu segmentieren.¹⁷ Tatsächlich weist es auf „ein[en] entschieden populärkulturell geprägte[n] Wahrnehmungszugriff“ bzw. „die Herrschaft der Markenwahrnehmung“¹⁸ hin, nach der der Protagonist eine Umwelt kategorisiert.

Der harten Segmentarität entsprechend wird die Markenwelt nach den Regeln der Übercodierung deutlich gegliedert, d. h. es gibt verschiedene Schichten und Gruppen. Vor diesem Hintergrund bemühen sich alle Zeitgenossen des Protagonisten einerseits eine eigene unverwechselbare, sichtbar dandyhafte Identität zu schaffen und andererseits die Regeln für ihre identitätseigene Gemeinschaft zu finden, damit sie eine Gemeinschaft bilden. Sie

¹³ Stefan Bronner, Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen. Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen „Faserland“, „1979“ und „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“. Tübingen 2012, S. 150.

¹⁴ Christian Kracht, a. a. O., S. 13.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Martin Brinkmann, Unbehagliche Welten. Wirklichkeitserfahrungen in der neuen deutschsprachigen Literatur, dargestellt anhand von Christian Krachts »Faserland« (1995), Elke Naters' »Königinnen« (1998), Xaver Bayers »Heute könnte ein glücklicher Tag sein« (2001) und Wolfgang Schömels »Die Schnecke. Überwiegend neurotische Geschichte« (2002), in: Weimarer Beiträge, 53 /1 (2007), S. 17.

¹⁷ Vgl. Moritz Baßler, Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München 2005, S. 113.

¹⁸ Martin Brinkmann, a. a. O., S. 17.

teilen demnach den Wunsch nach Zugehörigkeit zu der Markenwelt. Das Problem ist jedoch, dass sie eine „Pseudogemeinschaft“¹⁹ bilden, um die der Protagonist auch selbst weiß. Sprich, ihm ist bewusst, dass die Markennamen künstlich geschaffen sind. So erweckt z. B. die Werbung am Frankfurter Flughafen den Anschein, dass Deutschland „ein großartiger Industriestandort [...] ist.“²⁰ Folglich ist der Markencode manipulierbar und damit die sogenannte Gemeinschaft von Personen bloß scheinbar und vorübergehend. Man kann also feststellen: je härter die Segmentarität, desto schwächer die zwischenmenschlichen Beziehungen.

Die Überreste des Nationalsozialismus, die der Protagonist auf seiner Reise überall spürt, weisen zugleich auf die harte Segmentarität hin. Im Vergleich zum Ausdruck „Neckarauen“ äußert der Protagonist seine Ansicht zum Begriff „Deutschland“:

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 häßlich und grau ist, und die Menschen sitzen in der Sonne an den Neckarauen. Das heißt tatsächlich so, das muß man sich erst mal vorstellen, nein, besser noch, man sagt das ganz laut: Neckarauen. Neckarauen. Das macht einen ganz kirre im Kopf, das Wort. So könnte Deutschland sein, wenn es keinen Krieg gegeben hätte und wenn die Juden nicht vergast worden wären. Dann wäre Deutschland so wie das Wort Neckarauen.²¹

Implizit erzählt der Protagonist hier von der NS-Vergangenheit.²² Heidelberg erscheint hier als ein heterotopisch-kontrafaktisches Deutschland, weil es im Zweiten Weltkrieg nicht durch Bombenangriffe beschädigt wurde und scheinbar frei von nationalsozialistischer Vergangenheit ist. Der Konjunktiv eines unrealistischen Wunschs drückt gerade die Existenz des Krieges aus. Deshalb kann das Wort „Deutschland“ niemals „die klangliche Wucht“ des Worts „Neckarauen“ haben.²³

Obwohl der Krieg zur erzählten Zeit des Romans schon längst vorbei ist, hört die Resonanz der abstrakten Übercodierungsmaschine nicht auf. Bei der Resonanz werden immer weitere, neue Segmente über den Nationalsozia-

¹⁹ Ebenda, S. 22.

²⁰ Christian Kracht, a. a. O., S. 65.

²¹ Ebenda, S. 85.

²² Vgl. Stephanie Schaefer, *Unterwegs in der eigenen Fremde. Deutschlandreisen in der deutschsprachigen Gegenliteratur*. Münster 2010, S. 84. Vgl. zudem Michael Peter Hehl, Kracht, Christian: *Faserland. Roman* (Köln: Kiepenheuer & Witsch), in: Heribert Tommek / Matteo Galli / Achim Geisenhanslüke (Hg.), *Wendejahr 1995: Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin / Boston 2015, S. 430.

²³ Vgl. Kathrin Kazmaier, *Christian Krachts postmoderne Parodien*, in: Susanne Komfort-Hein / Heinz Drügh (Hg.), *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin 2019, S. 271.

lismus erzeugt, die wiederum die zentrale Stellung dessen verstärken. In diesem Prozess wird dem Protagonisten eine spezielle Wahrnehmungsweise verliehen, indem er alles im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus versteht. Folglich treten die Überreste des Nationalsozialismus durch die Resonanz ständig unter anderen Signifikanten auf.²⁴ Beispielsweise wird die Bezeichnung „Nazi“ als sinnentleertes Schimpfwort verwendet, indem der Protagonist den Taxifahrer im Trainingsanzug als „armes dummes Nazischwein“²⁵ bezeichnet und abwertet. Sogar Rentner empfindet er ausnahmslos als Nazis.²⁶ Durch Benutzung dieses Schimpfwortes drückt er seine Abneigung gegen das Lebensmodell anderer aus und codiert dabei das Wort „Nazi“ neu.

Den historischen Kontext des Romans ins Blickfeld nehmend, erkennt man, dass in seinem Erscheinungsjahr 1995, also fünf Jahre nach der Wiedervereinigung Deutschlands, die Diskussion über die Vergangenheitsbewältigung immer noch ein aktuelles Thema ist. Indem „Diskurselemente aus dem Mediensystem der 1990er Jahre unter Verweis auf die Omnipräsenz des Nationalsozialismus außerhalb und innerhalb des Kultursystems, in Vergangenheit und Gegenwart“²⁷ wieder aufgegriffen werden, bringt *Faserland* durch die Verarbeitung der kulturellen Identitätskonstruktion eine spezifische Ironie mit dem damaligen Mediendiskurs zum Ausdruck. Auf diese Weise schafft die Deutschlandmaschine „eine unbehagliche Wirklichkeit“²⁸, wobei der Aktivitätsraum des Protagonisten so klar und homogen aufgeteilt wird, dass es scheinbar keine andere Möglichkeit der Mannigfaltigkeit gibt.

Der als Eingangsmotto in *Faserland* vorangestellte Auszug aus Samuel Becketts *Der Namenlose* deutet von Anfang an die fehlende Identität des Protagonisten in *Faserland* voraus und weist die Ähnlichkeit der beiden Protagonisten auf.²⁹ Nach der traditionellen Rezeption wird das Ende des Romans als Selbstmordszene interpretiert, was eine negative Deutung darstellt: „Christian Kracht stellt diesen Auflösungsprozess anschaulich an seinen namenlosen Protagonisten dar, der schließlich auf dem Zürichsee verschwindet.“³⁰ Im Gegensatz dazu ist die Auflösung der Identität im Deleuzes Sinne ein zukunftsorientiertes Werden. In *Differenz und Wiederholung* unterstreicht Deleuze:

²⁴ Vgl. Stefan Bronner, a. a. O., S. 150.

²⁵ Christian Kracht, a. a. O., S. 38.

²⁶ Vgl. ebenda, S. 93f.

²⁷ Michael Peter Hehl, Kracht, Christian: *Faserland*. Roman (Köln: Kiepenheuer & Witsch), in: Heribert Tommek / Matteo Galli / Achim Geisenhanslüke (Hg.), *Wendejahr 1995: Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, a. a. O., S. 429.

²⁸ Martin Brinkmann, a. a. O., S. 18.

²⁹ Vgl. Nicole Gast, *Erwachsenwerden in deutschen Pop-Roman. Der Reifeprozess der Protagonisten in Faserland*, Soloalbum & Co. Hamburg 2014, S. 68.

³⁰ Stephanie Schaefers, a. a. O., S. 95.

[Die ewige Wiederkehr] ist [...] jene geheime Kohärenz, die nur unter Ausschluß meiner eigenen Kohärenz auftaucht, unter Ausschluß meiner eigenen Identität, der Identität des Ichs, der Welt, Gottes. Sie läßt nur den Nichtswürdigen, den Namenlosen wiederkehren.³¹

Deleuze gibt dem Namenlosen die Möglichkeit zur Wiederkehr. Die ewige Wiederkehr ist tatsächlich das Sein des Werdens.³² Genauer gesagt: „Die ewige Wiederkehr bejaht die Differenz, sie bejaht die Unähnlichkeit und das Disperse [!], den Zufall, das Viele und das Werden.“³³ In dem scheinbar sich wiederholenden Reismuster des Protagonisten kann man gleich eine spiralförmige Variation von Differenz finden, was das Verfahren der Fluchtlinie betrifft.

Es gibt drei große Schichten der harten Segmentarität, die uns am unmittelbarsten binden: den Organismus, die Signifikanz und die Subjektivierung.³⁴ Bei diesen Segmentierungslinien ermöglichen die Deterritorialisierungslinien jederzeit eine Flucht.³⁵ Die Deterritorialisierung ist die Bewegung, „durch die ‚man‘ das Territorium verläßt.“³⁶ Die Fluchtlinie und die Deterritorialisierung stellen also zwei Seiten einer Medaille dar. Sie zeichnen die Bewegung aus, dem geschlossenen, hierarchischen Diktatorsystem und autoritären System zu entkommen und betonen die Möglichkeit des Werdens. Das ist die Art der Wiederkehr des Namenlosen.

Der namenlose Protagonist besitzt eine kennzeichnende Barbour-Jacke. Als Produkt des Markenfetischismus ist sie vor allem ein Statussymbol, das die Distinktion in der Konsumwelt hervorhebt. Bemerkenswert ist, dass sich seine Haltung gegenüber der Barbour-Jacke im Romanverlauf allmählich verändert.

Zuerst verbrennt er seine eigene Barbour-Jacke, anschließend nimmt er jedoch Alexander dessen Barbour-Jacke weg. Die letzte Erwähnung der Barbour-Jacke findet sich in der Suche nach Thomas Manns Grab in Zürich, die zugleich einen Wendpunkt darstellt. So denkt der Protagonist im Taxi auf dem Weg zum Friedhof:

In dem Moment fällt mir ein, daß ich Alexanders Barbourjacke im Hotel zurückgelassen habe, [...] Ich überlege ganz kurz, ob ich dem Fahrer nicht sagen soll, [...] damit ich die Jacke holen kann, [...] und deswegen lasse ich es sein.³⁷

³¹ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. München 1992, S. 124.

³² Vgl. Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*. München 1976, S. 54.

³³ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, a. a. O., S. 372.

³⁴ Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari, a. a. O., S. 219.

³⁵ Vgl. ebenda, S. 19.

³⁶ Ebenda, S. 703.

³⁷ Christian Kracht, a. a. O., S. 155.

Es ist also der Moment der Entscheidung, der an Nietzsches zwei Wege in *Also sprach Zarathustra* erinnert:

Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andre Ewigkeit. Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stoßen sich gerade vor den Kopf: – und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: „Augenblick“.³⁸

Zarathustra erzählt von seiner Vorahnung einer ewigen Wiederkehr. Übertragen darauf, dass der Protagonist schließlich darauf verzichtet, zurück ins Hotel zu fahren und die Barbour-Jacke zu holen, lässt sich annehmen, dass er seine Entscheidung trifft, aus eben jener Schicht auszubrechen. Das Verbrennen der Barbour-Jacke spiegelt diesen Versuch wider und zeigt auch, dass er sehr gründlich vorgeht. Allerdings vereinnahmt ihn schon bald dieselbe Schicht. Dabei sieht es so aus, als ob er Alexanders Barbour-Jacke stehle, aber es ist genau umgekehrt. Dies scheint einerseits so, weil die Territorialität geschmeidig und „marginal“ ist, also umherwandert.³⁹ Die Barbour-Schicht kann über viele ersetzbare Träger verfügen. Die Territorialität der Barbour-Schicht hängt von dem vorkommenden Träger ab. Andererseits wünschen sich Menschen, „Sicherheit, die große molare Organisation, die uns stützt, Baumstrukturen, an die wir uns klammern, binäre Maschinen, die uns einen wohldefinierten Status geben, Resonanzen, an denen wir uns beteiligen, das System der Übercodierung, das uns beherrscht.“⁴⁰ Die Furcht vor dem Verlust all dessen wirft den Protagonisten wieder auf die harte Segmentarität zurück. Am Ende des Romans gibt er die Barbour-Jacke auf, was zeigt, dass er die Bindung an das System der gesellschaftlichen Schicht ablegt. Sieht man die Barbour-Jacke als Identitätsträger an, was das Erscheinungsbild, die Herkunft und den Status ihres Besitzers betrifft,⁴¹ dann bedeutet das Spiel mit der Barbour-Jacke einen Prozess der aktiven Identitätszerstörung. Die Bindung der Signifikanz und der Kodierungswelt wird aufgelöst, was dem Protagonisten die Möglichkeit gibt, Freiheit zu erlangen.

Diese Auflösung findet ihren Ausdruck auch in dem Spiel mit dem Gesicht. Der Protagonist interagiert ausgeprägt mit seinem Spiegelbild, wobei es neben der Beteiligung von Gesicht und Spiegel auch die Wirkung von Augen und Blick gibt.

Es gibt zwei gegensätzliche Szenen, die die Interaktion des Protagonisten markieren. Bei der einen Szene geht es um den Aufenthalt des Protago-

³⁸ Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* I-IV. Kritische Studienausgabe. München 1999, S. 199f.

³⁹ Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari, a. a. O., S. 704.

⁴⁰ Ebenda, S. 310.

⁴¹ Vgl. Ute Paulokat, a. a. O., S. 65.

nisten in einem Frankfurter Hotelzimmer: Nach dem Duschen sieht er sich nackt auf der Bettkante sitzen, und lächelt sich im Spiegel an, um den „nett[en] Moment“⁴² zu genießen. Diese narzisstische Selbstschätzung erinnert an Lacans Spiegelstadium: Der Protagonist verhält sich in dem Moment wie ein Kind, wobei das Selbstbewusstsein durch sein Spiegelbild aufgebaut wird. Hinzu kommt, dass er seine Barbour-Jacke schon verbrannt hat, so dass es für ihn nun keine Zugehörigkeit zu einer Schicht mehr gibt. Ohne Marken und Labels „sieht er für einen kurzen Moment sein wahres nacktes Ich.“⁴³ Jedoch ist das Spiegelbild bloß eine Täuschung, was der Protagonist höchstwahrscheinlich auch weiß. Dafür lassen sich Beweise in einer anderen Szene finden, in der sich die Haltung des Protagonisten dem Spiegel gegenüber verändert. Denn als sich der Protagonist im Gästezimmer von Rollos Haus umzieht, will er seinem Gesicht im Spiegel nicht begegnen:

Ich sehe nicht wirklich hin, nur so an die Ränder [...]. [...] Die Mitte von meinem Gesicht, die will ich gar nicht mehr sehen, nur noch die Umrisse. [...] wenn man dabei die Augen zukneift, dann wird es so, daß die Mitte verschwindet.⁴⁴

Wenn man dieses etwas seltsame Verhalten theoretisch betrachtet, wird die metaphorische Bedeutung deutlich. Im Gegensatz zu Lacan schlagen Deleuze und Guattari ein spezielles Dispositiv vor, nämlich „ein System Weiße Wand – Schwarzes Loch“⁴⁵, d. h. ein Gesicht. Dort werden die Schichten der Signifikanz und der Subjektivierung vermischt. Das Gesicht ist folglich ein Ausdruck des Zeichenregimes. Die Vermeidung, die Mitte des Gesichts zu erblicken, bedeutet, dass das Zeichenregime in der weißen Wand nicht funktionieren kann. Der Protagonist kneift sogar die Augen zu, um die schwarzen Löcher des Bewusstseins zu schließen. Auf diese Weise lässt er sein Gesicht aus der abstrakten Maschine der Gesichtshaftigkeit entkommen. Die Veränderung der Haltung des Protagonisten gegenüber seinem Spiegelbild, konkret seinem Gesicht, bedeutet also die Überwindung der Gesichtshaftigkeit, die „eine radikale Kritik am substantiellen Subjektbegriff einerseits und an der Hegemonie des Denkens andererseits“⁴⁶ darstellt.

Wenn die oben genannten Verhaltensweisen des Protagonisten als Deterritorialisierung der Fluchtlinie angesehen werden, dann gibt es auch viele andere, die den Gegenteilstrend zur Deterritorialisierung aufzeigen.

In *Faserland* wird die geradlinige, räumliche und chronologische Abfolge immer wieder von Erinnerungen durchbrochen, die fragmentarisch und

⁴² Christian Kracht, a. a. O., S. 78.

⁴³ Nicole Gast, a. a. O., S. 72.

⁴⁴ Christian Kracht, a. a. O., S. 128.

⁴⁵ Gilles Deleuze / Félix Guattari, a. a. O., S. 230.

⁴⁶ Stefan Bronner, a. a. O., S. 170.

allgegenwärtig zu sein scheinen. Ausgelöst werden diese von Gerüchen oder anderen „Korrelate[n]“⁴⁷ und stehen normalerweise mit der Gegenwart gar nicht in Beziehung. Bemerkenswert ist, dass die meisten Erinnerungen des Protagonisten auf seine traumatischen Erfahrungen zurückzuführen sind.

Gemäß dem Traumakonzept in der Gedächtnisforschung gilt „als traumatisch [...] nicht das Ereignis selbst, sondern die sich nachträglich einstellende Erfahrung seines beharrlichen Wiedererlebens in Träumen, Flashbacks oder Halluzinationen.“⁴⁸ Dieser Flashback macht sich auch deutlich beim Protagonisten bemerkbar und tritt als „Fetzen der Erinnerung“⁴⁹ hervor, der wiederum auf das Selbstverständnis des Protagonisten nachhaltig einwirkt. Dabei manifestiert sich das Trauma als „andauernder Fremdkörper im Gedächtnis“ oder „verkörperte Erinnerung“, „die sich einer konstruktiven Verarbeitung entzieht“⁵⁰, wodurch sich die Erinnerung „unzugänglich“ in einer „Krypta“ des Bewusstseins „stabilisiert“ hat.⁵¹

Für den Protagonisten ermöglicht vor allem das Korrelat die unfreiwillige traumatische Erinnerung, wobei Geruch und Ort wichtige Rollen spielen. Der Geruch von Bohnerwachs in Nigels Wohnung löst z. B. eine peinliche Erinnerung aus. Dazu sagt der Protagonist, dass er bei diesem Geruch „immer“ an seine erste große Liebe denken „muss“ und rot werde, „wie jedesmal“, wenn er darüber nachdenke.⁵² In einigen anderen Fällen wird der Ort ein Korrelat für die Erinnerung: Am Hamburger Flughafen erinnert sich der Protagonist an die besondere Höflichkeit, die er als „Unaccompanied Minor“ genoss, als er sieben Jahre alt war und von den Stewardessen wie „ein kleiner Prinz“ behandelt wurde und sogar ins Cockpit durfte. Die Art der Behandlung erzeugte beim Protagonisten „ein Gefühl der Wichtigkeit.“⁵³ Allerdings deutet diese besondere Fürsorge gerade darauf hin, dass ihm die Begleitung seiner Eltern fehlt. Es kann sogar vermutet werden, dass der Protagonist seit seiner Kindheit allein ist. Als er beispielsweise mit seinem Vater

⁴⁷ Aleida Assmann verwendet diesen Begriff, um zu benennen, worauf sich eine traumatische Erfahrung bezieht. Siehe dazu Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 242.

⁴⁸ Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar 2013, S. 764.

⁴⁹ Fabian Lettow, *Der postmoderne Dandy – die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein*, in: Ralph Köhnen (Hg.), *Selbstpoetik 1800 – 2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*. Frankfurt a. M. 2001, S. 293.

⁵⁰ Birgit Neumann, *Literatur, Erinnerung, Identität*, in: Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzept der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlage und Anwendungsperspektiven*. Berlin / New York 2005, S. 154.

⁵¹ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, a. a. O., S. 242.

⁵² Vgl. Christian Kracht, a. a. O., S. 32f.

⁵³ Vgl. ebenda, S. 51.

auf Madeira war, blieb er auch dort allein. In gewissem Sinne fehlt die Rolle der Eltern in der Kindheit des Protagonisten, so dass er unter Vernachlässigung litt.

Die durch das Korrelat ausgelöste unwillkürliche Erinnerung bezieht sich nicht nur auf die individuelle traumatische Erfahrung des Protagonisten, sondern auch auf die kollektive traumatische Erfahrung, die sich wiederum auf das Individuum auswirkt. Auf Rollos Geburtstagsfeier in Meersburg erinnert Karins Mund den Protagonisten an den Mund von Herrn Solimosi im Salem-Internat. Wegen der besonderen Herkunft von Herrn Solimosi und des historischen Hintergrunds der „Polenlinde“ wird auch hier eine traumatische Erfahrung der Deutschen bezüglich des Nationalsozialismus eingeführt. Obwohl der Protagonist diese Erfahrung nicht persönlich erlebt hat, kann man aus seiner Überlegung schlussfolgern, dass er eine Schuld spürt, die sich nur in einem Erbverständnis erklären lässt.

Aber wenn der Protagonist von diesen Erfahrungen erzählt, verschiebt er den Fokus der Erzählung, um diese traumatische Erfahrung zu verschönern. Gerade dies verdeutlicht einen psychischen Abwehrmechanismus.⁵⁴ So gesehen ist die traumatische Erfahrung schwer in Sprache zu überführen.⁵⁵ Und doch bedarf gerade das Trauma der Worte, denn „[e]ine gelungene Erzählung bedeutet, dass die schmerzhafteste Erinnerung nicht das Trauma ist, für das es gehalten wurde.“⁵⁶ Dem entspricht auch die Strategie des Protagonisten. Mit der lockeren Formulierung mildert er die Emotionen für seine Umwelt sprachlich ab, so dass ein Nachempfinden seiner wahren Emotionen verhindert wird. Diese Ambivalenz deutet gerade auf die Schwierigkeit hin, die traumatische Erinnerung loszuwerden.⁵⁷

Man muss Deleuze Recht geben, wenn er feststellt, dass die Erinnerung „die Funktion einer Reterritorialisierung“⁵⁸ hat. Die traumatische Erfahrung des Protagonisten kann folglich durch diese Abspaltung weder erinnert noch vergessen werden, bis die Erinnerung vom Korrelat ausgelöst wird. Dementsprechend beobachtet man im Roman, dass der Protagonist oft sagt: „Ich muss denken“, aber auch oft „Ich versuche mich zu erinnern“.

Die traumatische Erinnerung wird durch das über die aktuellen Affekte verfügende Korrelat manipuliert, was einen Punkt-zu-Punkt-Sprung-Charakter zeigt und wodurch zudem eine harte Segmentarität entsteht, der der Protagonist in der Gegenwart ebenfalls entkommen möchte. In diesem

⁵⁴ Vgl. Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2006, S. 93.

⁵⁵ Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, a. a. O., S. 259.

⁵⁶ Ansgar Nünning (Hg.), a. a. O., S. 765.

⁵⁷ Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, a. a. O., S. 260.

⁵⁸ Gilles Deleuze / Félix Guattari, a. a. O., S. 400f.

Sinne setzt die Reterritorialisierung der Erinnerung bloß „die majoritäre, männliche Instanz“⁵⁹ des Gedächtnisses ein. Die traumatischen Szenen präsentieren ihre Kraft durch das harmlose Korrelat, so dass die Vergangenheit nicht von der Gegenwart getrennt werden kann. In diesem Sinne erscheint die Erinnerung des Protagonisten als ein Anti-Werden, was dem Trend der Deterritorialisierung widerspricht.

Das Anti-Werden findet man auch bei dem Rauschmittelkonsum, der dem Protagonisten nicht nur als Programm des Konsumierens, sondern auch als „eine Bewältigungsstrategie“⁶⁰ gilt. Der Konsum ist deswegen ein Programm, weil es scheint, als gäbe es nichts anderes in der Welt zu tun. Bei jeder Gelegenheit trinkt und raucht der Protagonist, was der Markenwelt entspricht. Diesem Programm folgend erhält er eine gewisse Sicherheit: „Jetzt trinke ich einfach weiter. [...] Da muß man durch. Ab und zu eine Zigarette rauchen, dann geht das schon in Ordnung.“⁶¹

Trotzdem ist die Haltung des Protagonisten zum Rauschmittelkonsum widersprüchlich. Obwohl er „Drogen absolut widerlich“⁶² findet, denkt er: „Na ja, ich kann das ja mal versuchen.“⁶³ Gerade hier zeigt sich sein Zögern gegenüber dem Rauschmittelkonsum. Denn einerseits hegt er den Wunsch, über den gemeinsamen Konsum von Rauschmitteln eine Art Gruppenzugehörigkeit zu erlangen, andererseits weiß er zu gut, dass er durch eine falsche Dosierung in Gefahr geraten kann. Der Roman schildert hierbei sehr detailliert, wie der Protagonist mit Alkohol umgeht, um den Zustand des Vollrausches zu erleben, so dass „der Boden schwankt und die Augen schmerzen.“⁶⁴ Die Überdosierung führt schließlich zur Ohnmacht des Protagonisten.⁶⁵

Anhand der Theorie der Fluchtlinie wird die Fluchtlinie der Drogen ständig segmentarisiert, nämlich in ihrer härtesten Form durch die Dosierung. In dieser Situation bleibt die Deterritorialisierung relativ und wird durch die elendesten Reterritorialisierungen kompensiert, weil Drogensüchtige immer wieder in etwas hineingeraten, dem sie entkommen wollen.⁶⁶ Das heißt, wenn der Protagonist sich von einer Party zur nächsten bewegt und sich ständig betrinkt, beruht seine Wahrnehmung auf wahnhaften Subjektivierungen. Die dabei entstehende Ordnung oder Sicherheit entpuppt sich als Täuschung: „Der Fehler der Drogensüchtigen besteht darin, immer

⁵⁹ Ebenda, S. 399.

⁶⁰ Julia Catherine Sander, *Zuschauer des Lebens. Subjektivitätswürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2015, S. 124.

⁶¹ Christian Kracht, a. a. O., S. 95.

⁶² Ebenda, S. 42.

⁶³ Ebenda, S. 41.

⁶⁴ Ebenda, S. 43.

⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 106.

⁶⁶ Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari, a. a. O., S. 387f.

wieder bei Null anzufangen, entweder um Drogen zu nehmen, oder um sie aufzugeben.“⁶⁷ Die Zerstörung der Fluchtlinie spiegelt sich bei Rollo, der „Projektionsfläche“⁶⁸ des Protagonisten, wider. Auf seiner Geburtstagsparty trinkt Rollo zu viel, und wird schließlich tot mit einer Überdosis Valium aufgefunden, was den Protagonisten aufgrund seiner zuvor gemachten Beobachtungen nicht überrascht. Infolge der Überdosis verwandelt sich Rollos Fluchtlinie in „eine Todeslinie, eine Linie der Vernichtung“ im Sinne von Deleuze.⁶⁹ Rollo begeht Selbstmord, während der Protagonist seine Reise fortsetzt und die Grenze der Schweiz überquert.⁷⁰ Darin liegt gerade der Unterschied zwischen dem Protagonisten und Rollo, denn der Protagonist wählt einen anderen Weg als Rollo. Der Protagonist hat diesen Weg dabei bereits zuvor zufällig und intuitiv gewählt, als er früher, vor dieser erzählten Reise, eine Reise auf die Insel Mykonos unternahm. Nach dem panischen Erlebnis an einem Homosexuellenstrand konnte ihn der Anblick eines Dampfers wieder beruhigen:

Es ist ein bißchen so, als finde man seinen Platz in der Welt. Es ist kein Sog mehr, kein Ohnmächtigwerden angesichts des Lebens, daß neben einem so abläuft, sondern ein Stillsein. Ja, genau das ist es: Ein Stillsein. Die Stille.⁷¹

In dieser Szene lässt sich die Tendenz des Werdens als Nomade im Deleuzes Sinne beobachten: „Die erste Definition des Nomaden besteht nämlich darin, daß er einen glatten Raum besetzt und hält [...]“⁷² Deshalb bewegen sich die Nomaden nicht, denn „sie sind Nomaden, [...] weil sie nicht umherwandern [...]“⁷³ Zudem „ist das Meer [...] der Archetyp des glatten Raumes [...]“⁷⁴ In diesem Sinne verweist das Fahren des Dampfers auf dem Meer auf die Besetzung eines glatten Raums. Der Protagonist beobachtet den Prozess, in dem der Dampfer den glatten Raum hält, und in dessen Relativbewegung er die Bewegung des Dampfers wahrnimmt. Er verbleibt im Stillsein, obwohl und weshalb er die absolute Bewegung, nämlich die Geschwindigkeit, innehat. Eine Linie der Deterritorialisierung wird erfunden. In gewisser Weise

⁶⁷ Ebenda, S. 389.

⁶⁸ Christian Steltz, *Wie schreibt man sich in die Geschichte ein? Eine gattungspoetische Betrachtung von Christian Krachts Romandebüt „Faserland“*, in: Corinna Schlicht (Hg.), *Lebensentwürfe. Literatur- und filmwissenschaftliche Anmerkungen*. Oberhausen 2005, S. 44.

⁶⁹ Gilles Deleuze / Félix Guattari, a. a. O., S. 388.

⁷⁰ Vgl. Christian Kracht, a. a. O., S. 150.

⁷¹ Ebenda, S.137f.

⁷² Gilles Deleuze / Félix Guattari, a. a. O., S. 566.

⁷³ Ebenda, S. 668.

⁷⁴ Ebenda, S. 665.

lässt sich daraus schließen, dass der Protagonist den glatten Raum auf der spirituellen Reise besetzt und damit seinen Platz findet.

Dennoch wird auch deutlich, wie zufällig Stillsein werden kann: „Niemand kann sagen, wo die Fluchtlinie verläuft [...]“⁷⁵ Man kann es nur probieren. Gegen Romanende kommt der Protagonist in Zürich an. Er denkt: „Vielleicht ist die Schweiz ja eine Lösung für alles“⁷⁶, weil sowohl der Einfluss der Markenwelt als auch der des Nationalsozialismus für den Protagonisten abnimmt.

Auf dem Weg zum Grab Thomas Manns zieht die Markenwelt in Form einer Lindt-Schokoladenfabrik bloß von außen an ihm vorbei.⁷⁷ Deutet man, dass Thomas Mann „das bessere Deutschland in der Kriegs- und Nachkriegszeit buchstäblich verkörpert“⁷⁸ und dahinter die Zeitdiskurse im Zusammenhang mit dem Exil, den Nazis und dem Vaterland stehen, dann bedeutet die vergebliche Suche nach dessen Grab das Verschwinden dieser Diskurse.

Nicht zuletzt versucht der Protagonist durch eine aktive Schöpfung der Welt die Flucht zu ermöglichen, gerade wie Deleuze festhält: „[D]ie Fluchtlinien bestehen niemals darin, die Welt zu fliehen, sondern vielmehr darin, sie fliehen zu lassen.“⁷⁹ Durch seinen „Gegenentwurf zu Deutschland“⁸⁰ lässt sich erkennen, dass der Protagonist die Funktionsweise der deutschen Maschine begreift. Für ihn ist es jedoch wichtiger, diese riesige Maschine abwesend sein zu lassen:

Das wäre aber alles eigentlich auch etwas, das der Vergangenheit angehören würde, [...]. Vielleicht brauchte ich das alles nicht zu erzählen, weil es die große Maschine ja nicht mehr geben würde. Sie wäre unwichtig, und da ich sie nicht mehr beachte, würde es sie nicht mehr geben, und die Kinder würden nie wissen, daß es Deutschland jemals gegeben hat, und sie wären frei, auf ihre Art.⁸¹

All dies ermöglicht es dem Protagonisten, sich in Richtung Freiheit und Zukunft zu bewegen.

⁷⁵ Ebenda, S. 341.

⁷⁶ Christian Kracht, a. a. O., S. 151.

⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 155.

⁷⁸ Patrick Bühler / Franka Marquardt, Das große Nivellier-Land? Die Schweiz in Christian Krachts »Faserland«, in: Johannes Birgfeld / Claude D. Conter (Hg.), a. a. O., S. 81.

⁷⁹ Gilles Deleuze/Félix Guattari, a. a. O., S. 279.

⁸⁰ Diese Auffassung stammt von Bühler und Marquardt. Ihr Einstiegspunkt ist „Nivellier-Land“, der auf die romantische Tradition zurückgeht, und sie diskutieren folglich den Einfluss der Schweiz auf das Deutschlandbild in der deutschsprachigen Literatur ausführlich. Vgl. dazu. Patrick Bühler / Franka Marquardt, a. a. O., S. 79.

⁸¹ Christian Kracht, a. a. O., S. 153f.

Dazu weist das Hundemotiv in *Faserland* ebenfalls auf die Zukunft hin. Im Roman treten in auffälliger Weise zwei schwarze Hunde auf, die jeweils den Beginn und das Ende der erzählten Reise markieren. Während der Protagonist den ersten Hund in Fisch-Gösch nur lächelnd beobachtet, verschuecht er auf dem Friedhof den zweiten Hund. Der Logik der geleisteten Analyse folgend lässt sich der Ansicht Hagers zustimmen, dass der Protagonist damit versucht, „das Immergleiche aus seinem Leben zu verschuechen, [...] was bedeutet, dass er in Zukunft etwas anderes erleben möchte als das, was sein bisheriges Lebenskonzept ausgemacht hat.“⁸² Auch das Wort „bald“ im letzten Satz des Romans weist auf einen Zeitraum in der Zukunft hin. Aus diesem Grund schlussfolgert Marco Borth zu Recht: „Mit dem Verweis in die Zukunft »Bald« könnte das erzählte Geschehen den Erzählzeitpunkt eingeholt haben.“⁸³ In diesem Sinne begeht der Protagonist keinen Selbstmord, womit seine Reise folglich auch nicht endet. Was endet ist nur seine Erzählung und dies geschieht ebenfalls, wie deren Beginn, plötzlich.

In Bezug auf den Titel *Faserland* sind schon viele Interpretationen vorgestellt worden, wie z. B. den Titel als Verweis auf das englische Wort „fatherland“ zu verstehen oder als „Faser“ im Sinne von Fädchen,⁸⁴ was sich wiederum auf das Verb „zerfasern“ bezieht und bedeutet, etwas in einzelne Fasern zu zerlegen oder in einzelne Fasern aufzulösen.⁸⁵ Des Weiteren ist das Wort „Faser“ auch auf das Verb „faseln“ zurückzuführen.⁸⁶ Dieses steht für „Unsinn, belangloses, dummes Zeug reden“ und besitzt seinen etymologischen Ursprung in dem althochdeutschen Verb „fason“, was „suchen, aufsuchen, aufspüren“ bedeutet.⁸⁷ Gerade aufgrund dieser unterschiedlichen Auffassungen wird die implizite Bedeutungsoffenheit des Titels sowie des Textes belegt. Wenn „Faserland“ als eine Metapher zu betrachten ist, lässt sich auch eine Interpretation im Sinne des glatten Raums nach Deleuze vornehmen, nämlich ein Filz mit Fasern. Der Filz ist eine Verschlingung von Fasern. Dieses verwickelte Material ist durchaus nicht homogen, sondern glatt, unendlich, offen und in alle Richtungen unbegrenzt. Es geht nicht um etwas Festes und Bewegliches, sondern um eine kontinuierliche Variation.⁸⁸ So gesehen bestätigt der Titel *Faserland* die Heterogenität des Textes. Das Faserland ist dem Protagonisten wie ein Filz, in dem es zwar geordnete harte

⁸² Maren Hager, *Wie die Literatur auf den Hund kommt. Zur Praxis der Motivforschung*. Aachen 2007, S. 39.

⁸³ Marco Borth, Christian Krachts *Faserland an den Grenzen der Erlebnisgesellschaft*, in: Christine Bähr / Suse Bauschmid / Thomas Lenz / Oliver Ruf (Hg.), *Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens*. Bielefeld 2009, S. 104.

⁸⁴ Vgl. Stichwort Faser, in: Renate Wahrig-Burfeind, *Wahrig Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh / München 2011, S.501.

⁸⁵ Vgl. Stichwort zerfasern, Renate Wahrig-Burfeind, a. a. O., S. 1692.

⁸⁶ Vgl. Anke S. Biendarra, a. a. O., S. 167.

⁸⁷ Vgl. Stichwort faseln, Renate Wahrig-Burfeind, a. a. O., S. 501.

⁸⁸ Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, a. a. O., S. 659.

Segmente gibt, in dem aber auch nomadische Fluchtlinien existieren, die inhomogen sind.

Trotzdem ist nicht zu ignorieren, dass der Protagonist der Gefahr ausgesetzt ist, sich neu zu reterritorialisieren oder sich wieder an den Rand des Todes zu bewegen. Denn der glatte sowie der gekerbte Raum, der von der abstrakten Maschine herausgestellt ist, existieren nur wegen ihrer wechselseitigen Vermischung.⁸⁹ Deswegen besitzt eine Linie des Werdens weder einen Anfang noch ein Ende. Sie besitzt nur eine Mitte, die kein Mittelwert ist, sondern die absolute Geschwindigkeit der Bewegung.⁹⁰ Dies ist das Wesen des Werdens. „In der Mitte des Sees“⁹¹ am Ende des Romans verkündet sich somit die Mitte der Linie des Werdens.

Zusammenfassend kann man sagen, dass *Faserland* kein gebrochenes Bild darstellt, das nur negative Erfahrungen hervorruft, wie bisher in der Forschung oft behauptet wurde, sondern einen Raum mit Möglichkeiten ohne Grenzen. Die Reise des Protagonisten im *Faserland* ist so gesehen unvollendet und seine Geschichte somit unendlich.

⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 658.

⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 400.

⁹¹ Christian Kracht, a. a. O., S.158.