Christoph May
DeutschHoden

Deutschhoden

Show-Realität und Teilnehmende Beobachtung
in *Deutschboden* (2010) von Moritz von Uslar

Christoph May
Berlin – 27.08.2012
may.mensstudies@gmail.com

Inhalt

1. Einleitung 1

1.1. Begriffe und Struktur 1

1.2. Thesen 3

1.2.1. Ich als Reporter 3

1.2.2. Keine Geschichte 5

1.2.3. Maschinenpark 7

1.2.4. Vorgeführt und gefeiert 9

2. Einnehmende Beobachtung 9

2.1. Nervöses Rezeptionsverhalten 13

2.2. Alles ist genau wie es sein soll 17

2.3. Gespräch und Gerät 21

3. Der Bohemian Proll 28

3.1. Depressive und grandiose Performance 30

3.2. Habitusstarre 37

3.3. Abwehr und Abwesenheit der Frau 44

3.4. Trunkene Verbrüderung 52

4. Show-Realismus 60

4.1. Ver-, Vor- und Aufführung 61

4.2. Weltbewältigung 68

4.3. Theaterlandschaft 74

5. Postproduction / NachSpielZeit 84

5.1. Roman und Reportage 85

5.2. Zwischen Comité invisible und Hacı-Halil Uslucan 92

5.3. Komplette Normalität 94

5.4. Neue Wirklichkeit 96

6. Schluß 101

Freiheit, Entzug und Erscheinung 101

7. Bibliographie 105

1. Einleitung

Deutschboden[1] von Moritz von Uslar wurde im "Jahr der Inkontinenz-Unterwäsche" geschrieben. Nach der alternativen Zeitrechnung in *Infinite Jest*[2] und verschiedenen Hinweisen von David Foster Wallace selbst, lässt sich "das J.d.I.-U." auf 2009 unserer realen Zeit datieren (siehe dazu Kapitel 4.2. Weltbewältigung). Ob Zufall oder nicht, es gibt weit mehr Gründe, sich das Ironiekonzept des genrelosen Textes von Uslar genauer zu besehen. Angenommen, Deutschboden wäre ein Roman, so ließe sich die Ironie des Erzählers als textinterne Wahrheit lesen. Ist es hingegen eine Reportage, *Eine teilnehmende Beobachtung*, führt die geschilderte Wirklichkeit aus dem Buch heraus und hinein in die reale Welt. Dort müssten sich dann nicht unerhebliche Spuren einer Kollision finden. Vielleicht ist es aber auch beides, Roman und Reportage in einem. Die Frage nach dem Genre stünde dann relativ zu der jeweiligen Perspektive etwaiger Figuren in und außerhalb des Buches. Im Hauptteil meiner Arbeit (2. bis 4.) untersuche ich die Beobachtungen der Figur des Erzählers in *Deutschboden*. Das fünfte Kapitel (Postproduction/NachSpielZeit) widmet sich der medialen und realen Rezeption des Textes vom Herbst 2010 bis August 2012. Ich folge mit dieser rein symbolischen Dichotomie der für meine Hauptthese (4. Show-Realismus) exemplarischen Idee des Regisseurs André Schäfer, der bereits mit den Dreharbeiten zum "Film zum Buch" begonnen hat (siehe 5.4. Neue Wirklichkeit):

> Der Film verdeutliche einerseits die Buchebene, auf der jemand eine Geschichte erzählt, verlässt dann aber die Literatur und werde sehr authentisch.[3]

1.1. Begriffe und Struktur

Meinem Text liegen neue begriffliche Ideen zu Grunde, die ich direkt in die "Erprobung weiterer Theoriesprachen zur Artikulation von Erscheinungsformen kultureller Medialität" einspeisen möchte, "insbesondere der Erscheinungsformen kultureller Medialität im Dazwischen" (*Das Kulturelle*[4], Jochen Bonz, 2012).

Der *Bohemian Proll* bezeichnet die gesellschaftliche Symbiose einer bestimmten großstädtischen Männlichkeit mit einer speziellen kleinstädtischen; die typologische Vergesellschaftung von Individuen zweier sozialer Klassen auf der Grundlage eines ökonomisch stillschweigenden Mutualismus.

---

1 Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung. Moritz von Uslar, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2010.
2 Unendlicher Spass. David Foster Wallace, Rowohlt, Reinbeck 2006.
3 Derzeit wird in Zehdenick ein Dokumentarfilm fürs Kino zu "Deutschboden" gedreht. Andreas Röhl in: Märkische Allgemeine, 18.08.2012, http://www.maerkischeallgemeine.de/cms/beitrag/12378216/61129/Derzeit-wird-in-Zehdenick-ein-Dokumentarfilm-fuers-Kino.html, 24.08.2012.
4 Das Kulturelle. Jochen Bonz, Wilhelm Fink, München 2012.

Show-Realismus ist ein Sammelbegriff für die Menge der Inszenierungen bestimmter "Atmösphären" (Jochen Bonz) oder "Umwelten"[5] (Marshall McLuhan), die nach bewährten Regeln des Entertainments zur Aufführung kommen; eine inszenierte Realität mit Show-Charakter.

Stil-Techno benennt das Schmiermittel beider Prozesse; ein ob seiner technoid ökonomischen Routinen den entertaining Habitus artifiziell emotionalisierendes Spotlight-Verfahren. Dieser Begriff bedarf einer sprachwissenschaftlichen Analyse, die ich nicht leisten kann, weshalb ihm kein gesondertes Kapitel zuteil wird. Offenkundig tritt er überall dort auf den Plan, wo ich auf die Bedeutung der Technologien für die Beobachtung und das Verhalten zu sprechen komme (1.2.3. Maschinenpark; 2.3. Gespräch und Gerät).

Im Anschluss an die Thesen werde ich mir die literarische Inanspruchnahme der originär soziologischen Erhebungs-Methode *Teilnehmende Beobachtung* für *Deutschboden* näher besehen und prüfen (2). Wenngleich sie wissenschaftliche Normen ignoriert, ist sie doch durch ein empirisches Erkenntnisinteresse motiviert, eine Art naiver Faszination des Erzählers für harte Realität. Je stärker seine Teilnahme zu einer Vereinnahmung tendiert und Beobachtungen ästhetisiert werden, können fortwährendes Staunen, Beschwörung und Offenbarung als literarische Prinzipien der Überhöhung methodologischen Charakter erlangen. Gestus und Pose haben in *Deutschboden* Methode.

Meine Analyse über die Darstellung der Bohemian Prolls (3) beginnt mit der Frage nach der Konstruktion von Männlichkeiten, behandelt deren symbiotische Beziehungen, ihre Verbrüderung im Rausch und die sonderbare Abwesenheit der Frau.

Den sprachlichen Konstruktionen künstlicher Wirklichkeit als Umwelt und Umgebung will ich in den Motiven von Landschaft, Orten und Lokalen nachforschen. Als Bühnenmalereien auf den Schauplätzen in *Deutschboden* prägen sie die show-realistische Atmösphäre (4).

Kapitel fünf verlässt die Neue Wirklichkeit des Buches und schildert dessen Rezeption in der Wahrnehmung des Autors sowie der sogenannten Öffentlichkeit (Presse, Lesungen, Interviews, Vertrieb etc.).

5 The Medium is the Massage: An Inventory of Effects. With Quentin Fiore, Jerome Agel (Hrsg.), Random House 1967.

1.2. Thesen

1.2.1. Ich als Reporter

> "Die Monate Mai, Juni und Juli des vergangenen Jahres habe ich als Reporter in einer Kleinstadt in Brandenburg verbracht. Es war nicht alles einfach; aber es sollte ja auch nicht alles einfach sein. Die Menschen, die mir bei meinen Recherchen begegnet sind, habe ich als gute Menschen kennengelernt. So merkwürdig das klingen mag: Ich bin als Fremder gekommen und als Einheimischer gegangen. Die Zeit in der Kleinstadt war eine der besten meines Lebens. […] Der Autor", Deutschboden, Zum Geleit[6]

> "Mich interessierte eigentlich nichts, das war ja das Geile. Neonazis interessierten mich nicht. Landpfarrer interessierten mich nicht. Bürgermeister, die wider Erwarten einen rundherum sympathischen, vernünftigen und bodenständigen Eindruck machten, interessierten mich nicht. Auskunftsfreudige Fleischermeister mit der für die Region archetypischen Biografie, die mächtig was zu erzählen hatten, interessierten mich nicht. Der Jugendliche an sich, der Baseballkappe trug, Rechtsrock hörte und im Gespräch allmählich auftaute, interessierte mich schon mal gar nicht.
> Ich hatte nichts abzuarbeiten.
> Ich hatte keinen Auftrag.
> Ich war auf keiner Spur.
> Ich war ja nicht so ein professionell neugieriger und gewiefter Nachrichten-Magazin-Journalist, der da seine Recherche machte oder was. Deshalb konnte mir eigentlich nichts passieren. Ich würde keinen Scheißjugendclub in der Kleinstadt aufsuchen, das brauchte ich nicht, das war nicht meins, da hatte ich keinen Bock drauf, das sollten die anderen, die Magazin-Journalisten, tun." Deutschboden, Berliner Runde[7]

"Ich als Reporter" mit "meinen Recherchen" versus "Nachrichten-Magazin-Journalist, der da seine Recherche machte": Moritz, der Erzähler in *Deutschboden*, fühlt sich in seine neue Rolle ein. Er wird drei Monate lang "als Reporter" in Erscheinung treten, der sich mit aller Deutlichkeit von seiner einstigen Rolle als "professionell neugieriger und gewiefter […] Journalist" distanzieren will.

> "Ich war der Reporter, ich war der Reporterdarsteller, der bei einem Nachrichten-Magazin einst sein Handwerk gelernt hatte. Ich war der Mann mit Hut."[8]

Moritz stellt einen Reporter dar, der zwar in der Redaktion eines Nachrichten-Magazins ausgebildet wurde, von deren Verständnis eines Reporters aber schwer genervt scheint: "[...] das brauchte ich nicht, das war nicht meins, da hatte ich keinen Bock drauf, das sollten die anderen […] tun". Sein neues Programm der ihm gemäßen Rolle eines Reporters schält sich das Buch hindurch trotzig als *Gonzo*-Gegenprogramm (Hunter S. Thompson) zum gemeinen Journalismus heraus (die minder schweren Kollisionen der realen Publikation des Autors Moritz von Uslar mit der brandenburgischen Realität vermögen die Interpretation auch für einen leichten Hauch *Borderline* (Tom Kummer) zu sensibilisieren). Erzähler Moritz ist gewissermaßen der Tom Wolfe[9] im Schafskostüm eines von Uslar. *Deutschboden* erzählt vom unbekümmerten Spiel wider den Klischees der Prinzipien eines ethischen Journalismus. Moritz kennt sie genau, die Klischees, und zählt sie auf ("Neonazis" bis "Jugendliche") und sie interessieren ihn nicht und das ist sein Programm: "Mich interessierte eigentlich nichts, das war ja das Geile." Zudem ist er frei von

6 Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung. Moritz von Uslar, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2010, S. 9.
7 Ebd. S. 19.
8 Ebd. S. 16.
9 Wikipedia: New Journalism, Tom Wolfe, Gonzo-Journalismus, Hunter S. Thompson, Borderline-Journalismus, Tom Kummer, 01.06.2012.

Zwängen und Erwartungen jeder Art, ausgenommen die eigenen, von denen noch die Rede sein wird. Er hat "nichts abzuarbeiten […], keinen Auftrag […], [ist] auf keiner Spur." Ziel und Zweck des Ausflugs ist einzig sein Spiel als Darsteller eines Reporters, das Schauspiel, die Show der "rasende[n] Reporter-Sau"[10] Moritz. Wie er das Abenteuer meistert, seine Rolle vorausschickt, schließlich doch keine Schläge kassiert und sie wieder anpasst, feinjustiert und erprobt, bis sie ihm eine zweite Haut geworden ist, ihn nicht mehr interessiert. Moritz ist sich den Spielarten dieser Übertragung seiner Lebendigkeit nach außen (Live-Übertragung, Direkt-Übertragung, Sigmund Freud) bewußt. Bevor er sie nach Brandenburg trägt – sich in seiner neuen Rolle dorthin und hinein versetzt –, erkennt er in einer Berliner Bar beim Blick auf seinen Berliner Freund

> [...] all das, was uns seit jeher selbstverständlich und notwendig erschien, damit es auszuhalten war unter den Menschen: eine gründliche Bildung, Zartheit, Ansprechbarkeit des Herzens, am Ende nannte man das Zivilisation. Am Ende, das war wichtig, musste es immer die Möglichkeit geben, mit einem Gag all die Mühsal, Scheußlichkeiten und Unzulänglichkeiten der Welt von sich hinwegzunehmen. Ein guter Gag, da war ich ganz sicher, würde am Ende die Welt retten. Das sagte ich meinem Kumpel. Und wir freuten uns und lachten.[11]

Hier äußert sich die Bürde des Spielers, dem es "seit jeher selbstverständlich und notwendig erschien", sich zivilisiert zu verhalten; die zivile – nicht zwingend soziale – Show am Laufen zu halten, "damit es auszuhalten war unter den Menschen". Die Welt ist schon mühselig, scheußlich und unzulänglich genug. "Am Ende" der Zivilisation aber stünden "gründliche Bildung, Zartheit, Ansprechbarkeit des Herzens", würde "ein Gag" die Welt retten. Moritz ist ein Missionar mit dem Ziel der großbürgerlichen Zivilbarmachung seiner kleinen Welt, damit sie vorbereitet ist, bereit für seinen Auftritt. Man spürt die Atlas-Haltung seines Körpers und die zunehmende Unsicherheit während seiner den Ausflug verkündenen Rede, die er im ersten Kapitel vor Berliner Freunden schwingt. Die "wahnsinnige Angst"[12] wird ihm schon bald zu einer auf den Leib gebundenen geilen Gewohnheit ("geile Angst"[13]), die fortwährende Gagwerdung ist ihm in Wahrheit ein Kreuz. Das ewige "wir freuten uns und lachten" hallt lange nach wie ein Fluch. *Deutschboden* ist der lustige Leidensweg eines Spielers; die Sozial-Doku über eine Inszenierung snobistischer Wirklichkeit im Proll-Gebiet.

In der Kleinstadt Oberhavel angekommen und das erste Trinkgelage hinter sich (Gaststätte Schröder, Kapitel 6), zeigt sich schnell, dass der Berliner Bohéme und Hipster[14] dem Brandenburger Proll verblüffend ähnlich ist. Beider Humor ist weder provinziell noch dümmlich, ihr Gespräch rau, aber verständig. Es gibt keine Provinz mehr in Zeiten globaler Medienkompetenz. Im Bier

10 Deutschboden. S. 26.
11 Ebd. S. 22.
12 Ebd. S. 18.
13 Ebd. S. 30.
14 Hipster. Eine transatlantische Diskussion. Marc Greif, Suhrkamp Berlin 2012.

verschwimmt die Grenze vollends. Mit dem Saufen kommt das Vertrauen und “des Prolls reine Seele“[15], der Habitus seiner ausschließlich männlichen Protagonisten, wird eins mit dem des Erzählers. Der *Bohemian Proll* ist die zentrale Figur in *Deutschboden*.

1.2.2. Keine Geschichte

> Und während die drei Jungs am Schalter ihre Bestellung durchgaben, versuchte ich mir den Sinn meines Aufenthalts in der Kleinstadt noch einmal vor Augen zu führen. Ich sah nichts. Ich kam auf nichts. Ich konnte nichts erkennen. Das war das Schlimme und das Schöne zugleich: Es gab keine Geschichte, nur den Ort, an dem die Geschichte hätte spielen können. Wir mussten alle weitermachen wie bisher: so weiter.[16]

Wie gelingt Moritz das blinde (“Ich sah nichts.“) und geschichtenlose “Aufzeichnen dieser Gegenwart, die immer wieder aufs neue gerade eben wieder ablief“[17]? Und welche Qualität der Wirklichkeit wird hier von Moritz *als Reporter* hervorgebracht, wie ist sie sprachlich konstruiert?

> Wenn der Reporter andauernd auf zwei Ebenen operierte – auf einer realen, der vor Ort, und auf einer vermittelten, der in der Reflexion, die unentwegt ein- und aussortierte, was vom gerade Erlebten sich in einem späteren Text verwenden lassen würde –, wie konnte das vermieden werden, was der GAU jeder Reportage ist, nämlich, dass das Vermittelte sich vor das Wirkliche schob und dabei wertvolle Echtzeit, Echtwelt, Echtwirklichkeit verloren gingen?[18]

Seine Fragen sind eine optische Täuschung mit erheblichen Konsequenzen für die Wahrnehmung der Wirklichkeit seiner Rolle als Reporter. “Das Vermittelte” ist hier die subjektive “Reflexion“, die “sich vor das Wirkliche” schiebt, weil sie per Definition ein verzögertes Moment, im besten Falle Ruhe und Geduld erfordert. Zwar werden “Echtzeit, Echtwelt, Echtwirklichkeit” als direkte Synonyme für Wirklichkeit verwendet, das Präfix aber verweist auf eine wirklichere Wirklichkeit in einer noch wirklicheren Welt mit viel wirklicherer Zeit. Hier ist von zwei verschiedenen Wirklichkeiten die Rede. Das Präfix ‘echt’ transformiert Wirklichkeit in reflektierte Wirklichkeit. “Echtwirklichkeit” bezeichnet eine Wirklichkeit, die sich direkt nach den Wünschen des Reporters gestaltet. Die “Echtwirklichkeit” ist seine höchsteigene, von ihm persönlich vereinnahmte und eroberte Wirklichkeit. Ihm scheint das ein entscheidender – gar überlebensnotwendiger – Mehrwert zu sein, denn die von ihm reflektierte Wirklichkeit ist “wertvoll[er]” als die Realität. “Ginge” sie “verloren”, verlöre er sich selbst.

Moritz hat sich der Wirklichkeit hier mit dem Anspruch bemächtigt, die wirkliche Wirklichkeit zu zeigen. Diese Verdoppelung ist eine Teilung und eine (Selbst-)Täuschung. Das sprachlich elegante Manöver suggeriert Wahrheit und Glaubhaftigkeit durch zweifache Objektivität, täuscht aber darüber hinweg, dass die Wirklichkeit stark subjektiviert, ästhetisiert und rückwirkend verändert wird. Die Subjektivität des Erzählers wird dem Leser sukzessive als immanent glaubwürdige

15 Deutschboden, S. 14.
16 Ebd. S. 195.
17 Ebd. S. 16.
18 Ebd. S. 16f.

Objektivität untergeschoben. Weil es sich echt anfühlt, muß es auch wahr sein. Damit es sich überzeugend und widerspruchslos echt anfühlt, muß die Gegenwart eins zu eins aufgezeichnet und wiedergegeben werden – auch als Beweis. Die Motivation hinter der *Deutschboden*-Show ist ein pseudo-soziologisches Experiment – *eine teilnehmenden Beobachtung* –, bei dem der Versuchsleiter nicht nur teilnimmt, sondern sich in den Mittelpunkt seiner Beobachtung stellt. In Anlehnung an die bekannten Worte Marshall McLuhans[19] ist Moritz das Medium und die Botschaft in einem: He is the Message! *Deutschboden* erzählt die Geschichte der Reporter- und Reality-Performance des Erzählers und Haupt-Protagonisten Moritz. Es ist die Erzählung vom "GAU" seiner "Reportage".

Der Begriff, den ich für seine in der Realität verortete atmosphärische Wirklichkeit einführen will, lautet *Show-Realismus*. Eine kurze Definition für Show-Realismus im Sinne des Erzählers wäre sicher *geile Gegenwart*, mit der Betonung auf geil. Die Inszenierung einer Ästhetik von Gegenwart als neuer Wirklichkeit orientiert sich an den aktuellen Formen von Präsentation und Performance der jeweils konsumierten Medien- bzw. Entertainmentformate (Show); und verlangt flexible "Identitäten":

> Internet?
> Erst vor einem halben Jahr habe er den Zugang bekommen, aber dann sei es bei ihm innerhalb weniger Wochen von null auf hundert gegangen: Er sei ja nicht nur bei Jappy Mitglied, sondern auch bei Myspace und StudiVZ, und er habe, um gut drauf zu kommen, je vier, fünf und mehr Identitäten. Allein bei Jappy, so erklärte Raoul, sei er ein Schwuler, eine Hausfrau mit dicken Titten, eine süße Maus mit kleinen Titten, eine Lesbe, ein Raver, ein Hip-Hopper. Raoul zufrieden: "Ich bin alles." Bei MySpace, so sah der Reporter später im Internet, war Raoul unter den Profilnamen The Lost One, Randgruppenwitzemacher und Rusty Nippel angemeldet.[20]

Sowohl Moritz als auch die anderen Darsteller wirken gemeinsam daran mit, in Deutschboden die geballte Kraft der Gegenwart spürbar werden zu lassen. Entscheidend dafür sind die Motivation und der Habitus aller Beteiligten. Die Selbst-Darstellung gegenüber eines Reporters, von dem man weiß, dass er ein Buch schreiben wird, ist vom Interesse bestimmt, die baldige Aufmerksamkeit einer womöglich großen Öffentlichkeit für die eigenen Zwecke zu gewinnen (5 Teeth Less ist eine My-Space-Band). Moritz wiederum hofft auf möglichst viel Gegenwart für einen publizierbaren Text und betritt folgerichtig als Reporter die Bühne, als Personifizierung dieser gewünschten Öffentlichkeit. Wo sie sich begegnen, wird Stimmung gemacht. Die Orte ihrer Begegnungen werden zu geschichtslosen *Schau*-Plätzen. "Es gab keine Geschichte, nur den Ort, an dem die Geschichte hätte spielen können." Simple Gesprächsmuster folgen stattdessen einer bewährten Dramaturgie und erzeugen viel Unmittelbarkeit, Gegenwärtigkeit und Präsenz. Die gemeinsam erzeugte geile Gegenwart, der Show-Realismus der Bohemian Prolls, ist die Summe ihrer

19 The Medium is the Massage: An Inventory of Effects. With Quentin Fiore, Jerome Agel (Hrsg.), Random House 1967.

20 Deutschboden, S. 279.

sprachlichen Konstruktionen von Wirklichkeit.

1.2.3. Maschinenpark

> Mein Notizbuch, das war jetzt schon klar, würde ich in einer Wirklichkeit, die eben keine Pressekonferenz, sondern eine Hauptstraße, ein Boxclub und ein Pilslokal war, kaum einsetzen können. Stattdessen wollte ich meinen digitalen Aufnahmestift der Firma Olympus (neunzig Stunden Aufnahmezeit, Files einzeln löschbar) verwenden. Der Stift hatte den Vorteil, dass er nicht zu klein war. Er ließ sich wie ein Handy an Ohr und Mund halten, und so würde ich die Straßen auf- und ablaufen und in das Gerät hineinsprechen.[21]

> Ich sagte gleich, schon als ich die Hände der Jungs drückte, wieder meinen Idiotenspruch auf: dass ich der Reporter sei, der ein Buch über Oberhavel schreibe und deshalb alles, wirklich alles und jeden Spruch, die guten und die weniger geglückten, mit dem Gerät aufnehme, worüber, bitte, niemand zu erschrecken brauche.
> Interessierte Gesichter.
> Den Aufnahmestift sollte ich mal herzeigen.
> Digitales Aufnahmegerät, ja?
> Alles klar.
> Na.
> Mach mal.[22]

> Er, Raoul, werde von einem geradezu bestialischen Hunger nach Neuigkeiten geplagt, nach geilen, neuen Stoffen und krasser Unterhaltung. […] Er habe Zeit für den ganzen Kulturscheiß, die Songs, die Filme, Serien, Spiele. Und die Zeit, sich den ganzen Scheiß auch wirklich anzuschauen, da kenne er nichts, die Zeit nehme er sich auch. […] Dann sitze er noch stundenlang vor seinen Maschinen, am besten lief alles gleichzeitig, Fernseher, Anlage, Spielekonsole, Computer, und während die Maschinen brummten und surrten, pennte er, Raoul, auch meistens gleich auf der Couch ein. Ganz selten dass er vor vier Uhr früh die Augen zumache.[23]

Raoul hat die selben Erwartungen an seinen Computer wie Moritz an sein "digitales Aufnahmegerät". Beide sind hungrig nach "geilen, neuen Stoffen und krasser Unterhaltung." Ihre Technologie ermöglicht Ihnen den unbegrenzten Zugang zu jeder Form von Information sowie deren dauerhafte Archivierung. Der Realismus von *Deutschboden* ist ohne den "Aufnahmestift" nicht denkbar. Nicht das literarische Vermögen des Erzählers ermöglicht die Gegenwärtigkeit des Textes, sondern sein technologisches Verfahren. Moritz ist in diesem Sinne kein Erzähler, sondern ein Aufnahmeleiter in tragender Funktion. Er trägt das Gerät "an Ohr und Mund" durch "die Straßen". Was er hört, sieht, riecht, schmeckt und fühlt spricht er "in das Gerät hinein". Die Hauptanwendung des Stiftes ist das beiläufige Mitschneiden kompletter Gespräche, "dass ich […] alles, wirklich alles und jeden Spruch, die guten und die weniger geglückten, mit dem Gerät aufnehme". Die Gegenwart wird vom Gerät direkt mitgeschnitten, zumeist ohne den Umweg über die Reflexion des Erzählers. Der spätere Schreibprozess reduziert sich auf die Funktion der Übertragung von Maschine zu Maschine:

> Ich saß drei, vier Stunden lang oben auf meinem Zimmer im Haus Heimat und tat nichts. Ich setzte mich an den Tisch, legte den Olympus-Stift neben den Computer, und dann tippte ich, Kopfhörer in den Ohren, das Gequatsche in den Computer, mein Gequatsche und das Gequatsche der Jungs. Es dauerte Stunden. Die Datei, die rasch auf viele Seiten wuchs, nannte ich O-Ton Oberhavel.

21 Ebd. S. 17.
22 Ebd. S. 175.
23 Ebd. S. 280.

Die Funktion des Erzählers als Autor beschränkt sich darauf, die "Gespräche, Eindrücke, Erlebnisse zu einem Text [zu] verdichten"[24]. Kürzen, redigieren und "verdichten": Moritz übt sich im Sammeln und Kuratieren von Gegenwart (Show-Realismus) und die Leser beobachten sein Schauspiel. Die *teilnehmende Beobachtung* – zumal sie keinen wissenschaftlichen Standards folgt – bezeichnet somit weniger die Methode des Erzählers, als vielmehr die seinem Publikum, den Lesern zugewiesene Rolle. Sein Verfahren ist zwar unmittelbar technologisch, dennoch gelingt es Moritz, einen eigenen Stil zu entwickeln, der sich im Prozess des Übertragens und Verdichtens mit in den Text hineinschreibt. Ein stilgebendes Verfahren, das ich ob seiner deutlich technoiden Merkmale als *Stil-Techno* bezeichnen will. Stil-Techno ist keine ausschließlich literarische Routine. Sie findet sich überall dort, wo ein Vermittlungsprozess nicht ohne technologisches Gerät auskommt und die Wahrnehmung maßgeblich über zwischengeschaltete, mediale Filter (Medien) funktioniert. Computer, Bild- und Soundsysteme sind keine bloßen Werkzeuge, sie verändern unsere Wahrnehmung von Wirklichkeit unmittelbar und auf erhebliche Weise. Ihre tragbare Omnipräsenz und Unsichtbarkeit erzeugen künstliche, atmosphärische Wirklichkeiten, die eine direkte Wirkung auf die Sinne und das Verhalten der beteiligten Personen zeigen, der diese sich häufig gar nicht bewusst sind: seine Gerätschaften sind Moritz nur Mittel zum Zweck. Der Tatsache, dass sie wesentlich seine Sprache und folglich seine Wahrnehmung, ja sogar sein Bewusstsein bestimmen, misst er keine Bedeutung bei.

Ein weiteres Thema des Buches ist die Erfahrung des Überdrusses an Bedeutungszusammenhängen, die im "großen Ganzen keinen Sinn" ergeben:

> Ich versuchte, noch weniger zu sehen und noch weniger zu denken. Mein Ideal, die Kür des modernen Reporters, war die, dass ich einfach nur da war, ganz ohne zu denken, ganz ohne einen Schluss zu ziehen. Was kam beim Denken schon groß heraus? Doch nur der immer selbe, uralte Mist, der alles immer nur aufs Neue vollkommen falsch verstand. Da besser: das Verstehenwollen von Anfang an bleiben lassen. Mit Dämmeraugen, den trüben, halb geschlossenen, wollte ich hinblicken, und nur das wiedergeben, was sich an kleinen Bewegungen vollzog. Das im Kleinen genau beschreiben, was im großen Ganzen keinen Sinn ergab: finale Übung, mein Reporterglück.[25]

Die "kleinen Bewegungen […] genau beschreiben" statt "Denken" und "Verstehenwollen". Moritz wird von einem starken Bedürfnis getrieben, der Versuchung und Virtuosität journalistischer Sprachklischees die bloße Anwesenheit des scheinbar neutralen Beobachters ("dass ich einfach nur da war") entgegenzustellen, der selbst wie ein Aufnahmegerät agiert ("nur das wiedergeben, was sich […] vollzog"). Der Stil seiner Sprache wird dabei während des oben genannten Verdichtungsprozesses wesentlich durch die "Übung" der Auswahl und das Moment der Auslassung bestimmt. Sein vorgeblich neutraler Stil neutralisiert die Wirklichkeit und ersetzt sie durch eine

24 Ebd. Zum Geleit, S. 9.
25 Ebd. S. 235.

stilvolle gravitätische Künstlichkeit, die als Ästhetisierung "im Kleinen" wirksam ist.

Der Sprachstil der Protagonisten in *Deutschboden* folgt simplen, aber bewährten Mustern der repräsentativen Logik medialer Systeme. Ihr Habitus hat einen enormen Show-Charakter. Stil-Techno benennt ihr Vermögen, in der jeweils gemeinsam erzeugten Show-Realität ein standardisiertes Repertoire medialer Interaktions- und Präsentationsformen (Identitäten) abrufen und ausspielen zu können. Ihre Sprache und ihr soziales Verhalten werden in ihrer zunehmend von Informationstechnologien bestimmten Umwelt zu medialisierten Reiz-Reaktions-Mustern und folgen dem spontanen Script des Content- und Continuity-Managers Moritz. *Deutschboden* offenbart diese Wirkung der Apparate auf die Sprache und das menschliche Verhalten.

1.2.4. "Vorgeführt und gefeiert"[26]

Ich behaupte, dass dieses soziale Muster *Deutschboden* zugrunde liegt und will zeigen, wo und wie es sich äußert. Meine These vom *Bohemian Proll* im *Show-Realismus* bezieht sich direkt auf dieses Präsentationsprogramm sämtlicher Figuren, auf ihr ausgesprochen spannungsgeladenes Verhalten zwischen Verführung, Aufführung und Vorführung. Der Beifall ist garantiert.

2. Einnehmende Beobachtung

Erzähler Moritz ist zwar kein Sozialanthropologe, Ethnologe oder Soziologe, aber doch ein gut ausgebildeter Reporter[27]. Die empirische Sozialforschung spielt in *Deutschboden* – vom Untertitel *Eine Teilnehmende Beobachtung* abgesehen – daher kaum eine Rolle. Ihre wissenschaftlichen Methoden sind Moritz gänzlich unbekannt. Soziale Sachverhalte mittels systematisch gesammelter Daten zu beschreiben, liegt ihm fern. Er möchte auch keine gesellschaftlichen Probleme praktisch oder politisch bewältigen. Sein Vorgehen ist weder deduktiv[28] noch induktiv[29], sondern vielmehr assoziativ: er richtet sich nicht nach methodologischen Verfahren oder selbständig entwickelten Arbeitshypothesen[30], vielmehr reagiert er spontan auf plötzliche Ideen und kommentiert willkommene Klischees. Bisweilen beobachtet er die Erwiderungen seines Körpers und Kopfes, als stünde er sich selbst gegenüber. Hier ist nicht Moritz, sondern seine Beobachtung die teilnehmende Instanz:

> Die Ausgedachtheit und Abgehobenheit des Projekts, eine möglichst beschissene Kleinstadt mit intaktem Boxclub in

26 Deutschboden, S. 294.
27 Deutschboden, S. 16.
28 Von der Theorie zu den Daten.
29 Von den Beobachtungen zur Theorie.
30 Empirische Sozialforschung, Ziele, http://de.wikipedia.org/wiki/Empirische_Sozialforschung, 19.04.2012.

erreichbarer Entfernung von Berlin zu finden, war maximal kräfteraubend, verwirrend, zermürbend.[31]

Dann musste ich echt los.
Es wollte nicht. Es sperrte sich alles. Ich hatte so was von null Bock. Normal.
Ich fuhr, um warm zu werden, gleich mal ein paar Hundert Kilometer am Stück durch Deutschland.[32]

Das gab es ja angeblich nicht oft, dass man sofort weiß, dass man am richtigen Ort angekommen ist: hier wusste ich das sofort. Gleich ein rundherum gutes Gefühl.[33]

Ich war begeistert.
Ich hatte gleich eine derartig geile Angst.[34]

Es scheint, als pflüge sich sein Blick mit konkreten Folgen direkt durch die Realität und zwingt Moritz wiederum zum handeln und sich verhalten. Nicht das Denken, sondern die "Ausgedachtheit" ist "zermürbend". "*Ich* hatte sowas von Null Bock" und "fuhr […] gleich mal ein paar Hundert Kilometer", weil "*Es"* nicht wollte, "*Es* sperrte sich alles." Die Erkenntnis, am "richtigen Ort" zu sein, gewinnt er nicht mittels generierter Daten und zielführender Recherche, sondern aus dem Bauch heraus ("Gleich ein rundherum gutes Gefühl"). Von der Beobachtung eines erhofften "Spuckefaden-Schauspiel[s]"[35] begeistert, überwältigt ihn "gleich eine derartig geile Angst". Auf viele seiner Beobachtungen folgen diametral physische Konsequenzen. Sein leitmotivischer Antagonismus "geile Angst"[36] bezeichnet diese Verquickung von Gestus mit reziprokem Gefühl am besten. Beides zusammen erzeugt jene starke Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit, ohne die der Text eine Materialsammlung bliebe, qualitativ wertlos. Paradoxien sind das elementare Stilmittel. Moritz Unternehmung lässt zwar keine Theorie erkennen (er "hatte keinen Auftrag", "war auf keiner Spur"[37]), bestenfalls entwickelt er einen eigenen Sprachstil oder professionalisiert seinen Habitus als Darsteller eines Reporters. Seine Herangehensweise trägt dennoch weit mehr als nur den Namen der populärsten aller Methoden in der Feldforschung. Zwei Fragen zu der These von Malinowski[38] – Begründer der modernen ethnographischen Feldforschung – die Theorie müsse induktiv durch Beobachtungen und Erfahrungen mit der Kultur entwickelt werden[39]:

Die Frage lautet nicht mehr allein: Was nehme ich wahr, sondern auch: Wie kommt es, dass ich das wahrnehme, was ich wahrnehme – vor allem: Was ist mein eigener Anteil daran?[40]

Da alle Erfahrung und alles Wissen mit Interpretation verbunden ist, da Wahrnehmung ohne Interpretation nicht denkbar ist, kann es nur darum gehen, sich der eigenen „Netze" bewusst zu werden und sie zu reflektieren. Irvin

31 Deutschboden, S. 26.
32 Ebd. S. 24.
33 Ebd. S. 34.
34 Ebd. S. 30.
35 Ebd. S. 29f.
36 Ebd. S. 30.
37 Ebd. S. 19.
38 Bronislaw Malinowski.
39 Teilnehmende Beobachtung, Abstract, Gerold Scholz, http://www.uni-koblenz-landau.de/koblenz/fb1/gpko/person/professorinnen/person/teilnehmende-beobachtung.pdf, 20.4.2012, S. 4.
40 Ebd. S. 4.

> Rock schreibt: „Ist die Welt, die wir wahrnehmen, wirklich identisch mit der realen Welt, die unabhängig von unserer Erfahrung existiert? Wenn ja, dann wäre es nur zu verständlich, das Sehen als eine Art Photographieren der Umwelt aufzufassen. Wir müssen uns aber von dieser Vorstellung lösen, wenn wir Wahrnehmungsvorgänge verstehen wollen, denn nur so können wir verfolgen, daß unser Geist ein eigenständiges Bild der Welt schafft, anstatt ein bloßes Abbild wiederzugeben“[41]

Moritz ist ein Meister darin, die Welt in Worten zu photographieren, aber ein lausiger Forscher: erst nachdem er sich für die Kleinstadt entschieden hat, sammelt er “ein paar Daten“ über sie zusammen, “Wissenswertes aus zweiter Hand, Informationen aus dem Internet“[42]; seine Interviews ergeben sich so spontan wie ihr Thema; keine Fragebögen, keine Fragestellung; nicht der Wert einer möglichst objektiv gewonnenen Erkenntnis, sondern die Lust an der Stilisierung seiner persönlichen Wahrnehmung verspricht ihm den Distinktionsgewinn und die Anerkennung, die ihn hinreichend motiviert. Seine Thesen sind gewagt, aber haltlos. Ihre sprachliche Absolutheit indes beansprucht Allgemeingültigkeit.

Zudem fokussiert er vorwiegend jene Veränderungen, deren Verursacher er ist, thematisiert exakt die Beobachtungen, die durch seine unmittelbare Anwesenheit überhaupt erst ausgelöst werden. Während der wissenschaftlich Forschende diese Distanz zur eigenen Beobachtung reflektiert, um die Wirkung der Einflussnahme seiner Person später aus den Ergebnissen herausfiltern zu können, geht es Moritz darum, genau die Reaktionen zu dokumentieren, die sein Erscheinen hervorruft.

> Ich ging mal dringend davon aus, das erklärte ich nun der Runde, dass an meinem Tatort nichts bis ganz, ganz wenig passieren würde. Die Frage war, was passierte, wenn man nicht wegging, sich fortgesetzt dem Nichts zur Verfügung stellte, am nächsten Tag einfach aufs Neue auf der Bildfläche erschien und das Nichts ansah.[43]

Seine *Teilnahme* ist ein Sich-zur-Verfügung-stellen. Der Auftritts-Ort wird zum “Tatort“ erklärt, gerade weil dort “nichts bis ganz, ganz wenig passieren würde“. Denn “wenn man nicht wegging“ von einem Ort, an dem nichts passierte, ist das Einzige, was geschieht, man selbst. Wo Moritz erscheinen will – sein Erscheinen als Erscheinung plant –, wird aus dem Ort ein scheinbarer Ort mit nur zwei Dimensionen, eine “Bildfläche“, wie er sagt. Sein Blick wird dort tätig und tätlich. Tatort gucken meint hier, sich den eigenen (“meinen“) Tat-Ort herbei sehen. Die zentrale Frage, die Moritz beantwortet wissen will, lautet: Was passiert mit mir, wenn ich dabei zuschaue, wie die Welt auf mich reagiert?

> Wenig Geschichte war kein Problem. Erst mal keine Geschichte war erst mal gar kein Problem. Ich würde so lange an einem Ort bleiben, bis die Geschichte herauskam, genau genommen: Meine Geschichte war das, was kam, wenn man sich am nächsten Tag zur Verfügung stellte.

“Meine Geschichte“ bedeutet hier die sich episodisch fortschreibende Lebensgeschichte von

41 Wahrnehmung. Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen. Irvin Rock, Heidelberg/Berlin 1998, S. 3. Zit. in: Ebd. S. 4.
42 Deutschboden, S. 49.
43 Ebd. S. 17.

Moritz. Sie handelt davon, wie er sich "zur Verfügung" stellt. Fortwährend zu thematisieren, es gäbe kein Thema, keinen Ort und keine Geschichte, lässt im Umkehrschluss nur ein zentrales Thema übrig: Moritz selbst. Das erklärt auch die Konzeption seiner ungestümen Figur als naiver Reporter, der das soziale und intersubjektive Spiel der kritischen Reflexion seiner Beobachtungen vorzieht. Er sucht kein Thema, sondern den Sinn seines Strebens, der immer auch der Sinn seines Lebens ist. Noch in Momenten des größten Zweifels vermag er diese offenkundige Überforderung nicht zu benennen. Seine vehementen, nicht ungeschickten Erklärungen sind auf gewisse Weise positiv nihilistisch. Das Nichts treibt ihn an.

> Es würde akut darum gehen, dieses Nichts zu beschreiben.[44]

> Es ging […] um die ebenso einfache wie dramatische Frage, ob man sich überhaupt noch irgendetwas Neues vorstellen und ansehen wollte. Oder ob man das besser bleiben ließ.[45]

> Ich sah nichts, ich kam auf nichts. Ich konnte nichts erkennen. Das war das Schlimme und das Schöne zugleich […]. Wir mussten alle weitermachen wie bisher: so weiter.[46]

> Es gab kein Deutschboden. Es war alles eine große Irreführung. Es gab absolut nichts zu sehen.[47]

> Für einen Moment lang sah ich deutlich vor mir, dass ich in den Wochen in der Kleinstadt ja selten mehr als absolut nichts gesehen hatte. […] Nie war etwas gewesen, nie war je irgendetwas passiert. Es würde auch in Zukunft: nichts passieren. Wie auch? […] Das Nichts angucken und im Nichts die Zusammenhänge erkennen.[48]

Gleichwohl oder gerade deshalb berichtet die *teilnehmende Beobachtung* der Figur des Reporters oftmals auch von der Ausweglosigkeit seiner Bemühungen, mit eigenem "Geist ein eigenständiges Bild der Welt [zu erschaffen], anstatt ein bloßes Abbild wiederzugeben", wie Rock sagt. *Deutschboden* ist der recht beschwerlich wirkende Versuch, "mit einem Gag all die Mühsal, Scheußlichkeiten und Unzulänglichkeiten der Welt von sich hinwegzunehmen."[49] Beschwerlich deshalb, weil das nur gelingen kann, wenn die Welt auch mühselig, scheußlich und unzulänglich erscheint. Wo sie nicht so erscheint, bedarf es vorab der zusätzlichen Anstrengung, sie entsprechend zu entstellen. Das gelingt Moritz mittels einer enormen Sammlung heiterer Klischees und Vorurteile, die er im Gepäck jederzeit griffbereit mit sich führt; ein beachtliches Repertoire aus famosen Ängsten, zwielichtigen Stereotypen und abgegriffenen Medien-Klischees. Jeweils ein Beispiel:

> Ich hatte vor allem wahnsinnige Angst. […] Wie begegnete man dem Blick des Einheimischen so, dass es nicht sofort voll eins auf die Fresse gab?[50]

> Der Proll […], der könne gar nicht böse, widerlich, asozial, beinhart und abstoßend genug sein.[51]

44 Deutschboden, S. 17.
45 Ebd. S. 21.
46 Ebd. S. 195.
47 Ebd. S. 334.
48 Ebd. S. 354.
49 Ebd. S. 22.
50 Ebd. S. 18.
51 Ebd. S. 21.

> Auskunftsfreudige Fleischermeister mit der für die Region archetypischen Biografie, die mächtig was zu erzählen hatten […].[52]

Ziel eines Forschers oder Reporters ist es in der Regel, sich dieses Sackes alsbald zu entledigen, um wieder aufrecht gehen und klar sehen zu können. Moritz hingegen schultert ihn frohgemut als fortdauernde Mahnung, sich in jähem Staunen und spontaner Begeisterung zu üben. Diese Art Enthusiasmus karikiert die ihm verhasste Leichtigkeit, die in wahrer Freude und aufrichtigem Interesse zum Ausdruck kommt: “Ich war ja nicht so ein professionell neugieriger und gewiefter Nachrichten-Magazin-Journalist, der da seine Recherche machte oder was.“[53]

2.1. Nervöses Rezeptionsverhalten

> Lüders wendet sich gegen die Annahme, dass die Teilnehmende Beobachtung zu echteren oder wahreren Einsichten führe als etwa retrospektive Berichte der Beteiligten und hebt hervor: „Demgegenüber kann es nur – z.B. im Vergleich zum Interview – um andere Einsichten gehen und es wäre methodologisch und inhaltlich zu präzisieren, was diese andere Qualität jeweils auszeichnet[54]

Wo Lüders “gegen ein Verständnis von Teilnehmender Beobachtung, in dem implizite Authentizitätsannahmen mitspielen“[55], argumentiert, erhebt Moritz die Authentizität zum literarischen Prinzip. Er sucht allerorten nach dem authentischem Moment und weiß, wie er es durch die Stilisierung seiner Beobachtungen selbst hervorbringen kann. Fürderhin ist die wesentliche Motivation für seinen Ausflug dann auch, ein Buch darüber zu schreiben, wie ihm sein Vorhaben auf unbekanntem Terrain gelingen wird. Sein Gefühl, der Champagner-Runde in Berlin für eine Weile entfliehen zu müssen (“Ich haue ab von hier“[56]), bietet die Gelegenheit, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden.

> Nach etwa drei Monaten, denke ich, müsste ich genug zusammen haben.[57]

> Eine Erzählung, du lieber Himmel, ja gleich ein ganzes Buch wollte der Reporter über die Kleinstadt schreiben.[58]

> Ich […] erklärte, […] dass ich alles aufzeichnete oder in mein Notizbuch schrieb, weil ich der Reporter sei und an einem Buch über die Kleinstadt arbeitete. Wow, sagten dann die Jungs. Ob sie da auch in dem Buch vorkämen? Und ich erklärte dann: ja, und dass jeder, also auch der, der gerade vor mir stünde, in dem Buch vorkäme – so wie überhaupt jeder und alles in dem Buch vorkäme […].[59]

Moritz benennt keine inhaltlichen Ziele. Das Schreiben des Buches, das Buch selbst ist das Ziel. Sein Thema ist die Suche nach einem Thema. Wo es vorab aber keine weiterführende Zielstellung

52 Ebd. S. 19.
53 Ebd. S. 19.
54 Teilnehmende Beobachtung. Stichwort. Christian Lüders in: Ralf Bohnsack / Winfried Marotzki / Michael Meuser (Hrsg.): Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung. Opladen, S. 151-153, zit. in: Ebd. S. 2.
55 Ebd. S. 2.
56 Deutschboden, S. 14.
57 Ebd. S. 14.
58 Ebd. S. 112.
59 Ebd. S. 307f.

gibt, wird auch ein methodisches Vorgehen, das wissenschaftlichen Standards genügt, obsolet. Wenn darüber hinaus, wie ich vermute, der Reporter selbst im Zentrum seiner Beobachtung steht – Teilnehmer seiner eigenen Studie, Forscher und Untersuchungsgegenstand in einem –, darf ihm im Grunde jede Methode recht sein, die er vor sich verantworten kann und deren Konsequenzen er bereit ist, zu tragen. Ein Beobachter ist niemals neutral, die Konstellation seiner eigenen Beobachtung aber wäre praktisch der Idealzustand. Hat sein Ich also Methode? Wie trifft es Entscheidungen? Wie nähert es sich selbst an und nimmt die Untersuchung auf?

> Ich verschloss den Wagen, lehnte mich mit dem Rücken an mein Oberhavel-Haus, einen Schuh auf dem Gehsteig, einen Schuh gegen die Hauswand gestellt, die gestreckten Arme mit den Handflächen an den Spritzbeton gelegt, und schaute abwechselnd links und rechts die Hauptstraße hinunter. Ankommen in Oberhavel. Das Haus im Rücken, die Hände auf dem Spritzbeton, den Gehsteig unter mir, versuchte ich runterzufallen und reinzusinken in die Kleinstadt. Hammerharte Übung. So stand ich volle fünf Minuten lang.[60]

"Runterzufallen und reinzusinken" bezeichnet zunächst einen Orts- und Rollenwechsel. Ein neuer Ort verlangt die Neu-Konfiguration der sozialen Rolle. Mittels kulturgeschichtlicher Assoziationen bekommt die performative Metamorphose einen frei wählbaren, historischen Rahmen:

> Nach etwa zwei Minuten wechselte ich das Standbein. Ich kam mir vor wie in einem gottverdammten Westernfilm. Fehlte nur noch, dass ich mir einen Zigarillo ansteckte oder einen Hut aufsetzte (mein Hut, der war übrigens *Pierrot Le Fou*- nicht James-Stewart-in-*The Man who Shot Liberty Valance*-mäßig gemeint).

Die Cowboy-Attitüde wird imaginiert und verinnerlicht, über die Haltung hinaus aber nicht ausgespielt. Moritz verharrt in der Pose. Die Performance als Kleinstadt-Cowboy kommt nicht zur Aufführung. Ohne echten Hut und Zigarillo kein "Westernfilm", ohne reale Requisite kein Spiel. Der Hut, den er bald tragen wird, symbolisiert nicht die Lüge, auf der seine Karriere gründet (Stoddard[61]), sondern die um seinen Kopf gebundenen Dynamitstangen (Ferdinand[62]). Fast der ganze Moritz – Arme, Hände und ein Schuh – haftet am Haus: Spiderman wäre denkbar, würde aber seinem Anspruch nach ästhetischer Distanzierung, die auf sein wie beiläufig eingestreutes, besonderes Spezial- und Distinktionswissen rekurriert, nicht gerecht: Moritz kennt nicht nur den Namen zweier Schauspieler, die in Filmen der Sechziger Jahre zufällig Männer mit Hüten darstellen, sondern vermag obendrein auch deren Stil, die Art und Weise, wie sie ihre Hüte jeweils tragen, ästhetisch zu unterscheiden. Im Kapitel über "Ästhetische Distanzierung" (*La distinction, Critique sociale du jugement*, 1979), sagt Pierre Bourdieu dazu, dass sich das

> "Détachement" des Ästheten, der, wann immer er sich Objekten und Sujets des "populären" Geschmacks (z.B. Western oder Comic) zuwendet und aneignet, gegenüber der Wahrnehmung "ersten Grades" einen Abstand als Maß seiner Distanz schaffenden Distinktion dadurch einführt, daß er das Interesse vom "Inhalt", von den Personen und spannenden Momenten der Handlung, etc., auf die Form und die spezifischen Effekte verlagert, die sich nur *relational*, durch den völlig exklusiven Vergleich mit anderen Werken würdigen lassen, den die Versenkung in die Einzigartigkeit des gerade vorliegenden Werkes erschließt.[63]

60 Ebd. S. 37.
61 James Stewart als Ransom Stoddart in *The Man who Shot Liberty Valance*, Regie: John Ford, 1962.
62 Jean-Paul Belmondo als Ferdinand Griffon in *Pierrot le Fou*, Regie: Jean-Luc Godard, 1965.
63 Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Pierre Bourdieu, Suhrkamp Taschenbuch

2009 ist Spiderman ein wenig zu populär, um noch hinreichend Distinktionspotential zu besitzen. Moritz schöpft hinreichend spezifisches Kapital (Kulturelles Kapital, Bourdieu) aus seinem kulturellen Gedächtnis (Aleida und Jan Assmann), um, nach Bourdieu, "das Interesse vom Inhalt […] auf die Form und die spezifischen Effekte" zu verlagern.

> Im Vorbeifahren sah der Wald, der der typische brandenburgische Kiefernwald war, wie im Horrorfilm *The Blair Witch Project* aus.[64]

Zum einen ist der Wald "der typische brandenburgische Kiefernwald" und zum anderen der Horrorwald von Burkittsville, Maryland, in dem Heather, Josh und Mike verschwunden sind[65]. So brandenburgisch, wie sie ist, erscheint ihm die Realität nicht glaubwürdig genug, nicht echt zu sein.

> Man hört – in Momenten wie diesen – dann ja echt Hundebellen.[66]

Er staunt über die Echtheit von "Momenten", die er selbst orchestriert. Moritz selbst ist Regisseur, Zuschauer und Darsteller in einer Person. Er ist der Bühnenmaler:

> Stattdessen machte die Straße den Eindruck einer merkwürdig geschlossenen und heilen Kulisse […].

Er ist der Licht- und Sound-Techniker:

> Es stand nirgendwo ein Mond. Es war so geil dunkel an dieser Ecke, wie ich das aus der Großstadt nicht kannte. Dunkelheit, fand ich, stand der Kleinstadt gut.[67]

An anderer Stelle wirft der Mond sein Licht auf den Weg "wie eine große weiße Lampe"[68].

Er ist der Requisiteur:

> In einem Fenster war zwischen den Sichtschutzvorhängen und den Scheiben eine Ausstellung merkwürdiger Ziergegenstände aufgebaut: Strohsterne, ein Körbchen mit Papierblumen, ein Becher mit Spielwürfeln, eine Porzellangiraffe, ein Pitbull aus Porzellan.[69]

Bevor er sich von der Wand löst und in die Kleinstadt hinein geht, baut er sich selbst den Rahmen für seine Show; eine komplette Bühne. Sein Blick schreitet darin umher und begutachtet die Details der Ausstattung nach ihren "spezifischen Effekten" ("stand [ihr] gut", "geil dunkel"). Nicht zuletzt verfügt er als Regisseur auch über die Gesetzmäßigkeiten seiner Show, die da wären "der Fluss, der Lauf, das Tempo".

> Aller Inhalt, Wert und Sinn des Reportertums bestand darin, dass die Reportage noch nicht zu Ende war. Es musste weitergehen. Die Geschichte musste weitergehen. Es musste auch deshalb weitergehen, damit die Mickrigkeit, Unbrauchbarkeit, Sinnlosigkeit, jeder einzelnen Notiz, Beobachtung, Aufnahme besser wegzustecken war. Nicht die einzelne Geschichte zählte, nur der Fluss, der Lauf, das Tempo, das von einer Geschichte zur nächsten entstand. Die einzelne Geschichte war immer nur so viel wert wie die Geschichte, die darauf folgte. So fand ja auch das Leben jedes einzelnen Menschen statt: Jedes Erlebnis war für sich genommen ein Witz – ein Sinn konnte einzig in der Hoffnung liegen, dass es irgendwie weiterging. Es war dies also, gerade in den düsteren Stunden, die ganze Arbeit

Wissenschaft 658, Erste Auflage 1987, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1982, Ästhetische Distanzierung, S. 68.

64 Deutschboden, S. 35.
65 Blair Witch Project, Regie: Daniel Myrick / Eduardo Sánchez, 1999.
66 Deutschboden, S. 36.
67 Ebd. S. 36.
68 Ebd. S. 333.
69 Ebd. S. 38.

des Reporters: Vorwärts. Weitermachen. Dranbleiben. Mitnotieren. Weiter so.[70]

"Aller Inhalt, Wert und Sinn des Reportertums bestand darin, dass die Reportage noch nicht zu Ende war." Das ist Moritz Credo, sein ästhetisches Prinzip, die stilistische Methode: The Show must go on! Sein Drehbuch, die Handlung, schreibt sich erst während der Aufführung und erscheint deshalb nebensächlich ("Nicht die einzelne Geschichte zählte"). Die vorzügliche Idee hinter dieser Performance: ein Regisseur oder Reporter, der vorerst keine Geschichte, also nichts zu erzählen hat, verwandelt sich "in den düsteren Stunden" zu einem Event-Manager mit sozialanthropologischer Neugier (Mr. Hide[71]). "Die Geschichte musste weitergehen [The Show must go on! Wieso eigentlich?], damit die Mickrigkeit, Unbrauchbarkeit, Sinnlosigkeit […] besser wegzustecken war." Die "angestrebte Geschichte"[72] hat kein Ende und keinen Anfang, weil sie ihrem Wesen nach ahistorisch ist, geschichtslos. Das entmutigt ihn, "ein Sinn konnte einzig in der Hoffnung liegen, dass es irgendwie weiterging." Moritz hofft auf die "Ausgedachtheit und Abgehobenheit des Projekts"[73], auf dessen Unterhaltungswert ("Jedes Erlebnis […] ein Witz"), befürchtet aber, dass sich diese Form der Unterhaltung als unterlegene Haltung erweist, die er so nicht würde durchstehen können. Das Hauptthema in *Deutschboden* ist deshalb die Frage, wie Moritz in einer fremden Umgebung die Haltung bewahrt, ohne sein Gesicht zu verlieren.

Neben dieser Regie-Performance seiner selbst in geschäftigem Staunen und umtriebiger Ungeduld, kommt gleich zu Beginn Moritz unbändige Faszination für Männer und männliche Gemeinschaft zum Ausdruck.

> Ich freute mich auf den Proll. Der Proll, erklärte ich der Runde, der könne gar nicht böse, widerlich, asozial, beinhart und abstoßend genug sein. Behauptete ich.[74]

> Im Schröder war um diese Zeit noch etwas los. Hinter den Vorhängen konnte ich eine laute Theke, Tische mit karierten Tischdecken und Spielautomaten sehen. Dazu Jeansjacken, rote Köpfe, Männerrücken, Männerhälse, Qualm, Bier.
> Yeah.[75]

Die dritte Motivation, sich auf den Weg zu machen, ist neben dem Schreiben eines Buches und seiner Lust am Darstellenden Spiel die Begeisterung für das Männliche. *Deutschboden* ist ein Buch über Männlichkeiten. Verhandelt wird der Berliner Habitus der Männlichkeit von Moritz in Kollision mit der kleinstädtischen Männlichkeit der Oberhavelboys. Für Moritz ist Männlichkeit zunächst eine kulturelle Praxis (Weltanschauung), eine Frage des Geschmacks, nicht eine des

70 Ebd. S. 161f.
71 Aus Jekyll wird Hide: Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde. Robert Louis Stevenson, 1886.
72 Deutschboden, S. 15.
73 Ebd. S. 26.
74 Ebd. S. 21.
75 Ebd. S. 43.

Geschlechts, der physischen Kraft oder der Bereitschaft zur Gewalt. Wenngleich ihn genau diese ursprünglichen, archaischen und unbeherrschten Energien zu seiner Expedition motivieren. Sein außerordentliches Interesse an männlichen Kleinstadtbürgern unweit von Berlin gilt vor allem ihrem Umgangston miteinander, dem Vulgären ihrer Sprache, ihrem rauhen Habitus (Mimik, Gestik, Verhalten) und der Härte ihrer Rituale. Er will herausfinden, ob er seine großstädtische weiche Männlichkeit ("gründliche Bildung, Zartheit, Ansprechbarkeit des Herzens, am Ende nannte man das Zivilisation"[76]) der unzivilisierten gegenüber behaupten kann. Erklärtes Ziel ist die Aneignung oder Einübung von Teilen dieser berüchtigten Männlichkeit. Moritz will sich neu bewähren, Initiationsrituale überstehen und aufgenommen, sprich, selbst zum Proll werden, "böse, widerlich, asozial, beinhart und abstoßend". Seine *teilnehmende Beobachtung* handelt nicht zuletzt von der Suche nach einer verlorenen Männlichkeit.

2.2. Alles ist genau wie es sein soll

P. Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* über "moralischen Agnostizismus" und "die Teilnahmslosigkeit des reinen Blicks":

> Die reine Ästhetik wurzelt in einer Ethik oder besser, in einem Ethos frei gewählter Distanz zu den Zwängen und Nöten der natürlichen wie sozialen Umwelt; dieses Ethos kann die Gestalt eines moralischen Agnostizismus (sichtbar, wenn die ethische Übertretung zur künstlerischen Konzeption gerät) so gut wie die eines Ästhetizismus annehmen, der dadurch, daß er die ästhetische Einstellung zu einem universellen Anwendungsprinzip stilisiert, die bürgerliche Verleugnung des Gesellschaftlichen an ihre Grenzen treibt. Verständlich, daß die Teilnahmslosigkeit des reinen Blicks nicht zu trennen ist von einer generellen Haltung zur Welt, die als paradoxes Produkt der Konditionierung durch negative, nämlich fehlende elementare ökonomische Zwänge und Notwendigkeiten der Distanzierung gegenüber dieser Sphäre von Zwang und Notwendigkeit Vorschub leistet.[77]

Eine qualitative Auswertung der teilnehmenden Beobachtung *Deutschboden* ließe keine Schlüsse zu, die außerhalb der Figur des Reporters Moritz unabhängig gelten könnten. "Die reine Ästhetik", der "Ästhetizismus" treibt den Erzähler voran, er ist ihm eine überlebensnotwendige Gepflogenheit, die sein gesamtes Urteilsvermögen bestimmt, eins ist mit seinem Habitus. Moritz hat seine "ästhetische Einstellung zu einem universellen Anwendungsprinzip stilisiert" und in hohem Maß verinnerlicht. Sein Ideal der Beobachtung treibt "die bürgerliche Verleugnung des Gesellschaftlichen an ihre Grenzen". Wie die Beobachtung eines dicken Kindes (S. 236ff) zeigt, ist "die Teilnahmslosigkeit des reinen Blicks" ("Mein Ideal, die Kür […], mein Reporterglück"[78]) von seiner "generellen Haltung zur Welt" tatsächlich nicht zu trennen. Das "beliebige oder gar 'vulgäre'"[79] Kind ist zunächst nicht als Kind "zu erkennen, weil das dicke Kind so dick war"[80]. "Der

76 Ebd. S. 22.
77 Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Pierre Bourdieu, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 658, Erste Auflage 1987, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1982, S. 24f.
78 Deutschboden, S. 235.
79 Die feinen Unterschiede. Pierre Bourdieu, S. 25.
80 Die folgenden Zitate zum Kind: Deutschboden, S. 235ff.

Kopf des Kindes wirkte schrecklich klein im Vergleich zum großen, fettgefressenen Körper.“ Es bewegt sich “schleppend langsam“ oder liegt “in einer reglosen, merkwürdig erschöpften Art, die es bei Kindern so nicht gibt“, “machte […] Laute“, hüpft hin und her, taumelt auf und ab, und “wandte den Kopf mal hierhin und dorthin“. “Etwas gruselig Zurückgebliebenes“ mit “Zurückgebliebenen-Brabra“. Das “zu ästhetischen Zwecken vom 'Vulgären' angeeignete […] Objekt“[81] (Bourdieu) ist für Moritz “ein zum Himmel schreiend absurder Anblick“. Seine (An)Blicke sind also keineswegs passiv. “Zum Himmel schreiend“ greifen sie in das Geschehen ein und stilisieren es bis ins “Absurde“. Die gesellschaftlich relative Funktion des Kindes weicht der ästhetischen Faszination für das Kind. “Richtig, ich, Reporter, war fasziniert von diesem Kind“.

> “Das Hauptaugenmerk [wird] von der Substanz auf die Manier […] verlagert, und dies vermittelt über die Intention zur Stilisierung, die der Form und den Formen eine Verleugnung der Funktion abverlangt.[82]

Von Moritz erhält es den neuen Namen (“das dicke Kind“), “absurd aussehende“ Kleidung (“weil viele Nummern zu große Trucker-Kappe aus Camouflage-Stoff“) und ein Gesicht mit dem “Gestell einer Weitsichtigenbrille in den Kinderfarben Rot, Gelb und Blau“. Um zu zeigen, dass Beobachtungen dieser Art in *Deutschboden* mitnichten empirische Wahrheiten wiedergeben, wie der Untertitel des Buches prädiziert, sondern großteils Fiktionen sind, will ich dort, wo es sich anbietet, ihre kohärente Bedeutung als mögliche Pro- und Introjektionen des Erzählers hervorheben. Wenn seine Blicke den Realismus des Dokumentarischen nicht nur imitieren, sondern zusätzlich ästhetisch interpretieren und verdichten, kann eine psychologische Lesart bisweilen aufschlussreich sein. Sie kann z.B. verdeutlichen, weshalb auf die Inszenierung des Kindes als vulgäres Objekt unmittelbar eine Geste der Reue folgt. Reue von der Art einer letzten Chance zum Eingeständnis seiner Schuld. Das ist der Tatort-Moment, in dem Moritz direkten Augenkontakt sucht, zumindest “hinter den Brillengläsern [zu finden] glaubte“, um die eigene “Scham und Neugier“ auf das Kind zu projizieren. Das Kind schämt sich stellvertretend für Moritz und “suchte sich selbst in ein günstiges Licht zu rücken.“ Es beginnt sogar, mit ihm zu flirten! Das dicke Kind in Moritz weiß sich nicht anders von seiner unverdienten Scham, seinem schamlosen Blick zu befreien, als mit seinem Peiniger zu lieb*äugeln*. Moritz scheint hier anhand der Beobachtung eines unbeteiligten Kindes das ihm innewohnende Unmenschliche sezieren zu wollen, um geradewegs eine unmittelbar menschliche Reaktion zu provozieren (“Ich schämte mich und gruselte mich“). Das nimmt sich bezüglich seiner Empfindsamkeit ein wenig zynisch aus, macht intrapsychisch aber durchaus Sinn.

> Neben dem Stolz auf ein Kind verbirgt sich gefährlich nahe die Scham, falls es die an es gestellten Erwartungen nicht erfüllt.[83] (Miller)

81 Die feinen Unterschiede. Pierre Bourdieu, S. 25.
82 Ebd. S. 26.
83 Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst. Alice Miller, Suhrkamp 1979, S. 70.

Deutschboden will, so macht es hier den Eindruck, weniger als empirisch ethnologische Präzisions-Studie gelesen werden, sondern vielmehr als ein Therapeutikum: Moritz sind in der Kindheit die Neugier und als Teenager die Scham abhanden gekommen, sie befremden ihn und liegen verkümmert, er mußte sie zurück lassen ("etwas gruselig Zurückgebliebenes"), findet selbst keine Worte dafür ("Zurückgebliebenen-Brabra"). Bemerkenswert, dass er in *Deutschboden* für genau diese beiden Gefühle der Neugier und der Scham ein stark ausgeprägtes, fast getriebenes Begehren an den Tag legt, mitnichten unbekümmert. Der Leser erfährt daher nichts Konkretes vom Ausmaß der traumatischen Erfahrung. Vielleicht zeichnet ein abwesender Vater oder gar eine soldatische Vaterfigur dafür verantwortlich. Das würde die Sehnsucht nach dem Mann im Allgemeinen beglaubigen, der ihm ein Vater ist. Im nachfolgenden Zitat von Moritz äußert sich en détail der Wunsch nach einer verständnis- und liebevollen Vaterfigur:

> Ich machte mir Gedanken darüber, wie der Assi und sein Kind, wenn sie nicht gemeinsam am Imbiss auf dem Marktplatz von Oberhavel, Hardrockhausen, Wache hielten, wohl gemeinsam unter einem Dach lebten. Es waren keine schönen Gedanken, aber ich machte sie mir. Ich sah den Assi am Küchentisch sitzen und, die offenen Plastikpackungen aus dem Kühlschrank vor sich, Leberwurstbrote schmieren. Das Kind saß vor dem Fernseher, ließ sich die Happen reichen und aß mit offenem Mund. Ich sah beide, Assi und Kind, nun wieder gemeinsam vor dem Fernseher sitzen und an denselben Stellen lachen. Er, Assi, trank Bier, es, Kind, aß Chips. Ich sah, wie das Kind mit seiner Brille einschlief. Wenn er abends vor die Tür ging, dann kullerte das Kind auf dem Küchenboden auf und ab und machte seine Laute.

Der ideale Vater des kleinen Moritz – "Assi" als liebevoll versöhnliche Bezeichnung für den alten Unsozialen – schmiert ihm "Leberwurstbrote", bedient ihn ("ließ sich die Happen reichen") und maßregelt ihn nicht, wenn er "mit offenem Mund" isst. "Gemeinsam unter einem Dach" leben, "gemeinsam vor dem Fernseher sitzen und an denselben Stellen lachen", sie verbindet sogar die gemeinsame Aufgabe, "Wache" zu halten über den Marktplatz, den ganzen Ort. "Nebeneinander am Imbiss stehen und auf den Marktplatz hinausschauen": zwar hat sich Moritz das observierende Schauen von seinem Vater "perfekt *abgeschaut*", die Brille aber betont und korrigiert eine frühkindliche Sehstörung. Sie ermöglicht ihm den weitsichtigen Blick, den er selbst im Schlaf nicht ablegt. Wenn Daddy dann "abends vor die Tür ging", "kullerte das Kind" wieder hellwach und völlig verstört "auf dem Küchenboden auf und ab und machte seine Laute". Diese Gedanken ("Es waren keine schönen Gedanken, aber ich machte sie mir.") werden als Erinnerungen beschrieben, der Blick als sein Joch. Der digitale Aufnahmestift ist, nebenbei bemerkt, die neue Sehhilfe des Reporters.

Die Metaphorik des Blickes und der Beobachtung in *Deutschboden* trägt deutlich obsessive und übergriffige Züge. Die Interpretation wird Moritz direkt von seinem bohrenden Blick diktiert, nicht vom Gesehenen selbst, von tatsächlichen Begebenheiten. Seine Beobachtungen bringen eine introjizierte Verachtung zum Ausdruck, die "gebrochene Artikulierung des Selbst im

Wiederholungszwang“[84].

> Ich erkannte ihre Verbindung auch daran, dass der Assi das Kind nicht direkt ansah, sondern auf eine merkwürdig starre Art über es hinwegblickte. Es war dem Kiosk-Assi nicht recht, dass das dicke Kind zu ihm gehörte, das sah man, wobei er die Aufsicht für das Kind ja nicht ausdrücklich ablehnte, sondern nur auf eine denkbar minimale, für ihn machbare Art reduziert hatte.

Auch Moritz hat seine Beobachtung (“Aufsicht“) “auf eine denkbar minimale, für ihn machbare Art reduziert“, auch er blickt “auf eine merkwürdig starre Art“ über alles hinweg. “Das dicke Kind“ wäre demnach die personifizierte Beobachtung, die nicht “zu ihm gehörte“. Moritz steht ihr gegenüber in einer Aufsichtspflicht, die er “nicht ausdrücklich ablehnte“.

Zurück zur ästhetischen Distanzierung nach Bourdieu: “Die reine Ästhetik wurzelt […] in einem Ethos frei gewählter Distanz zu den Zwängen und Nöten der natürlichen wie sozialen Umwelt“, am Beispiel von Moritz eher zu den *eigenen* und unfreiwilligen Zwängen und Nöten. Sein hämisches Urteil über das Kind macht deutlich, wie “die ethische Übertretung zur künstlerischen Konzeption gerät“. Moritz Ethos nimmt hier “die Gestalt eines moralischen Agnostizismus“ an.

> Es gibt kein schlagenderes Zeugnis für die Zugehörigkeit der ästhetischen zur Gesamtheit der ethischen Präferenzen, die den Lebensstil ausmachen, als den Gegensatz, der sich gerade auf ästhetischem Gebiet auftut zwischen zwei in ihrem kulturellen Kapital einander so benachbarten Gruppen wie [...][85]

dem freiberuflich tätigen Schriftsteller aus Berlin und dem beruflich frei harzenden[86], hoch informierten Medien-Proll. Der distinguierte Stil von Moritz verweist auf seine “ethischen Präferenzen“. Eine teilnehmende Beobachtung, die empirischen Standards genüge, “eignet sich kaum für Generalisierungen“[87]. Für Moritz wiederum bilden Generalisierungen das Fundament für die ethische Konzeption seiner Figur als junger Bohemien, Reporter und Pseudo-Ethnologe. Sein jugendliches Gemüt, seine leichtfüßige Moral, sein schneller, rauer Humor und die angetäuschte Härte seiner “Beobachtung dien[en] der Aufrechterhaltung oder Durchsetzung der eigenen Macht“[88] auf barbarischem Terrain. Nicht das Kind fasziniert ihn, sondern die Macht seiner eigenen Worte, ein beliebiges Kind so beschreiben zu können, dass es ihm selbst zum Verwechseln ähnlich sieht. Er will eins sein mit diesem Kind. Im Prozess der Aneignung – der teilnehmenden Vereinnahmung oder einnehmenden Teilnahme – pendelt sein Blick zwischen Selbstbestätigung und Anerkennung der jeweiligen sozialen Rolle.

---

84 Ebd. S. 126.
85 Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Pierre Bourdieu, Suhrkamp Frankfurt am Main 1987, S. 443.
86 Hartz IV.
87 Teilnehmende Beobachtung, Abstract, Gerold Scholz, http://www.uni-koblenz-landau.de/koblenz/fb1/gpko/person/professorinnen/person/teilnehmende-beobachtung.pdf, 20.4.2012, S. 23.
88 Ebd. S. 22.

2.3. Gespräch und Gerät

> War es nicht an der Zeit, dass wir, die an dem uralten, rührend altmodischen, aller Wahrscheinlichkeit nach längst abgelaufenen Konzept "Selbstverwirklichung durch Arbeit" festhielten, endlich anfingen, die Benachteiligten, die Randexistenzen der Gesellschaft als das zu sehen, was sie in Wahrheit wohl waren, keine Problemfälle, sondern die Mitte und Zukunft unserer Gesellschaft, die Avantgarde? Ich hatte Freude an diesen Gedanken. Und ich hielt es für möglich, dass all diese Denkmanöver Bullshit waren: hipper, neunmalkluger, wohlklingender, ausgedachter Shit. Also dummes Gewäsch. Fieser Moment. Der Reporter glaubte in diesem Moment sich selbst nicht so recht.
> Ich beugte mich vor. Der Reporter nahm das Aufnahmegerät in die Hand und hielt es den Jungs unter die Gesichter. Dann redete ich mich in Rage. Ich schilderte den Jungs, wie wüst und leer ihr Alltag meiner Meinung nach aussah, wie gespenstisch offen jeder Tag in diesem Sommer vor ihnen lag. Ich schilderte auch, wie gekonnt, abgeklärt, wie weise und beeindruckend kämpferisch und gut gelaunt sie die Leere in ihrem Alltag bewältigten. Der Reporter hatte nun das Gefühl, an einem ganz heißen Eisen, am entscheidenden Thema der Kleinstadt dran zu sein.
> Raoul: "Da kann ich nichts von unterschreiben – von alldem, was du da gerade erzählt hast."
> Rampa: "Langweilig war uns nie."
> Raoul: "Wir jammern nicht, das gibt es bei uns nicht."
> Eric: "Das ist eine Kleinstadt hier. Da hat man sich damit abgefunden, dass hier nicht die Hölle los ist."[89]

Die Beharrlichkeit von Moritz hat Methode. Der Erkenntnisgewinn, hier von ihm als Eingeständnisgewinn gefordert, läuft aber ins Leere und bleibt aus:

> Methodologisch ist zudem davon auszugehen, dass die Selbstbeschreibungen der befragten Akteure oftmals im Widerspruch zur gelebten, alltäglichen Praxis stehen, die diese de facto durch ihr Handeln reproduzieren.[90]

Moritz darf trotz der abwehrenden Antworten annehmen, dass er mit seiner Darstellung richtig liegt. Zumal die Jungs ihn nicht widerlegen:

> Und in der Fortsetzung sprachen die Jungs die weniger tough klingenden, aber anders wahren Sätze:
> Eric: "Leute denken, dass wir den ganzen Tag zu Hause sitzen, Talkshows gucken, Bier aus der Dose saufen und darauf warten, dass sich die hässliche Alte vom Hartz-IV-Amt meldet. Und abends sitzen wir mit dem versoffenen Nachbarn draußen auf der Straße vor der Haustüre und sprechen über unsere Träume."
> Ja.
> Und?
> War so? War nicht so?
> Eric: „Nee. Ist nicht so."
> Es kam dummerweise auch keine Erklärung, zumindest nicht von Eric, wie es stattdessen war.[91]

Viele der Gespräche drehen sich in einem Kreis, den beide Seiten durchbrechen wollen, aber nicht können. Solche Klischee-Schleifen können eine enorme Sogwirkung entwickeln. Moritz redet sich "in Rage", bis ihn "das Gefühl" ereilt, "an einem ganz heißen Eisen […] dran zu sein", gar etwas aufzudecken. Die Jungs wollen seinen Stereotypen nicht entsprechen, sind aber befangen, weil sie sich nicht erklären können, ohne die Ressentiments direkt zu bedienen. Das ist keine Interessenkollision. Der gemeinsame Konflikt liegt eher im begrenzten Wortschatz und mangelndem Abstraktionsvermögen beider Seiten begründet. Hinzu kommt das ungleiche Kräfteverhältnis: „Komplizenhafte Männlichkeiten arbeiten der hegemonialen Männlichkeit zu und profitieren von ihr"[92] (Kritische Männerforschung nach Raewyn Connell). Wenn sie aufeinander

89 Deutschboden, S. 355f.
90 Qualitative Forschungsmethoden: Teilnehmende Beobachtung, Entwurf, 6.1.2005, Werner Vogd, FU Berlin, http://userpage.fu-berlin.de/~vogd/Teilnehmende-Beobachtung.pdf, 19.4.2012.
91 Deutschboden, S. 356.
92 Wikipedia: Männerforschung, 24.08.2012.

treffen, müssen die Jungs und der Reporter jedes Mal aufs Neue miteinander warm werden.

Investigativer Journalismus bedeutet zielgerichtete Ermittlung, Protokollierung, Recherche und Auswertung. Moritz aber "war auf keiner Spur"[93], hat keine weiteren Fragen, keine theoretischen Probleme. So erhält er die immer gleiche Antwort auf seine immer gleichen Fragen:

> Ihr seid auch Gangster, oder? Seid ihr Gangster, Männer?
> Fragen zu stellen war entsetzlich. Aber wer hatte schon die Zeit, darauf zu warten, dass die Welt von alleine zu sprechen anfing.
> Rampa sagte nichts.
> Raoul zögerte zu antworten.
> Nachdenkliche Gesichter bei Raoul und Rampa.[94]

Wer würde darüber nicht in ratlose Verdrießlichkeit geraten? "Wissenschaftlich intelligent zu sein bedeutet, sich in eine Situation zu begeben, die wirkliche Probleme und wirkliche Schwierigkeiten erzeugt"[95] (*Soziologische Fragen*, P. Bourdieu, 1980). Moritz:

> […] meine Ratlosigkeit, was an einem Ort wie diesem eigentlich zu tun war, was zu schaffen und was zu lassen, war akut die denkbar größte gewesen […][96]

Bourdieu schreibt über diese Problematik der Interviewsituation – den "Widerstand gegen die Objektivierung" – in *Das Elend der Welt* (La misère du monde), 1993:

> In dieser Austauschbeziehung täuscht jeder ein wenig den anderen, indem er sich selbst täuscht: der Interviewer hält sich an die 'Authentizität' dieses Zeugnisses der Befragten, weil er glaubt, hier erfolgreich die reine, eindringliche und unverstellte Rede entdeckt zu haben, das, was anderen nicht zu sehen oder hervorzubringen gelungen ist (bestimmte, mehr oder wenige stilisierte Formen des Bauern- oder Arbeiterdiskurses können in ähnlicher Weise dazu verführen); die Befragte spielt die Person, die bei dieser Begegnung erwartet wird [...] und sichert sich so, ohne das offen einfordern zu müssen, die Anerkennung des literarischen Wertes ihrer Worte, die gleichzeitig das aufrichtige Zeugnis einer inneren Zerrissenheit und die Suche nach dem Heil der stilistischen Form sind. […] Diese Logik des Doppelspiels in der gegenseitigen Bestätigung der Identitäten findet in der Face-to-face-Situation der Befragungsbeziehung ein besonders förderliches Terrain […]. Auch könnte ich hier literarische Werke zitieren, die dies […] ebenfalls in vollkommener Weise illustrieren, wie […] bestimmte neuere Formen populistischer Literatur, die scheinbar gleichzeitig die Anforderungen an ein echt soziologisches Zeugnis und jene an einen echt literarischen Roman erfüllen, im Grunde aber keinem von beidem gerecht werden, weil ihr eigener Standpunkt ihr blinder Fleck ist.[97]

Die Jungs der Band leisten Widerstand gegen ihre Objektivierung, die wiederum nur die Imitation einer Objektivierung darstellt. Beide Seiten vertreten keinen Standpunkt.

> Man kann hier also gewissermaßen von einer zugleich provozierten und unterstützten Selbstanalyse sprechen.[98]

> Es mag vorkommen, daß ein auf diesem Weg erreichtes Einvernehmen zwischen den Zielvorstellungen und Verbindlichkeiten des Interviewers und den Erwartungen des Befragten als wahres Wunder erlebt wird, es ist aber alles andere als das. Diese regelrechte Unterwerfung unter das gegebene setzt einen Konstruktionsakt voraus, der auf der praktischen Beherrschung der gesellschaftlichen Logik beruht, aufgrund derer dieses Gegebene konstruiert wird. […] Entgegen der Illusion, man könne durch das Ausschalten des Beobachters Neutralität erzeugen, gilt es

93 Ebd. S. 19.
94 Ebd. S. 205.
95 Soziologische Fragen, Pierre Bourdieu, Frankfurt am Main 1993, S. 50f.
96 Deutschboden, S. 235.
97 Das Elend der Welt. Pierre Bourdieu et al., Studienausgabe, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2. Aufl. 2010, Verstehen, Der Widerstand gegen die Objektivierung, S. 402.
98 Ebd. Eine geistige Übung, S. 403.

also paradoxerweise einzugestehen, daß alles 'Spontane' konstruiert ist, aber in einer realistischen Konstruktion.[99]

Folglich ist die spontane Fokussierung im Reportagestil von Moritz keine Bedingung für objektiven Erkenntnisgewinn, sondern ein Axiom für das "Wunder", besonders einvernehmliche Gespräche erleben zu wollen.

> Eine der subtilsten Arten und Weisen, der Objektivierung Widerstand zu leisten, findet man bei denjenigen Befragten, die indem sie ihre gesellschaftliche Nähe zum Interviewer einsetzen, eher unbewußt als bewußt versuchen, sich gegen die Objektivierung zu schützen, indem sie das Spiel scheinbar mitspielen und den Anschein einer Selbstanalyse vermitteln. Diese vorgetäuschte bereitwillige Objektivierung, diese Entmystifizierung, die auf halber Strecke stehenbleibt und deshalb doppelt mystifizierend wirkt und all die angenehmen Seiten des klaren Durchblicks vorspiegelt, ohne irgendetwas Wesentliches in Frage zu stellen, ist allem Anschein zum Trotz meilenweit von der teilnehmenden Objektivierung entfernt, im Rahmen derer der Interviewer den Befragten in seiner zugleich schmerzhaften und lohnenden Bemühung unterstützt, die gesellschaftlichen Determinanten seiner Meinungen und Handlungen mit all ihren noch so schwer einzugestehenden und auf sich zu nehmenden Aspekten an die Oberfläche zu bringen.[100]

Tatsächlich schaltet sich Moritz als Beobachter, der etwas verstehen will, aus und als Aufnahmegerät wieder an ("auf Empfang geschaltet"). Er reduziert die Spontanität der "realistischen Konstruktion" auf die Frage nach den Möglichkeiten der technologischen Mittel, die zum Einsatz kommen, um sie hervorzubringen:

> Ich war angespannt, weil andauernd großartige Sätze fielen, ich aber, in dieser Phase des Rantastens und Aufwärmens mein Notizbuch noch nicht aus der Tasche ziehen wollte, geschweige denn meinen Olympus-Stift.[101]

> Der Reporter erklärte Crooner, dass er ab und an mit dem Aufnahmegerät herumfuchtelte, weil er ein Reporter sei und immer alles aufnehmen müsse.[102]

> Der Reporter hing, maximal interessiert und auf Empfang geschaltet, neben Raouls Kopf über dem Schirm von dem Computer und versuchte zu verstehen.[103]

> Der Reporter nahm das Aufnahmegerät in die Hand und hielt es den Jungs unter die Gesichter.[104]

Wo Moritz ist, ist auch das Gerät; sein in ein Gespräch hinein gehaltenes verlängertes Ohr, das scharfe Messer an der Kehle der Befragten ("unter die Gesichter"). Oder er ist "auf Empfang geschaltet" selbst das Gerät. Mit zunehmender Gewöhnung an die Gegenwart des Reporters verschwindet der digitale Aufnahme-Stift erst aus der Wahrnehmung und schließlich vollends aus dem Bewusstsein aller Beteiligten. Eine Erfahrung, die auch Dokumentarfilmer mit ihrer Kamera machen oder ganze Städte mit ihren Überwachungssystemen. Das Erscheinungsbild als Schreibgerät täuscht zusätzlich über die wahre Funktion hinweg. Seine funktionelle Unsichtbarkeit ließe vermuten, das Gerät nehme einen vernachlässigbaren Einfluss auf die Gesprächssituation. Wo es aber keine Fragen gibt, kein weiterführendes Interesse, steht anstelle des Was ein Wie und das Gespräch bekommt reinen Produktionscharakter. Erst die Funktion des Gerätes (90 Stunden

99 Ebd. Eine realistische Konstruktion, S. 403f.
100 Ebd. Der Widerstand gegen die Objektivierung, S. 401.
101 Deutschboden, S. 78f.
102 Ebd. S. 165.
103 Ebd. S. 274.
104 Ebd. S. 355.

Aufnahmezeit) ermöglicht die Unmittelbarkeit, die den gesamten Text bestimmt. Die Faszination für den harten Realismus entspringt nicht der Phantasie von Moritz, sondern der technologischen Möglichkeit für universell beiläufigen Voyeurismus. Draufhalten statt Sehen, Aufnehmen statt Zuhören. Das Gerät befriedigt sein Verlangen, das authentische Moment zu konservieren, zu archivieren und auf alle Zeit abrufbar zu machen. Das Moment wird seiner Momenthaftigkeit beraubt, indem durch den Mitschnitt (die Aufnahme) eine digitale Kopie erstellt wird.

Wie verändert die bloße Präsenz des Kopier-Gerätes das Gespräch? Überträgt sich sein Produktionscharakter auf die Interviewsituation?

> Trotz der Biere, die er intus haben musste, konnte ich sehen, wie Raouls Gehirn geschwind die Vor- und Nachteile ausrechnete, die die Anwesenheit eines Reporters für ihn haben konnte.[105]

> Dann erst verstand der Reporter, dass Raoul die Leitung der Interviewsituation übernommen hatte. Es war eine fast niedliche Szene.[106]

Der "Hawthorne-Effekt ist ein Phänomen der gruppenbasierten Beobachtungsstudien": in einer offen teilnehmenden Beobachtung verändert das Wissen der Beteiligten, im Zentrum einer Beobachtung zu stehen, ihr soziales Verhalten unmittelbar: Akquieszenz (inhaltsunabhängige Zustimmungstendenz), soziale Erwünschtheit (kulturell und situational verschieden) und Reaktivität (Beeinflussung durch das Verfahren)[107]. Letztere betrifft unter Anderen die Technologie. Die unkritische Akzeptanz der ständigen Gegenwart des Aufnahmestiftes erklärt sich zum einen durch die Gewohnheit an ein Leben im multimedialen Alltag (Plasmabildschirm, Playstation, Musikanlage, Computer, Auto, Handy: Kapitel 18, Präsidentenwohnung, S. 268ff.), zum anderen scheint sie mit der Hoffnung auf ein nächstes Projekt verbunden, auf eine Gelegenheit, in eben diesem Alltag eine neue Rolle zugewiesen zu bekommen, die das sozial-technologische Training belohnt und die Aufmerksamkeitsökonomie – Sichtbarkeit, Präsenz, The Show Must Go On! – im lokalen Netzwerk (Jappy.de[108]) um regionale, vielleicht sogar internationale Popularität erweitert. Der Reporter von außerhalb ist gewissermaßen die erfolgversprechendste Schnittstelle zu großstädtischen Produkt- und Vermarktungszyklen, sprich potenziell 'neuen Märkten'. Moritz will sein Buch veröffentlichen und die Jungs der Band 5 Teeth Less wollen mehr MySpace-Klicks und einen Plattenvertrag. Folglich gehen sie ein Arbeitsverhältnis ein, in dem sie still übereinkommen, sich gegenseitig Material zu liefern:

> Raoul ging betont sachlich auf die Frage ein. Als habe er als Einziger und als Kopf der Band, der er wohl war, das Image, den Erfolg, die Zukunft der Band im Blick: die sogenannten Karrieren. Er hatte, das verstand ich gerade, seinen Kumpels erklärt, dass es nur von Vorteil sein könnte, sich mit mir, dem Reporter zu verständigen: Publicity,

105 Ebd. S. 101f.
106 Ebd. S. 178.
107 Wikipedia: 'Hawthorne-Effekt', 'Akquieszenz', 'Soziale Erwünschtheit' und 'Reaktivität', 26.05.2012.
108 Deutschboden, S. 273f.

> Öffentlichkeit, jede Presse war gute Presse, diese Dinge. Raoul war, was ihm niemand übel nehmen würde, um ein freundliches und konstruktives Gesprächsklima mit dem Reporter bemüht.[109]

Diese verinnerlichte Verwertungslogik, das Bewusstsein über den Marktwert von Informationen, bestimmt das 'freundliche und konstruktive' Miteinander in *Deutschboden* erheblich und verhindert jede objektive Beurteilung über das Ausmaß der realen "Zwänge und Nöte" (s.o. Bourdieu). Die unzähligen Objektivierungsversuche sind folgerichtig strukturelle Paradoxien, auf die sich alle einigen können, weil sie alles und nichts zu erklären scheinen. Zum Beispiel:

> Der Tenor war natürlich, dass alle zu wenig Geld hatten.
> Der Tenor war aber auch, dass man von Hartz IV, wenn man ein bisschen clever war, ganz okay leben konnte.[110]

Hier wird obendrein deutlich, wie Gemeinplätze dieser Art am Stammtisch die unwiderlegbare Gültigkeit sozialer Gesetzmäßigkeiten erlangen:

> Die Themen konnten gar nicht zu besoffen, also groß und bedeutend sein. Dabei rissen wir eine Menge an und schlitterten über die Dinge hinweg, anstatt, wie es sich bei Gesprächen gehörte, die Dinge mit Hand und Fuß und von einem Anfang bis zu Ende zu besprechen: ideal.[111]

Moritz schlittert gern "über die Dinge hinweg". Er sucht nach unerhörten Gesprächen, die weder "Hand und Fuß" haben, noch einer erkennbaren Linie folgen ("Anfang bis […] Ende"). Das ideale, nahezu ungezügelte Zerrbild eines ernsthaften Interviews wird von ihm in aller Regel auch mit der Karikatur einer seriösen Frage eröffnet, die das auf beiden Seiten stark ausgeprägte Bedürfnis, Wahrheit und Authentizität im Äußerlichen "erkennen" zu wollen, ad absurdum führt. Die Erkenntnis, auch hier wieder, "auf einen Blick":

> Reporterfrage. Woran konnte er, Raoul, rein äußerlich einen Hartz-IV-Empfänger erkennen? (Da war sie wieder, die moralisch anrüchige, die verbotene Frage.) Raoul, offenbar geradezu dankbar über diese Frage, legte los: "Den typischen Hartz-IV-Empfänger, na, den erkennst du auf einen Blick. Dünner, dreckiger Hund, kleine, dicke Alte dazu. Mindestens zwei Kinder, eins im Arm, eins im Kinderwagen und noch eins im Bauch. Immer kotterig, immer mies drauf, immer versoffen.

Die obligate Distinktion betrifft ausschließlich die eigene Person oder Gruppe.

> Raoul erklärte noch mal, und er erzählte das mit Stolz: "Wir sind nicht der typische Hartz-IV-Empfänger – der sieht anders aus. [...]"[112]

Typologien, Äußerlichkeiten und ästhetische Distinktion ("sieht anders aus") bestimmen den Warenwert jeder einzelnen Äußerung, jedes Witzes, jeder Antwort und jeder Frage in *Deutschboden*. Das Aufnahmegerät evoziert die verbindliche Verwertung des Gesprochenen. In vollem Bewusstsein der zukünftigen Verarbeitung und möglichen Öffentlichkeit schalten alle Teilnehmer auf Präsentationsmodus. Die naive Ahnungslosigkeit des einst wilden Stammes gehört der Vergangenheit an. Heute weiß er mehr denn je über die Macht und Vermarktung seiner Informationen und verhält sich begünstigend kooperativ. Die Aufgabe eines Anthropologen

109 Ebd. S. 181.
110 Ebd. S. 353.
111 Ebd. S. 106.
112 Ebd.

bestünde heute darin, die Effekte eines medialisierten und ökonomisierten Bewusstseins auf die Kommunikation und die Gesellschaft zu erforschen.

Hierin hat sich z.B. der englische Anthropologe Daniel Miller (*The Comfort of Things*[113] oder *Tales from Facebook*[114]) hervorgetan. Ihm geht es in seinen empirischen Studien vor allem darum, "allzu bereitwillig reproduzierte Mythen über unsere vermeintlich so materialistische und globalisierte Gegenwart zu widerlegen"[115]:

> Die Anthropologie beschäftigt sich mit den Einzelheiten des täglichen Lebens und versucht dabei den Menschen als Ganzes zu verstehen. Dieses Buch [Der Trost der Dinge, Anm. CJ] versucht, diesem Ziel gerecht zu werden, indem es die Frage nach der Beschaffenheit des modernen Lebens mit einer von Respekt und Staunen geleiteten ethnographischen Annäherung an die Welt der kleinen Dinge und intimen Beziehungen verknüpft, die unser Leben ausmachen.[116]

Im Unterschied zum Pseudo-Anthropologen Moritz löst der wissenschaftlich geschulte Miller seinen Anspruch, "den Menschen als Ganzes" verstehen zu wollen, auch ein. Er spürt den Dingen nach, anstatt sie zu überfahren. Zudem vermeidet er es, gewisse ethische Grenzen zu passieren oder ihre Überschreitung gar zu provozieren, in dem er verfahrenstechnisch sauber und behutsam arbeitet und seine Methoden für jeden offen darlegt.

Im sächsischen Hoyerswerda – 235 km südlich von Zehdenick – recherchiert der Berliner Anthropologe Felix Ringel 2008 sechzehn Monate lang über die am schnellsten schrumpfenden Stadt Deutschlands[117]. Er bleibt fünf mal länger dort als Moritz in Oberhavel, wohnt jeweils drei Monate bei sechs verschiedenen Gast-Familien, schreibt ein Kolumne für die lokale Zeitung und gründet mit Jugendlichen eine Theatergruppe. Bevor er seine Doktorarbeit in Cambridge verteidigt, kehrt er nach Hoyerswerda zurück:

> Auf dem Weg in die Lausitzhalle begegnet Felix Ringel der Kulturbundchefin. Dort hat er auch seine fast fertige Doktorarbeit vorgestellt, außerdem war er in der Seniorenakademie, der Kulturfabrik und in einer Runde bei ehemaligen Gasteltern. Nun noch der große Auftritt im Rathaus. […] Die Begriffe schwirren durch den Raum und die Hoyerswerdaer lernen ihren einstigen Everybodys-Darling plötzlich als Wissenschaftler kennen.
>
> (Ringel) "...eigentlich strömt Globalisierung nicht, sondern hüpft, wie wir sagen. Hopping. Was ich bis jetzt gemacht habe ist, zu zeigen, wie Schrumpfung uns zwingt, neues Wissen zu generieren. Wie wir als Anthropologen genau wie Sie in ihrem täglichen Leben versuchen, damit umzugehen, mit dieser Neuartigkeit dieser Wandlungsprozesse und mit dem, was an Unsicherheit reingebracht wird..."
>
> An Hoyerswerda, an dem, wie sich die Menschen hier verhalten, könne er nachweisen, daß der Mensch dem Wandel nicht passiv ausgeliefert sei, sondern ihn aktiv gestalten kann. Dieser Gedanke gefällt den Hoyerswerdschen. Viele Jahre wollten sie das Wort Schrumpfung gar nicht in den Mund nehmen. Felix hat es ihnen sozusagen erst in den

113 Der Trost der Dinge. Fünfzehn Porträts aus dem London von heute. Daniel Miller, Suhrkamp Berlin 2010.
114 Das wilde Netzwerk. Ein ethnologischer Blick auf Facebook. Daniel Miller, Suhrkamp Berlin 2012.
115 Der Trost der Dinge. Daniel Miller, Suhrkamp 2010, S. 2.
116 Ebd. S. 17.
117 Die letzten vom Stamme der Hoywoy. Ein Anthropologe aus Cambridge in Hoyerswerda. Alexa Henning in: Deutschlandfunk, Orterkundungen, 02.08.2011, Feature unter: http://www.dradio.de/download/143907/, 22.08.2012.

Mund gelegt.

Reaktionen von zwei Bewohnern:

(Broksch) Für mich ist es erstaunlich, daß man die Banalität, die hier vor Ort herrscht, in so einen wissenschaftlichen Kontext stellen kann! Und in so einen globalen Kontext! Finde ich faszinierend, gefällt mir gut - lacht - Aber für die Leute, die hier praxisbezogene Hinweise erwartet haben, ist es eine Illusion gewesen. Das war von Anfang an klar, und wer so rangegangen ist, hat halt Pech.

(Schielke) Schrumpfung, das ist das Leben. Eine Knospe, die braucht `ne Weile, dann blüht sie auf, dann hat sie ihre Zeit, dann kommt die Reife und dann geht sie wieder zusammen und schrumpft auch. Und dann kommt wieder neues Leben. Das ist wie ´ne Sinuskurve eigentlich.[118]

Am vierten August 2012 hat er die Arbeit, die bald veröffentlicht werden soll, der Stadt überreicht[119]. Die Teilnehmende Beobachtung von Ringel entspricht voraussichtlich den wissenschaftlichen Anforderungen der Feldforschung. Moritz hingegen hat allenfalls eine Ahnung von methodischem Handwerkszeug oder ethischen Standards. Es scheint, als trüge er das Gewand der "teilnehmenden Beobachtung", um sich darunter zu verstecken. *Deutschboden* erzählt demnach die Geschichte seiner zögerlichen Entblößung unter fremden Blicken.

Die Soziologin Sarah Thornton, die über die britische Technoszene promoviert hat, arbeitet ähnlich genau, offen und gewissenhaft – mit gutem Gewissen – wie Miller und Ringel. In ihrer Studie über die Kunstwelt, die sie in sieben Berichten auf sieben Tage verdichtet hat, an denen sie jeweils einen anderen Ort besucht – Die Auktion, Das Crit-Seminar, Die Messe, Der Preis, Die Zeitschrift, Der Atelierbesuch, Die Biennale –, schreibt sie über ihre Vorgehensweise:

Jede Geschichte basiert auf dreißig bis vierzig Tiefeninterviews und vielen Stunden "teilnehmender Beobachtung" hinter den Kulissen. Statt "Fliege an der Wand", wie man diese Forschungmethode beschrieben hat, wäre die treffendere Metapher die einer "streunenden Katze". Sie ist neugierig und offen, aber nicht bedrohlich; gelegentlich aufdringlich, aber auch leicht zu ignorieren.[120]

Moritz ist die Fliege an der Wand.

In der wissenschaftlichen oder journalistischen Arbeit mit der Methode der Teilnehmenden Beobachtung ist Ernsthaftigkeit die wichtigste Voraussetzung. Moritz kann und will weder wissenschaftlich noch journalistisch arbeiten. Er karikiert und untergräbt die gebotene Ernsthaftigkeit der akademischen Methode. David Simon und Ed Burns – die Autoren von *The Wire* – bringen im Nachwort zu ihrer einjährigen Studie *The Corner* das Verhalten von Moritz auf den Punkt:

118 Neues vom Stamm der Hoywoys. Ein Anthropologe aus Cambridge über die Zukunft der Stadt Hoyerswerda. Alexa Hennings in: Deutschlandradio Kultur, Länderreport, 10.01.2011, http://www.dradio.de/download/130520/, 23.08.2012.

119 Hoyerswerda erhält zwei Doktorarbeiten. Sascha Klein in: Lausitzer Rundschau, 04.08.2012, http://www.lr-online.de/regionen/hoyerswerda/Hoyerswerda-erhaelt-zwei-Doktorarbeiten;art1060,3894989, 22.08.2012.

120 Sieben Tage in der Kunstwelt. Sarah Thornton, S. Fischer, Frankfurt/Main 2012, S. 18.

> Vieles von dem, was im Journalismus als intime Kenntnis der Verhältnisse durchgeht, ist nicht mehr als Dreistigkeit oder im schlimmsten Fall plumpe Täuschung. Irgendein Problembereich der Welt erlaubt es einem Reporter, sich frei in ihm bewegen, und dann, nach ein, zwei Wochen, höchstens einem Monat, nimmt der Eindringling eine Hand voll Beobachtungen, die knackigsten Zitate und ein paar Anekdoten und strickt daraus eine vergrübelte Sicht auf das Leben von Menschen und politischen Systemen, ein Stück billige Komödie und große Tragödie und liefert damit natürlich den ethnografischen Beweis für all das, was er bereits vor dem Einstieg in sein Abenteuer zu wissen glaubte.[121]

"Billige Komödie und große Tragödie": siehe dazu das nachfolgende Kapitel über Grandiosität und Depression. Miller, Ringel, Thornton, Simon und Burns arbeiten glaubwürdig, weil jeder ihrer Schritte nachvollziehbar ist. Moritz stellt sich mit seinen "Recherchen"[122], die keine sind, in die Tradition des New Journalism. Wie der Untertitel ist *Deutschboden* in vieler Hinsicht eine Täuschung. Ich will versuchen, sie zu ent-täuschen.

Beschließen möchte ich dieses Kapitel abermals mit Bourdieu. Hier spricht er über die "Risiken der Niederschrift":

> Die Exemplifizierung, Konkretisierung und Symbolisierung, die die transkribierten Interviews vollziehen, verleiht ihnen mitunter eine dramatische Intensität und emotionale Kraft, die der von literarischen Texten nahe kommt. Dadurch sind sie in der Lage, wie eine Offenbarung zu wirken, besonders für diejenigen, die mit dem Befragten diese oder jene persönliche Eigenschaft teilen.[123]
>
> Der Soziologe muß wissen, daß das Besondere seines Standpunktes darin besteht, ein Standpunkt im Hinblick auf einen Standpunkt zu sein.[124]
>
> Diese Kontrolle des Standpunktes ist immer dann besonders notwendig und zugleich besonders schwierig, wenn die gesellschaftliche Distanz, die es zu überwinden gilt, nur ein winziger Restbestand im Naheliegenden ist. So beispielsweise bei der Lehrerin, deren Lieblingsaussprüche ("Ich mache nur Schuldgefühle...", "Beziehungsproblem" usw.) einen gleichzeitig abstoßenden und der Wirklichkeit entfremdenden Effekt haben können, welcher verhindert, daß die wirkliche Tragweite des Trauerspiels, das sie zum Ausdruck bringen, nachempfunden werden kann –

"in diesem Fall wäre es nur zu leicht, einfach den Assoziationen der alltäglichen Polemik freien Lauf zu lassen, um karikierend ein Leben und einen Lebensstil zu kennzeichnen, die nur deshalb so inakzeptabel erscheinen, weil man befürchtet, sein eigenes Leben darin wiederzuerkennen."[125]

3. Der Bohemian Proll

Je dringender die Gemeinplätze und Weltsichten in *Deutschboden* universellen Anspruch erheben und je drastischer sich die Karikatur einer Reportage gegen wissenschaftliche und ethisch-journalistische Prinzipien behaupten kann, desto deutlicher nimmt das tatsächliche Thema des

121 The Corner. Bericht aus dem dunklen Herzen der amerikanischen Stadt. David Simon und Ed Burns, Verlag Antje Kunstmann, München 2012, S. 784.
122 Deutschboden, S. 9.
123 Das Elend der Welt. Pierre Bourdieu et al., Studienausgabe, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2. Aufl. 2010, Verstehen, Die Risiken der Niederschrift, S. 408.
124 Ebd. S. 410.
125 Ebd. S. 410, Fußnote 19.

Buches Gestalt an. Das sozial-psychologische Interesse des Erzählers gilt der Beobachtung seiner eigenen Männlichkeit in Konfrontation mit unbekannten Männlichkeiten ihm fremder Männer auf männlichem Territorium:

> Maskulinität ist […] weder ein "biologisches Faktum" noch "ein individueller psychischer Zustand, sondern ein kulturelles Produkt"[126]. Dabei gestaltet sich Männlichkeit als eine Eigenschaft, die ihre Subjekte in ständige Angst versetzt, den Anforderungen nicht mehr genügen zu können. Zwar gilt, dass fast überall auf der Welt Initiationsriten existieren, doch variieren diese kulturell genau wie auch die Männlichkeit, in die sie initiieren, so dass von einem Plural von Männlichkeiten gesprochen werden muss; einem Plural, der sich synchron "sowohl auf die Existenz mehrerer sozialer, kultureller und ethnischer Modelle innerhalb einer einzigen Gesellschaft" als auch diachron "auf die Vielfalt historischer Männlichkeitskonzepte bezieht."[127]

"Die Geschichte des Unbehagens und des Zweifels an Männlichkeit ist noch ungeschrieben. So fehlt ihr bislang ein systematischer Stellenwert in den Gender Studies."[128] Die Essay-Sammlung von Martina Läubli und Sabrina Sahli widmet sich aktuellen Perspektiven kritischer Männerforschung (Masculinity Studies) und deren Verortung im Diskurs. Stefan Horlacher spricht darin von "Männlichkeitsideologien", die "eine Anpassung an die soziale Umgebung" darstellen, so dass es

> "sich nicht einfach um eine Verallgemeinerung autonomer geistiger Projektionen oder psychischer Phantasien handelt. Je härter die Umwelt oder je knapper die Ressourcen, um so nachdrücklicher wird Männlichkeit als Inspiration und Ziel betont. Dieser Zusammenhang könnte nicht deutlicher und konkreter oder zwingender sein […]. Männlichkeit kann somit als eine soziale Barriere angesehen werden, die von "Gesellschaften gegen inneren Verfall, menschliche Feinde, Naturkräfte, gegen die Zeit und alle menschlichen Schwächen, die das Leben der Gruppe gefährden", errichtet wird. In fast allen Kulturen muss Männlichkeit bestätigt, gerechtfertigt und verteidigt werden […].[129] In allen Fällen aber spielt bei der Konstruktion von Männlichkeit neben der materiellen und ideologischen auch die psychologische Dimension eine wichtige Rolle.[130]

Hartz IV. ("knappe Ressourcen") und der Superproll (idealisierte "Männlichkeit als Inspiration und Ziel") sind die bestimmenden Themen am Stammtisch *Deutschboden* und vermeintlich unvermeidliche Folgen der harten Realität ("Je härter die Umwelt"). Um wie viel härter aber wirkt die Wirklichkeit, wenn ihre Darstellung einem Erzähler obliegt, dem offenkundig viel an der Verhärtung der Verhältnisse gelegen ist? Wie emotional sind die modernen Initiationsriten (Verbrüderungen) aller Beteiligten und wie "gestaltet sich [ihre] Männlichkeit […], die ihre Subjekte in ständige Angst versetzt, den Anforderungen nicht mehr genügen zu können" (bzw. *wird* sie gestaltet)? Wer errichtet welche "soziale Barriere […] gegen inneren Verfall, menschliche Feinde, Naturkräfte, gegen die Zeit und alle menschlichen Schwächen"? Weist das lose Geflecht ihrer Beziehungen in der stillen Übereinkunft, das Buch gemeinsam zu füllen, einen ähnlichen Produktionscharakter auf wie ihre spontanen Interviews und Gespräche? Wie spiegeln sich diese

126 Gilmore zitiert nach Stefan Horlacher: Überlegungen zur theoretischen Konzeption männlicher Identität aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. Ein Forschungsüberblick mit exemplarischer Vertiefung. In: Männlichkeiten denken. Martina Läubli, Sabrina Sahli (Hrsg.), transcript, Bielefeld 2011, S. 32.

127 Ebd.

128 "Der Mann, ein gefährliches Tier der Gesellschaft." Vom Nutzen der Negativen Andrologie für die Gender Studies. Christoph Kucklick in: Männlichkeiten denken. Martina Läubli, Sabrina Sahli (HG.), transcript, Bielefeld 2011, S. 240.

129 D. Gilmore zitiert nach Stefan Horlacher, Männlichkeiten denken, transcript, Bielefeld 2011, S. 33.

130 Stefan Horlacher in: Männlichkeiten denken, transcript, Bielefeld 2011, S. 34.

Fragen in der Symbolik des Blickes wieder? Vordergründig interessiert mich die alles ein- und folglich alles andere ausschließende Verbrüderung des Bohemien mit dem Proll gegen die Zeit (Langeweile, Nihilismus, Realismus etc.).

3.1. Depressive und grandiose Performance

Ich habe die Lektüre von *Deutschboden* als außerordentlich kühl, fast schon eisig empfunden. Der Text berührt mich nicht. Wie steht es in dem Männer-Buch um die Sprache der Emotionen? Äußert sich in der Live-Qualität ihrer Affekte das show-realistisch inszenierte Gefühl? Da "innerhalb der allgemeinen Theorie der Psychoanalyse kaum eine Kategorie existiert, "die nicht in der einen oder anderen Weise die Geschlechterideologie der patriarchalischen Gesellschaft reproduziert hätte"[131], will ich zunächst auf zwei Aspekte der psychoanalytischen Erfahrung nach Alice Miller zu sprechen kommen, die mir bedeutsam und für die Analyse der männlichen Gefühlswelt in *Deutschboden* fruchtbar scheinen: "Depression und Grandiosität als wesensverwandte Formen der narzißtischen Störung"[132]. Für Miller ist ein "gesunder Narzißmus" gleichbedeutend mit "innerer Freiheit und Lebendigkeit"[133]. Eine "narzißtische Störung" hingegen "hat schwerwiegende Konsequenzen für [des Kindes] Wohlbefinden":

> Das narzißtisch besetzte Kind hat die Chancen, seine intellektuellen Funktionen ungestört zu entwickeln, nicht aber seine Gefühlswelt […]. Der Intellekt übernimmt zwar eine prothetische Funktion von unschätzbarem Wert, in dem er die Abwehr stärkt. Doch dahinter kann sich die narzißtische Störung noch vertiefen. Es sind in der Praxis verschiedene Mischformen und Nuancen der narzißtischen Störung vorzufinden. Der Klarheit halber versuche ich, zwei extreme Formen zu schildern, wobei ich die eine als die Kehrseite der anderen anschauen würde: die Grandiosität und die Depression. Bei manifester Grandiosität lauert ständig die Depression und hinter der depressiven Verstimmung verbergen sich oft unbewußte oder zwar bewußte, aber abgespaltene Größenphantasien. Eigentlich ist die Grandiosität die Abwehr gegen die Depression und die Depression die Abwehr des tiefen Schmerzes über den Selbstverlust.[134]

"Die dauernde Bestätigung durch Männer, die als Ersatz der fehlenden Spiegelung bei der Mutter […] prothetische Funktion ausüben"[135] kann, bildet gemeinsam mit seinem scharfen Intellekt ein doppeltes Schild, mit dem sich Moritz seiner verkümmerten Gefühle erwehrt:

> Der grandiose Mensch ist nie wirklich frei, 1) weil er von der Bewunderung der Objekte enorm abhängig ist und 2) weil seine Selbstachtung von Eigenschaften, Funktionen und Leistungen abhängt, die plötzlich zusammenbrechen können.[136]

Gleich zu Beginn führt Moritz ein komplettes Kapitel lang Monolog über seine Flucht-Pläne ("Ich haue ab von hier, dorthin, wo kaum ein Mensch je vor uns war"), dessen Funktion es ist, sich in die Abhängigkeit "der Bewunderung der Objekte", seiner Freunde zu begeben, deren Reaktion

131 Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Christa Rohde Dachser, Berlin 1992, zitiert nach Stefan Horlacher in: Männlichkeiten denken, transcript, Bielefeld 2011, S. 34.
132 Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst. Alice Miller, Suhrkamp 1983, S. 55.
133 Ebd. S. 61.
134 Ebd. S. 67f.
135 Ebd. S. 74.
136 Ebd. S. 73.

überwiegend kohärentes “Schweigen“ ist. Er blickt in “ratlose Gesichter“, spricht “in die erstaunten Gesichter […] hinein“[137] (Die direkte Ansprache wird später durch das Aufnahmegerät, das er “den Jungs unter die Gesichter“ hält, wenn er sich “in Rage“[138] redet, in eine fingerzeigende, vorführende Geste gegossen; eine Reaktion des Kindes, die Schuld von sich zu weisen oder die Aufmerksamkeit auf jemanden anderes zu richten. “Medien als Ausweitungen des Menschen“[139] (Marshall McLuhan) verschieben die Wahrnehmung von innen nach außen, aus dem Körper heraus in die Hand.) Das Wort zu ergreifen, so macht diese einführende Szene unter Freunden deutlich, bedeutet für Moritz, unentwegt um hinreichend Selbstachtung von außen ringen zu müssen:

> Und sofort stellten sich die Angst und die Scham bei mir ein. Normale Sache. Angst deshalb, weil es heraus war, weil ich angegeben hatte, und weil ich mich nun – ganz in echt – bald auf die Reise machen musste. Scham deshalb, weil man in Lokalen, das weiß doch eigentlich jeder, nicht so laut so großartige Dinge sagen soll.[140]

Ohne direkte körperliche Angst und Scham – derer ein freies, ungezwungenes und erwachsenes Gespräch nicht bedarf – erscheint ihm das Sprechen nahezu unmöglich, doch daran hat er sich gewöhnt (“Normale Sache.“ Siehe auch 5.3. Komplette Normalität). Auf sein grandioses Gebaren (“so laut so großartige Dinge sagen“) folgt unmittelbar die Kehrseite: depressive Verstimmungen und Unbehagen darüber, “angegeben“ zu haben. Jedem Blick folgen Zweifel. Zudem fällt auf, dass Sehen und Erkennen als kausale Ursachen oder Auslöser für seine janusköpfigen Launen beschrieben werden, als brächten sie diese überhaupt erst hervor (in den Zitaten dieses Kapitels zur Veranschaulichung *kursiv* hervorgehoben):

> Es ging […] um die ebenso einfache wie dramatische Frage, ob man sich überhaupt noch irgendetwas Neues *vorstellen* und *ansehen* wollte. Oder ob man das besser bleiben ließ.[141]

“Einfach“ versus “dramatisch“, sich “Neues vorstellen und ansehen“ versus “besser bleiben [lassen]“. “Mich interessierte eigentlich nichts, das war ja das Geile.“[142] Das grandios depressive Paradoxon, der scheinbare Widerspruch, ist ein tonangebendes Stilmittel in *Deutschboden*, die Königsdisziplin des ruhelosen Erzählers. “Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt“ (Egmont[143], ein Trauerspiel). Einige Beispiele:

> Still und schwer und dunkel stand der Fluss da, nein, er floss langsam dahin.[144]

> Der Club *sah* wirklich übel aus, aber auch gut übel, wie ein böser Traum, in dem allerdings allerhand Aufregendes passieren konnte.[145]

137 Deutschboden, S. 14.
138 Ebd. S. 355.
139 Geschlechtsorgan der Maschinen. Marshall McLuhan im Playboy-Interview mit Eric Norden in: absolute Marshall McLuhan, Martin Baltes und Rainer Höltschl (Hrsg.), orange-press Freiburg 2011, S. 49.
140 Deutschboden, S. 14.
141 Ebd. S. 21.
142 Ebd. S. 18.
143 Egmont. Johann Wolfgang von Goethe, 1788.
144 Deutschboden, S. 232.
145 Ebd. S. 159.

> Und es kamen, im beschleunigten Takt, […] eine Vielzahl von Sinnlosigkeits- und Vergeblichkeitsgefühlen in mir hoch: ein toller Schub, eine geile Hektik.[146]

> Ich *sah* nichts. Ich kam auf nichts. Ich konnte nichts *erkennen*. Das war das Schlimme und Schöne zugleich.[147]

> Bestand die Möglichkeit – das wäre ja eine irre *Aussicht* –, dass die Trostlosigkeit sich durch ihre detaillierte Beschreibung in einen besser zu ertragenden Zustand verwandelte? Nein. Anders. Kitsch-Käse. Leider: alles Quatsch.[148]

> Die ganze romantische Scheiße.
> Hey du, superschönes Germany, du.[149]

> Ich war begeistert.
> Ich hatte gleich eine derartig geile Angst.[150]

> Eben weil der Schlager immer beides war, die süßeste und die scheußlichste, die heilste und die kaputteste, verlogenste, verrottetste Musik überhaupt.[151]

> Eric, der kleine Bruder, wirkte freundlicher, dabei aber nicht weniger düster.[152]

> Diesem Marcin ging es, das *sah* der Reporter, um gar nichts, außer darum, dass es heute Abend, am besten jetzt gleich, noch einen Donnerschlag tat.[153]

> Ich drehte, wie so oft in diesen Wochen, meine Nachtrunden, die vollkommen sinnlos waren und die es total brachten.[154]

> Es war jede Menge los. Und es geschah unentwegt praktisch überhaupt nichts.[155]

> No fun.
> Big time.
> Langeweile.[156]

> Der Reporter hatte fast schon panisch gute Laune.[157]

Paradoxien in der Form von Aporien oder Antagonismen verfügen über hohes humoristisches Potential. So werden in Deutschboden unentwegt Witze gerissen. Witzigkeit wird zur heilsversprechenden Übung, zur ultimativen Fähigkeit stilisiert. Ein guter Gag ist ein "Donnerschlag", der die Männer elektrisiert.

> Am Ende, das war wichtig, musste es immer die Möglichkeit geben, mit einem Gag all die Mühsal, Scheußlichkeiten und Unzulänglichkeiten der Welt von sich hinwegzunehmen. Ein guter Gag, da war ich ganz sicher, würde am Ende die Welt retten.[158]

Moritz tritt den Beweis an, dass der unbeholfene Galgenhumor vieler Männer – die obsessive

146 Ebd. S. 161.
147 Ebd. S. 195.
148 Ebd.
149 Ebd. S. 23
150 Ebd. S. 30.
151 Ebd. S. 244.
152 Ebd.
153 Ebd. S. 310.
154 Ebd. S. 242.
155 Ebd. S. 214.
156 Ebd. S. 354.
157 Ebd. S. 291.
158 Ebd. S. 22.

Pointe, pausenlose Ironie, Stammtischklamauk, raue Komik, heitere Verachtung, Zynismus in einer Tour usw. – "die Sprache des stummgebliebenen Kindes" ist, "die einzige Möglichkeit seiner Artikulierung." Miller weiter:

> [Sie] dient […] sehr oft nicht dem Ausdruck von wahren Gefühlen und Gedanken, sondern ihrem Verbergen, Verschleiern, Verleugnen, also dem Ausdruck des falschen Selbst. […] [Der] Wiederholungszwang als die einzige Manifestation des wahren Selbst […] bildet die Grundlage der Übertragung und der Inszenierung […].[159]

Der "Witzzwang" ist der "Wiederholungszwang" par exellence: der Infinite Jest[160]. Er ist Ausdruck des in einer Warteschleife festhängenden Selbst der Männer, die gar keine sind, sondern ewig "Jungs" bleiben müssen:

> Die Jungs mussten andauernd Witze reißen. Einer gab den Nächsten. Es ging gar nicht anders. Wenn einer den Mund aufmachte, dann musste das ein Witz werden. Sonst war das keine sinnvolle Wortmeldung. Es bestand praktisch Witzzwang. Ein nichtwitziger Satz war ein vergebener Satz. Und wenn einer zwei, drei Sätze lang vollkommen unkomisch dahergeredet hatte, dann musste der vierte Satz der sich doppelt überschlagende Superwitz sein.[161]

Ein gesunder und erwachsener Humor bedarf keiner Running Gags. Der innere Zwang aber, im Dauer-Loop witzig sein zu müssen, "bildet die Grundlage […] der Inszenierung", ist das Fundament jeder Show (die größten real existierenden Jungs dieser Disziplin sind die Late-Night-Show-Kinder Harald Schmidt, 54, und Benjamin von Stuckrad-Barre, 37):

> Wie in der Gasstätte Schröder, im Proberaum, bei jeder Autofahrt und jeder Ansammlung, bei der mehr als drei Leute zusammenkamen, herrschte Witzzwang. Eine Wortmeldung, an deren Ende nicht laut wiehernd gelacht werden konnte, musste auch hier als durchgefallen gelten.[162]

Die grandiose wie depressive Performance des Erzählers offenbart ihre Tragik im Wiederholungszwang, "immer wieder das nicht erinnerte Trauma zu inszenieren" (Das Trauma selbst ist hier nicht von Bedeutung, weil es nicht erinnert werden kann. Es ließe sich darüber spekulieren – z.B. über die Erzählungen der Realität in der Symptomsprache[163] der Jungs –, einzig mir fehlt das psychoanalytische Wissen für derlei Betrachtungen. Viel bedeutsamer für meine These sind die Phänomene des Nicht-Erinnerns und der Inszenierung).

Der Zwang zur Wiederholung ist omnipräsent. Nicht nur in der Suche nach Gags, sondern auch in der Poesie der Aufzählung in zahllosen Listen mit Namen, Ortsnamen, Soziolekten und Mundarten. Ob Bewegungsprofile, Rituale oder Gesprächsfetzen, in der Archivierung erlangen sie ästhetische Bedeutung, werden stilisiert. Das Denken und die Sprache von Moritz haben Protokollcharakter. Jede Beobachtung wird gelistet, sortiert und gruppiert. Die Welt wird in Ordnung gebracht, ihre Befreiung ein Jux, ihre Rettung ein Witz (in grandioser wie depressiver Auslegung sinnvoll und

159 Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst. Alice Miller, Suhrkamp 1983, S. 129.
160 Unendlicher Spass. David Foster Wallace, Rowohlt, Reinbeck 2006.
161 Deutschboden, S. 180.
162 Ebd. S. 307.
163 Das Drama des begabten Kindes. Alice Miller, Suhrkamp 1983, S. 123.

hoffnungslos zugleich). Nicht aus sich selbst heraus, sondern erst in der Wiederholung (Zählung) nehmen die Dinge Fahrt auf. So bildet das ausgelagerte Archiv der Wiederholungen (*Die neuen Archivisten*, Moritz Baßler[164]) die Grundlage für den atmosphärischen Eskapismus, die Content-Cloud des Show-Realismus:

> Und nun ging es ganz dahin.
> Es hatte immer noch nicht geregnet: silberfarbener Himmel, fieberartiges Flimmern.
> Eine zum Zerreißen gespannte Luft.
> Ich trat in die Pedale.
> Zog über die Betonplatten.
> Rechts das Glitzern der Tonstiche.
> Links die Backsteinschlote der ehemaligen Industrie.
> Ganz in der Ferne drehten sich die Windräder.
> Die Straße wurde ein Sandweg.
> Dann Kies.
> Dann wieder Beton.
> Die Gräser rechts und links der Straße waren so komisch rot.
> Warum?
> So waren halt Gräser.
> Polnische Gefühle.
> Ostpolnische Gefühle.
> Ostslowakische Gefühle.
> Tundra-Gefühle.
> War das hier noch Deutschland oder schon der Kosovo?[165]

Die "Gefühlswelt" des narzißtisch besetzen Jungen in Moritz, der aus dem Westen kommt, verortet sich im tiefen Osten Europas. Sein Unvermögen, ein Ziel zu benennen, die proklamierte Unentschlossenheit des rastlosen Abenteurers, sein grinsender Nihilismus, all das begründet sich in dieser Spaltung des "wahren Selbst". Wenn Moritz jemandem begegnet, der ihm ähnlich ist, seinem Freund aus Berlin, Raoul oder Blocky, erkennt er in ihm das Ideal seines gespaltenen Selbst, die Projektion eines Wunschbildes, das mit sich im Einklang ist:

> Ich *betrachtete*, so gut das möglich war, meinen Kumpel. In der Art, wie er beim Sprechen die Augen halb geschlossen hielt, im scharfen Zug seiner Nase, sogar im Schnitt seines Hemdkragens *erkannte* ich all das, was uns seit jeher selbstverständlich war und notwendig erschien, damit es auszuhalten war unter den Menschen: eine gründliche Bildung, Zartheit, Ansprechbarkeit des Herzens, am Ende nannte man das Zivilisation.[166]

Moritz Verständnis von Zivilisation ist, "es auszuhalten unter den Menschen". Sein Herz muss nicht schlagen und fühlen, es soll ansprechbar sein wie ein Aufnahmegerät oder ein Unfall-Opfer, das bei Bewusstsein bleiben soll.

> Ich *sah* noch einmal, während ich ihm so *zusah*, dass Raoul jede Art von direkter Angeberei, in Sprache, Körpersprache, Gestik, abging. Er ließ das ganz. Er drückte nicht. Er gab sich nicht hart. Er hatte das wirklich, wie es so schön hieß, nicht nötig. Dieser Raoul bezog seine Autorität dadurch, dass er um die Wirkung seiner Kräfte wusste und dass er mit dieser Wirkung haushielt. Es hatte dieses stille und kluge Selbstvertrauen natürlich eine spektakuläre Kraft.[167]

Das "stille und kluge Selbstvertrauen", das Raoul hier zugesprochen wird, wirkt mit der

164 Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. Moritz Baßler, C.H. Beck, München 2002.
165 Ebd. S. 261f.
166 Ebd. S. 22.
167 Ebd. S. 283.

“spektakuläre[n] Kraft“ (Grandiosität) einer Übertragung auf Moritz zurück. Eine Schilderung der Visage von Rampa hingegen, verweist auf die eigene “nicht ungefährliche Spannung“ (Depression):

> Jetzt *schaute* er gerade finster, was er auch gut konnte. Man *sah* diesem Gesicht an, dass dieser Rampa gut losschnauzen und brettharte Ansagen machen konnte, denen man dann besser nicht widersprach. Genauso gut würde er plötzlich loslachen und unheimlich aufgekratzt und fröhlich sein können. Eine nicht ungefährliche Spannung würde aus dem Gesicht des Rampa nie ganz weichen.[168]

“Finster“ schauen, “losschnauzen und brettharte Ansagen machen“; die depressive Seite kann – und das ist wichtig, weil es die Gleichzeitigkeit der konträren Eigenschaften betont –, ganz “plötzlich“ umschlagen in grandioses Verhalten. Die Betonung liegt auf “los“ und nicht auf “lachen“; “unheimlich aufgekratzt und fröhlich sein können“ bezeichnet darüber hinaus eine autoaggressive Art der Freude, eben eine pathologische Fröhlichkeit (“unheimlich“, “Witzzwang“).

> [Blocky] war sicherlich schlauer, schneller, lustiger als viele andere, die sich gerade im Lokal aufhielten, und natürlich zog er eine Nummer durch: ein Typ, der auf gemütlich, kumpelhaft, knuffig machte und, wenn es die Stimmung verlangte, auch ein bisschen böse sein konnte. Einer, der mit seinen Gags gut durchkam.[169]

Aushalten und Durchkommen statt Innehalten und Zurechtkommen, das zeigt die manifeste Aussichtslosigkeit der Dinge an, “all die Mühsal, Scheußlichkeiten und Unzulänglichkeiten der Welt“; die beharrliche Behäbigkeit, derer Mann bedarf, um nicht verletzt zu werden, weil Mann verletzlich ist, ein emotional bedürftiges Kind.

> Es würde überhaupt andauernd um das Durchstehen von Situationen gehen: Wie kam ich durch diese und jene Situation durch, ohne Schaden zu nehmen?[170]

Nicht ohne “die immer dumme“ und “derartig geile Angst“:

> […] anders als in den Momenten, in denen die Handlung sich auf für mich unübersichtliche Art beschleunigt hatte und davongezogen war, hatte ich jetzt, im Rückblick, Angst.
> Angst.
> Angst.
> Die immer dumme Angst.
> Es war keine große, tolle, aufregende Angst, die sich sehen lassen konnte und einen herausforderte und zu irgendwie wilder und riskanter Gegenwehr antrieb; eher eine mickrige, miese, ängstliche Bedrückung, die nichts als aufhielt und einen klein beigeben ließ.[171]

So bahnt sich die Angst ihren Weg immer nur dann nach außen, wenn es nicht gerade knallt oder vorwärts geht, der Wiederholungszwang zunehmend ritualisierter Begegnungen also unterbrochen wird (“und ich wollte weiter machen, immer nur weiter, weiter“[172]):

> Ruhe war schwierig.
> Erholung war ganz schwierig.
> Und natürlich war es schwierig, in der Kleinstadt zur Ruhe zu kommen, schwieriger jedenfalls, als mit vier *grandiosen* Punks in der Kneipe zu stehen und so lange große Biere in sich hineinzuschütten, bis es knallte.[173]

Zusätzlich inkludiert die einnehmende Beobachtung des Erzählers – sein Wunsch, die ihn

168 Ebd. S. 173.
169 Ebd. S. 95.
170 Ebd. S. 18.
171 Ebd. S. 222.
172 Ebd. S. 245.
173 Ebd. S. 221.

umgebenden Jungs und deren Lebenswelt mit Blicken zu dressieren – eine umfassende Verachtung gegen alles und jeden, die sich, gleich einer Implosion, nur im Stillen ein wenig Luft verschafft:

> Ich saß auf dem Bett und *guckte* auf das Fenster, das in der Hausfassade gegenüber zwischen den Plastikplatten lag. Durch die Socken konnte ich den Polyesterteppichboden spüren. Es fühlte sich nach tausend Jahren Polyester an. Das war vielleicht ein Scheißteppich. Und das war vielleicht ein Scheißfenster, das da in der Hauswand gegenüber lag: kein Fenster, ein viereckiges Loch. Es tat sich nichts dahinter. Es hingen diese hundsgemeinen Sichtschutzvorhänge davor. Das Loch, vor dem die weißen Sichtschutzvorhäge hingen, starrte mich an wie ein totes, fertiges, gemeines, ganz und gar hinterrückses und abgemeldet Stück Deutschland. Dann legte ich die Füße aufs Bett und versuchte es mit Lesen. Vielleicht war das Buch zu schwer; das Bett zu weich; das Zimmer zu hässlich. Nie zuvor in meinem Leben war Berlin, waren Rom, Paris, New York, die Orte, in denen die Welt groß, modern und international war, so unendlich fern gewesen. Deutschland, das war ja wirklich die hinterletzte, die fertigste, die hassenswerteste Scheiße.[174]

Im folgenden Beispiel ebenso "dumme" Verzweiflung, nur minder implosiv:

> Ich hatte einiges *gesehen*, aber das Theater am Marktplatz, die Tristesse, Verwahrlosung, Endzeitigkeit, die um das dicke Kind gewesen waren, hatten alle sonstigen *Anblicke* und Ereignisse geschlagen. Ich fühlte mich alt, müde, weit davon entfernt, weiter mutig nach vorne gehen zu können. Der Reporter, der da draußen in der Fremde gegen die Dummheit, Schlechtheit und Unzivilisiertheit der hässlichen Menschen anrecherchierte: Ging es eigentlich auch etwas weniger trostlos, traurig, weltschmerzig-katastrophig?
> Dumme Sache.
> Leider offenbar nicht.[175]

Seine introjizierte Verachtung ist aber auch über diese stillen Klagen hinaus als unausgesprochene, subtile und unbewußte Praxis im gesamten Text von *Deutschboden* spürbar. Sie äußert sich meist im Zorn gegen Institutionen (Medien), die Zwänge der Gesellschaft (Hartz IV.) oder das Verdorbene und Böse der Welt im Allgemeinen. "Die alte Hörigkeit wird dann auf neue Objekte verschoben"[176], so Miller. Hier z.B. auf Rampa:

> Es entspann sich eine generelle Verachtungsrede auf die Medien, die, so Rampa, bei fast allen brisanten Themen der Gegenwart – Nazis, Kampfhunden, Videospielen, Paintball – im Dunklen tappten und immer nur mit Verboten reagierten. Rampa: "Bald ist es so weit, dass man auf der Playstation 3 nur noch Tetris spielen darf."[177]

Die Medien-Mutter droht allgegenwärtig mit Spielverbot. Auch das Reporter-Spiel verfolgt ja eigentlich den Zweck, herauszufinden, wie weit man gehen kann, ohne bestraft zu werden. Der "Bevölkerung" zum Beispiel wird das "Talent" zugesprochen, sich beim Hingucken und Schauen nicht "erwischen" zu lassen:

> Es war ein Talent, ein Wesenszug der Bevölkerung der Bürgersteige in der Kleinstadt, dass sie mich, den Reporter, auf den ersten *Blick* als West-Menschen, Eindringling, potenziellen Störenfried, identifizierte. Bloß erwischen ließ die Bürgersteig-Bevölkerung sich bei ihren *Blicken* nie. Der Kleinstadt-Mensch konnte unheimlich gut *hingucken*, ohne beim *Hingucken gesehen* zu werden. Dem Eindringling *schaute* der Kleinstädter in den Rücken und in die ungedeckten Seiten, nur selten ins Gesicht.[178]

Dem Superproll ist erst recht nicht zu trauen:

> Ich *sah* ihn nun fast überall, den Superproll des Ostens. Einmal ausgemacht, war praktisch nur noch er zu *sehen*. […] Mein Impuls war: Jetzt besser aufpassen, jetzt besser still und arm und klein nach unten *gucken* – sonst knallt

174 Ebd. S. 221f.
175 Ebd. S. 224.
176 Das Drama des begabten Kindes. Alice Miller, Suhrkamp 1983, S. 161.
177 Deutschboden, S. 286.
178 Ebd. S. 60.

es, sonst wirst du gleich am ersten Tag zwischen Proll-Fighter-Schultern eingekeilt, und es gibt auf die Fresse.[179]

Wer aus Angst und Scham gesenkten Hauptes läuft, dessen Weltsicht beschreibt keinen freien Ausblick (Weitsicht), sondern die Einsicht von der Welt als "Perversion oder Zwangsneurose, das Miterleben der zerstörenden Macht des Wiederholungszwanges und das Hören seiner stummen unbewußten Mitteilung in der Inszenierung des Dramas".

> Die Erniedrigung, Selbstverachtung und Selbstentfremdung spiegeln intrapsychisch die Verachtung der primären Objekte und schaffen im Wiederholungszwang die gleichen tragischen Lustbedingungen wie einst.[180]

"Wie einst" in der Kindheit. *Deutschboden* ist die Reise dorthin zurück, die exrapsychische (intersubjektive) Wiederaufführung der gestohlenen Kindheit ad infinitum: neue Jungs und neue Spiele. "Was [Moritz] 'braucht', ist nicht die Erlaubnis für diesen oder jenen Fetisch, sondern die befremdeten, entsetzten Augen."[181]

3.2. Habitusstarre

Slavoj Žižek in *Conversations with Žižek* (Polity Press 2003[182]):

> "Es ist nicht gerade so, daß sich die Phantasie als mächtiger Schlund der Verführung herausstellt, der droht, dich zu verschlingen; im Gegenteil, die Phantasie ist letztlich steril."

Deutschboden ist ein wunderbares Beispiel für solch eine sterile Phantasie. Eva Illouz beschließt ihre Vorlesungsreihe in Frankfurt (*Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*[183]) mit diesem Zitat von Žižek und der Vermutung:

> In einer Kultur, die Phantasien serienmäßig herstellt, hat es nie sonderlich vielfältige und reichhaltige Phantasien gegeben, aber es kann sein, daß die Phantasien so steril wie noch nie sind, weil sie sich von der Realität abgelöst haben und weil sie in ihrer Organisation der hyperrationalen Welt der Märkte mit ihrer Auswahl und ihren Informationen folgen.[184]

Die Phantasie hat sich von der Realität abgelöst, ohne sich von ihr zu trennen. Seriell produzierte Phantasien vermögen es, die Komplexität der Wirklichkeit en detail nachzubilden und legen ihr steriles Netz passgenau über die nicht phantasierte Realität, in der man sich zwar weiterhin umher bewegt, isst, trinkt und die Funktionen seines Körpers aufrecht erhält – am Leben sozusagen –, das pseudo-authentische Narrativ des Lebens aber konstruiert sich im Netzwerk serieller Informationen eine zweite, atmosphärisch äußerst dichte Realität, die nur lose mit unseren fünf Sinnen verbunden ist (Show-Realismus). In dieser technologischen Umwelt steriler Phantasien verändert sich die "Intensität" des Begehrens "sowie die Art und Weise, wie es vom Selbst ausgeht". Illouz nennt dafür fünf Gründe:

179 Ebd. S. 59.
180 Das Drama des begabten Kindes. Alice Miller, Suhrkamp 1983, S. 146.
181 Ebd. S. 144.
182 S. 111.
183 Suhrkamp 2007.
184 Ebd. S. 168.

> (1) Mit einer größeren Auswahl konfrontiert, verlegt sich das Begehren auf hochgradig erkenntnisförmige Formen der Selbstbeobachtung und Selbstprüfung; (2) Vergleiche zwischen verschiedenen Wahlmöglichkeiten dämpfen starke Gefühle; (3) man begehrt nunmehr in einer kulturellen Umwelt, die vom Prozeduralismus beherrscht wird, das heißt von abstrakten und formalen Regeln, wie man sich anderen und seinem eigenen Gefühlsleben gegenüber verhalten soll; (4) während das vormoderne Begehren von einer Mangelwirtschaft geprägt war, ist das Begehren heute, bedingt durch die normative sexuelle Freiheit und die Kommerzialisierung des Sex, von einer Überflußwirtschaft bestimmt; (5) und schließlich ist das Begehren in das Reich der Einbildungskraft eingewandert und gefährdet damit die Möglichkeit, weiterhin in echten Interaktionen zu begehren.[185]

Mit einer "hochgradig erkenntnisförmige[n]", fast manischen Form "der Selbstbeobachtung und Selbstprüfung" – Moritz is the Message – richtet Moritz sein Begehren in *Deutschboden* auf eine überschaubare Auswahl Jungs und verbündet sich mit ihnen. Von den "abstrakten und formalen Regeln" ihrer Gesellschaft erhofft er sich einen kulturell neuartigen Zugang zum "eigenen Gefühlsleben". Ein Leben, dass er irrtümlich außerhalb seines Körpers an einem unmenschlichen Ort vermutet ("wo kaum ein Mensch je vor uns war"[186]). So liest sich *Deutschboden* leicht als sozialpsychologisches Regelwerk und Habituskatalog für energisch unentschlossene Männlichkeiten mit unendlich vielen "Wahlmöglichkeiten".

Der Autor M. von Uslar, der hier nur kurz erwähnt, aber keineswegs mit dem Erzähler verwechselt werden soll, hat anlässlich des Fontane-Literaturpreises, der ihm Ende Mai 2012 für *Deutschboden* zugesprochen wurde, einen Kneipen-Knigge verfasst, eine „Anleitung zum erfolgreichen Bestehen in einem Gastlokal in der Mark Brandenburg im Sinne Theodor Fontanes". Die groben Anweisungen darin setzen für jederMann einen sonderbar gefügigen und unbeholfenen Geist in einem behäbigen Körper voraus, der wie fremdgesteuert auf Minimalfunktion läuft und beliebig bestückt und betankt werden kann:

> Man habe eine Brust.
> Man stelle sich saufend zur Verfügung.
> Man schaue beim Männer-Anschauen immer bisschen durch die Männer hindurch.
> Man stehe, man setze sich nicht hin.
> Man habe das Dastehen besser ein bisschen geübt […].
> usw.[187]

Mann "spreche", "frage", "bewundere", "verstehe", "freue sich" und "nerve nicht": ein entmündigtes und debiles Manns-Bild fernab aller "Mühsal, Scheußlichkeiten und Unzulänglichkeiten der Welt". Auch in den Gesichtern der echten Jungs aus dem "Wolfsland", die an der Preisverleihung teilnahmen, war "kein Widerspruch zu sehen, nur Freude und Sich-verstanden-Fühlen"[188]. "Starke Gefühle" kommen hier nach Illouz nicht nur gedämpft zum Ausdruck, sondern gar nicht. Der Wille und das Begehren scheinen bereits in Gänze durch formale

185 Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung. Eva Illouz, Suhrkamp Berlin 2011, S. 435f.
186 Deutschboden, S. 14.
187 http://www.maerkischeallgemeine.de/cms/beitrag/12334046/61299/Eine-Anleitung-zum-erfolgreichen-Bestehen-in-einem-Gastlokal.html, 16.06.2012.
188 Ebd.

Verhaltensregeln ersetzt worden zu sein. Sozial-Prozedurale Kodizes durchdringen und beherrschen Körper und Kommunikation. “Freude und Sich-verstanden-Fühlen“ – sich in den Ökonomien von Anerkennung und Aufmerksamkeit seines eigenen kulturellen Kapitals bewusst zu werden, dieser hoffnungsvolle Moment der freudigen Veräußerung des Selbst könnte kaum bestürzender sein, kaum besser beobachtet.

“Wie können Triebwünsche und Triebkonflikte ohne Gefühle erlebt werden?“[189] (Miller) Der emotional bedürftige Erzähler und seine gefügigen, nicht minder bedürftigen Jungs ängstigen sich vor nichts mehr als dem “mächtige[n] Schlund der Verführung“ (Žižek). Die sterile Qualität ihrer Phantasien genügt sich selbst im Ritual gegen die Zeit, aus dem ihre Körper ausbrechen wollen, aber nicht können. Daraus entwickelt sich nun ein Spiel auf Zeit: “Das Ritual des Zeit-Verplemperns“:

> Wahrscheinlich hatten sich diese Rituale in den letzten fünfzig Jahren wirklich kaum verändert. Es ging unentwegt darum, die Zeit zu dehnen – das hieß, den faktischen Ablauf der Zeit neu auszulegen. Komisch, aber hier an der Tankstelle schien die Zeit nicht die Jungs, sondern die Jungs schienen die Zeit zu bestimmen. So konnten aus drei Minuten eine halbe Stunde und, andersherum, aus einer halben Stunde drei Minuten werden. Das fand hier unentwegt statt. Das Dehnen, das Aushebeln der Zeit, so glaubte der Reporter beobachtet zu haben, war kein abgehoben metaphysischer, sondern ein sehr konkreter Vorgang, der mit den Körpern der Jungs bewerkstelligt wurde. Man konnte wirklich sehen, wie die Jungs mit ihren Körpern die Zeit auf den Rücken drehten: Das fand so statt, das war für jeden gut zu beobachten.[190]

Hier wird die Zeit nicht totgeschlagen, sondern in großer Runde physisch und symbolisch flachgelegt (“auf den Rücken“):

> Immer wieder fand sich das Sitzen, Schieben und Schubsen, das Hinsetzen und Aufspringen zu Formationen zusammen, die aussahen, wie […] choreografiert.[191]

Wie auf einer Spiel- oder Swinger-Wiese bringen die Leiber der Jungs – die “Generation Porno“[192] – vor allem ihre homoerotische Lust zur Aufführung, “wagen erste Poledance-Nummern“[193]:

> Man bade im pilsgelben Licht.
> Man schwinge unten ein bisschen in den Hüften.
> Man freue sich über den Mann mit dem Ganzkörperjeansanzug.
> Man frage, eisenhart, nach der ersten Banane.
> Man stelle sich saufend zur Verfügung.[194]

Während die einzige Frau der Nacht unerreichbar hinter einer Glaswand sitzt:

> Dann galt der brüllende Männerchor dem Mädchen, das hinter der verschlossenen Tür den Nachtschalter bediente. Fünf Jungs hatten sich in einer Reihe aufgebaut, die Hände zu Trichtern geformt, und grölten im Chor:
> “Mandy! Du geile Sau!“

189 Das Drama des begabten Kindes. Alice Miller, Suhrkamp 1983, S. 145.
190 Deutschboden, S. 318f.
191 Ebd.
192 Alle mal anfassen, Lisa Frieda Cossham, Süddeutsche Zeitung Nr. 139, 19. Juni 2012, S. 10. Siehe auch Deutschboden, S. 281f.
193 Ebd.
194 http://www.maerkischeallgemeine.de/cms/beitrag/12334046/61299/Eine-Anleitung-zum-erfolgreichen-Bestehen-in-einem-Gastlokal.html, Auswahl, 16.06.2012.

So besehen wird der Schauplatz, auf dem sich die Körper der Jungs im ältesten Gewerbe üben und um "Mandy" buhlen, zu einer Bühne, auf der sie die neuen, umgekehrten Machtverhältnisse einstudieren können bzw. müssen. Denn wie die weithin bekannte Studie über die überproportionale "Abwanderung junger Frauen aus den neuen Bundesländern" von 2007 zeigt,

> […] sind es tendenziell junge, gut ausgebildete Frauen zwischen 18 bis 29 Jahren, die abwandern. Die Folge ist ein beträchtlicher Überschuss von 25 Prozent und mehr an Männern in der Altersgruppe der 18- bis 34-Jährigen. Insbesondere in den entlegenen, wirtschafts- und strukturschwachen Regionen herrscht dadurch ein schwer wiegender Mangel an Frauen. Zurück bleiben in der Regel die sozial Schwächeren, die Älteren und junge Erwachsene mit schlechter oder ohne Ausbildung. […] Eine These lautet, dass ein Zusammenhang zwischen dem extrem hohen Anteil weiblicher Grundschullehrer und geringeren Bildungsabschlüssen männlicher Jugendlicher bestehe. Den Heranwachsenden fehle es an positiven männlichen Vorbildern und Bezugspersonen. […] Laut den Autoren der Studie sind die Frauendefizite europaweit ohne Beispiel. Selbst Polarkreisregionen im Norden Schwedens und Finnlands, die seit langem unter der Landflucht speziell von jungen Frauen litten, reichten an ostdeutsche Werte nicht heran. Diese Entwicklung begünstige die Bildung einer "neuen männerdominierten Unterschicht" in Landstrichen mit großen wirtschaftlichen Problemen.[195]

Die vortreffliche Beobachtung des Erzählers über die unbeholfenen Tänze der "männerdominierten Unterschicht" mit und gegen die Zeit beschreibt die Angst vor dem klebrigen Netz der Gegenwart.

> Auf eine Art *sah* der Reporter, wie es den Jungs immer wieder gelang, sich neben die Zeit, nicht in sie hinein zu stellen. Wichtig war sicherlich, die Füße und Beine ständig in Bewegung zu halten. Wer mit den Füßen nicht in Bewegung blieb, der klebte fest.[196]

> Ich glaubte, sie quer in der Gegenwart drinhängen zu *sehen*. Auf eine Art vertrug die Gegenwart sich nicht mit ihnen. Ich *sah* sie oft zögern. Ich *sah* sie sich immer wieder distanzieren, auf Abstand gehen. […]

Diese Angst vor der Gegenwart ist vordergründig die des Erzählers, nicht die der Jungs:

> Für mich, den Reporter, *sah* es so aus, als ob meine Jungs auf etwas warteten, mit einer stoischen, geradezu heroischen Ruhe auf ein Ereignis, eine Störung von außen warteten, von dem sie selber am besten wussten, dass es nicht mehr kam.[197]

Die Jungs würden seine Hoffnungslosigkeit genauso wenig teilen, wie den oben bereits zitierten Vorwurf, "wie wüst und leer ihr Alltag [...] aussah, wie gespenstisch offen jeder Tag in diesem Sommer vor ihnen lag":

> Raoul: "Da kann ich nichts von unterschreiben – von alldem, was du da gerade erzählt hast."
> Rampa: "Langweilig war uns nie."
> Raoul: "Wir jammern nicht, das gibt es bei uns nicht."[198]

Wenn ihm die Zeitwahrnehmung der Jungs gedehnt erscheint, spricht Moritz zuvorderst über die Wahrnehmung seiner eigenen, depressiven Gegenwart; ein fast schon pathologisches Zeitempfinden, aber eben nur fast.

So stößt die Vereinnahmung der noch unbekümmerten Männlichkeiten ("meine Jungs") wieder und wieder an intrapsychische Grenzen, die über das bloße Verstehen hinaus gehen. Und obwohl es

195 http://www.goethe.de/ges/soz/soz/de2544715.htm, 20.06.2012.
196 Deutschboden, S. 319.
197 Ebd. S. 320f.
198 Ebd. S. 355f.

natürlich zu keiner umfassenden Übertragung kommen kann, geschieht hier dennoch etwas, dass ich in den Worten von Illouz als Umpolung bezeichnen will:

> Ironie, Bindungsangst, Ambivalenz, Enttäuschung […] sind die vier Hauptelemente dessen, was ich als Entstrukturierung (und Neustrukturierung) des Willens und des Begehrens bezeichne. Wille und Begehren, zuvor auf die Entwicklung fester Bindungen gerichtet, wurden auf die Entwicklung einer coolen Individualität umgepolt. Ironie, Bindungsangst, Ambivalenz und Enttäuschung haben gemeinsam, daß sie die Schwierigkeit zum Ausdruck bringen, im eigenen Begehren das ganze Selbst zu mobilisieren; in ihnen zeigt sich das Beharren auf der autonomen Identität noch in den verborgensten Winkeln der Subjektivität und, allgemeiner, das Erkalten der Leidenschaft.[199]

Von einem, dessen Begehren weniger stark beeinträchtigt ist, von dem, "das wusste der Reporter, würde es nicht mehr viel zu berichten geben: Es konnte die Übertragung [!] hier praktisch stoppen."[200] Das betrifft in erster Linie die jüngeren Jungs, den Moritz auf der Tankstelle begegnet:

> "Die sind jünger als wir" hatte Eric über die Jungs von Aral gesagt […]. Und tatsächlich, im Feiern und Fröhlichsein lagen eine Unbeschwertheit, ein Pragmatismus und eine Zuversicht, die mir nicht gegeben waren und die ich letztlich nicht verstand.[201]

Das Verhalten *seiner* Jungs, der "Älteren"[202], wirkt gröber, härter und starr, doch sind sie um eine Erinnerung reicher, wie es scheint:

> Es war, als ob die Erinnerung an die DDR sie klüger, kräftiger, breiter gemacht hatte, aber natürlich auch unbeweglicher.[203]

Die Mauer von 1989, die hier noch einmal hochgezogen wird, markiert nach Ansicht von Moritz den "Abstand zwischen [zwei] Generationen". Raoul aber war damals erst sechs Jahre alt, Eric vier[204]. Deren Erinnerung an die DDR speist sich somit einzig aus den Erzählungen der älteren Semester Blocky oder Heiko[205]. Moritz hingegen war im Wendejahr etwa 19, vielleicht schon 20 Jahre alt:

> Und ich erzählte der Runde von meinen Ausflügen, die ich vor Ewigkeiten, im November 1989, für den Großen DDR-Diskotheken-Test mit Christian Kracht, dem damaligen Tempo-Volontär und heutigen Schriftsteller, in die DDR gemacht hatte […].[206]

Die vermutete "Trennungslinie"[207] verläuft nicht zwischen den Kindheiten der späten achtziger und neunziger Jahrgänge, sondern zwischen denen der gut zwanzig Jahre jüngeren Band und der Kindheit des Erzählers Anfang der Siebziger. Mit Ost und West hat das nichts zu tun, mit der DDR schon gar nicht. Die stereotype Mauer- und Münz-Symbolik von den zwei Seiten (Weiß/Schwarz, West/Ost, Reich/Arm, Klug/Dumm usw.) verweist um so stärker auf das Unvermögen, die innere Spaltung benennen oder abstrahieren zu können; wodurch die außerordentliche Menge an wilden

199 Warum Liebe weh tut. Eva Illouz, Suhrkamp Berlin 2011, S. 435.
200 Deutschboden, S. 321.
201 Ebd. S. 319f.
202 Ebd. S. 320.
203 Ebd.
204 Ebd., S. 344: "1998 war Raoul 15, Eric 13 Rampa 22 Jahre alt gewesen."
205 Ebd. S. 142ff.
206 Ebd. S. 20.
207 Ebd. S. 320.

Klischees im Buch sogar ganz plausibel erscheint (Vorurteilsforschung / Konflikttheorie):

> Vielleicht hatte ich Raoul und Eric auf meiner Seite, vielleicht wollte ich sie da auch nur haben.[208]

Wieder kommt in der Reflexion über 'seine' Jungs vage eine Erinnerung zur Sprache (Kindersprache), die weniger die Jungs als ihn selbst "klüger, kräftiger, breiter […], aber natürlich auch unbeweglicher" gemacht hat. Moritz höchstselbst wartet "auf ein Ereignis, eine Störung von außen", von dem er "selber am besten wusste[...], dass es nicht mehr kam." Wie sehr er sich auch wünscht, "mit einer stoischen, geradezu heroischen Ruhe" gesegnet, jenes Ereignis erwarten zu können, bei den Jungs aus Oberhavel sucht er vergebens. Zwar bringt sein stierender Blick die innere Tragik wie ein Beamer ringsum zur Aufführung (im gesamten Blickfeld). Um wirklich klar sehen zu können, bedarf es aber einer Begegnung, die diese Projektionen *physisch* nicht erträgt; die sich von Moritz abwenden muss, weil sein Blick ihr enorme Schmerzen zufügen, das kalte Spotlight seiner Show sie verletzen, gar zerstören kann. Während der drei Monate in Oberhavel kommt es zu keiner solchen Begegnung. Weder mit den Jungs der Band noch mit den Jugendlichen im Boxclub:

> Die ganzen Männlichkeitsposen, die lächerlichen und besonders lächerlichen […], keine Ahnung warum, aber ich liebte das alles so. Der Boxsport war ja gerade deshalb toll, weil in seiner demonstrativen Männlichkeit so viele klassisch weibliche Attribute, Zartheit, Verletzlichkeit, Wehleidigkeit offen dalagen, also eher die Unmöglichkeit von Männlichkeit als die Behauptung derselben.[209]

In den "Posen", der Demonstration und der "Behauptung" von Männlichkeit liegen "Zartheit, Verletzlichkeit, Wehleidigkeit" als "klassisch weibliche Attribute" offen da, *nicht* in der Männlichkeit selbst. Die Show von Männlichkeit inszeniert mit "klassisch weibliche[n]" Eigenschaften zugleich ihre "Unmöglichkeit". "Zartheit, Verletzlichkeit, Wehleidigkeit" kommen hier deutlich als Projektionen des Erzählers zur Sprache; weiblich konnotiert, weil er das Weibliche an und in sich ablehnt. "Der Boxsport [ist] ja gerade deshalb toll", weil Moritz diese unmöglichen und zugleich so begehrenswerten Attribute des Weiblichen ausschließlich in männlichen "Posen" freigelegt sieht und obduzieren kann; nur hier, in der vertrauten Umgebung von Männern kann er sie gefahrlos zur Aufführung bringen (siehe dazu nachfolgendes Kapitel: Abwehr und Abwesenheit der Frau).

Wie toll es Moritz nach einem Brücken-Schlag, nach Berührung verlangt, zeigt sein unbändiger Wille, in einem Zweikampf, Mann gegen Mann, bestehen zu wollen. Dabei macht es tatsächlich eher den Eindruck, als inszeniere er ein im Kräfteverhältnis ungleiches Duell, um bereitwillig zu Boden gehen, sich unterwerfen zu können. Diese anfänglich eher nebensächlichen Übungen im Box-Verein entwickeln sich dramaturgisch zum finalen Knock-Out. Der aufgestellte Gegner, der

208 Ebd.
209 Ebd. S. 363f.

Moritz erst berühren und kurz darauf in die Knie zwingen wird, trägt den bezeichnenden Namen René, der sich vom lateinischen Wort Renatus herleitet (re=wieder; natus=geboren). Moritz lässt sich von seiner eigenen Reinkarnation auf die Matte werfen. Der Wiedergeborene ist eine hässliche Karikatur, das verhasste Spiegelbild des Reporters:

> Er trug das hässliche Hatewear-T-Shirt. Sein Gesicht sah scheiße aus. Seine Tätowierungen sahen echt scheiße aus. Unsere Handschuhe berührten sich.[210]

Ihn zu besiegen hieße, dessen Platz einzunehmen und womöglich wiedergeboren und erlöst zu werden. Moritz aber stellt sich abermals zur Verfügung. Sich zur Verfügung stellen – das macht dieser Kampf unmissverständlich klar – bedeutet für ihn, in Wort und Tat die größtmögliche Störung zu provozieren; die Stimmung anzuheizen, bis ihn das gewünschte Ereignis nicht mehr nur sprichwörtlich umhaut. Stieren, Staunen und den Blick drauf halten bis es bei*leibe* was zu sehen gibt. Seine freudige Erwartungshaltung, allerorten die Offenbarung zu empfangen, ist für derlei Verhalten nicht untypisch. Er geht auf die Knie:

> Ich spürte den Knacks und das Stechen, das von der geprellten Rippe kam. […] Ich ging in die Knie. Mir blieb die Luft weg. Ich spürte die Matte des Boxrings unter den Kniescheiben und dass ich, zwei, drei Sekunden lang, nicht auf die Beine kam. Mein Kopf baumelte auf der Höhe seiner Unterschenkeltätowierung.[211]

Wenn der Kopf in Sekunden auspendelt, wird auch die Zeit wieder spürbar. Seine umher baumelnde Beobachtung hat es de facto aus ihrer Fassung gehauen. Der Knüppel der begehrten Offenbarung kommt in genau diesem Moment als "Westsau ..." aus dem Sack. Die lang erwartete Segnung, die Platin-Platte des ultimativen Klischees als Auszeichnung für diese hervorragende Inszenierung:

> Ich entgegnete nichts. Ich war vollkommen platt.[212]

Die teilnehmende Beobachtung in *Deutschboden* ist ganz wörtlich eine körperliche, übergriffige Beobachtung mit physischen Konsequenzen gegen die Unversehrtheit des Körpers der anderen und gern auch des eigenen. Man kennt dieses Verhalten im Extremen von Paparazzi und Boulevard-Journalisten. Die weithin verstörende Boulevardisierung der verschwiegenen Gegenwart ist eine Kultur des übergriffigen Sehens.

Und eben dort, wo er kein einziges Wort vom Sehen und Beobachten sagt, sondern mit ganzem Körper schwitzt und kämpft und durchhält, wo er anderen Körpern am nächsten und die Berührung am wahrscheinlichsten ist, genau dort "war er nicht einem Menschen nahegekommen":

> Bloß dort, wo ich eine sogenannte Basis gehabt hatte, wo ich Sport getrieben, geschwitzt, gekämpft und durchgehalten hatte, war ich nicht einem Menschen nahegekommen, hatte ich nicht einen Satz gehört, nicht eine Geschichte erfahren. […] Das war zum Lachen. Das brauchte, so befand der Reporter, nicht weiter ernst genommen zu werden […].[213]

210 Ebd. S. 364.
211 Ebd. S. 364f.
212 Ebd.
213 Ebd. S. 367.

“Weiter nichts zu verstehen“ fühlt sich “wunderbar und richtig“[214] an.

3.3. Abwehr und Abwesenheit der Frau

> Die ganz normale Feindseligkeit untereinander war groß. Natürlich gab es einen beinharten Umgang unter den Männern. Aber das war nichts gegen die Härte, mit der die Frauen miteinander umsprangen: In den Drogeriemärkten, vor den Fleischtheken, auf dem Marktplatz konnte ich sie einander niedermachen hören. Es wurde sich nichts geschenkt. Es wurde geschimpft, gebellt, geraunzt, geschnauzt, gewettert.[215]

Auch die Frauen betreffend kommt es zu keiner echten Teilnahme. Die Beobachtung der wenigen Frauen, die Moritz begegnen, ist plump, banal und gehässig. In einem letzten Gespräch mit Maria, kurz bevor er sein Abenteuer in Oberhavel beendet, kommt es zum Eingeständnis einer “Schuld“, die für seine Observierungen in *Deutschboden* programmatisch ist:

> […] es war natürlich alles meine Schuld: Ich hatte sie auf ihr sogenanntes Äußeres reduziert. […] Ihre Distanz, ihre Ablehnung mir gegenüber, so verstand ich, […] war ihre Ablehnung meiner Taktlosigkeit, meiner Distanzlosigkeit gewesen.[216]

Moritz verhält sich wie ein gestümer, leicht sexistischer 'Inoffizieller Mitarbeiter'. Takt- und distanzlos mit vorschnellem Urteil über Geschehnisse, die er beobachtend zu verstehen sucht. Bemerkenswert, dass er ausgerechnet dorthin flieht, wo observierende Blicke und Verrat eine gemeinsame Tradition haben:

> “Die von der Stasi haben auf dem Klo mitgeschrieben“ erklärte Blocky, “das sitzt bis heute. Denen Knallt die Fassung raus, wenn sie einen mitschreiben sehen.“[217]

Die Obduktion des verhärmten Voyeurs am unnahbaren, lebenden – nicht lebendigen – Objekt. Obducere (lat.) bedeutet nicht 'aufdecken', sondern 'bedecken'; Schon während ihrer ersten Begegnung wird Maria, Mutter Gottes und “Bedienungsfrau“, stellvertretend für Mutter *Deutschboden* mit lechzenden Blicken bedeckt und beleckt. Seine Augen verbieten ihr zugleich den Mund, denn Gegenstände - sexuelle Objektivierung (Sex-Objekt) – sprechen nicht. Sie spült und schweigt:

> Hinter dem Tresen stand eine Frau, die ich sofort scharf fand […]. Sie hatte einen großen Busen. […] Ihr Gesicht […] sah insgesamt sehr niedlich aus. […] Sie sah, wenn es unten so weiter ging, wie sie oben aussah, ein wenig zu dick, aber süß zu dick aus (ging es unten weniger günstiger weiter, dann hatte sie, ganz ohne dass das irgendwie süß war, einfach einen dicken Hintern).[218]

Und im folgenden das vortreffliche Beispiel einer sterilen Phantasie nach Žižek und Illouz, hier als Porno-Phantasie:

> Ich hatte die Idee, dass sie sich jetzt einen Zeigefinger in den Mund legen und schüchtern lächeln müsste, um so richtig fünfzigerjahre-playboy-bunny-artig rüberzukommen. Das wäre toll gewesen, da hätten wir beide losgeprustet

214 Ebd. S. 321.
215 Ebd. S. 57.
216 Ebd. S. 335.
217 Ebd. S. 96.
218 Ebd. S. 70f.

vor Lachen.[219]

Es kommt “besser noch“! Maria sieht nicht nur scharf aus, ist sprachlos und lächelt schüchtern (wie ein Kind), sie ist auch dumm; ein überfordertes Mädchen:

> Sie guckte.
> Sie verstand nicht, besser noch, sie schien überhaupt nichts zu verstehen: Zu viele Zeitangaben, zu viele Nächte, Wochen, Monate in einem Satz. Es stand ein phänomenaler schlaffer, müder, leerer, dabei freundlicher Ausdruck in ihrem Gesicht. Sie guckte hin, weg, wieder hin.
> Wortlos.[220]

“Sie guckte hin, weg, wieder hin“, während die Blicke von Moritz sie scannen und peinigen. Einmal – in ganz *Deutschboden* – kommt sie doch zu Wort, wenngleich ohne “eigene Worte“:

> Sie sprach, als würde sie ihre eigenen Worte kaum begreifen, es war ein Vortrag, der wie auswendig gelernt klang: [...]

Maria ist für Moritz eine plappernde Reklame-Puppe, die von dem, was sie sagt, nichts begreift und noch weniger versteht. Und die ihm dennoch “das Entscheidende“ vorenthält:

> Merkwürdig, gerade hatte sie, Maria, mir sehr gut verständlich alles erzählt, was es über künstliche Fingernägel zu wissen gab – ich war einst losgefahren aus Berlin, um alles über künstliche Fingernägel zu erfahren, und nun hatte ich es erklärt bekommen, und doch, so dachte ich, hatte ich das Entscheidende nicht erfahren, diese American Nails blieben ein Geheimnis, vielleicht würde ich abreisen aus der Kleinstadt, und das Geheimnis um die rosaweißen Fingernägel war nicht gelüftet worden.[221]

“Die rosaweißen Fingernägel“ sind eine fabelhafte Metapher für “das Geheimnis“ hinter der vernagelten Oberfläche, unter ihrer Haut. Moritz will mehr und weiß doch nicht wovon. Er nimmt es hin. Diese Tragik seiner verlorenen Gefühle, das Dilemma, sie nicht mehr lesen, das verlockende Geheimnis nicht empfinden zu können, ließe sich – weniger in seiner pathologischen als wörtlichen, symptomatischen Bedeutung – als Gefühlsblindheit (Alexithymie, griechisch 'keine Worte für Gefühle') bestimmen. Gefühle und Emotionen kommen entweder nicht zur Sprache oder als verlockendes Geheimnis daher. In Form steriler Phantasien (“geile Angst“ etc.) aber prägen sie die für *Deutschboden* charakteristische Atmosphäre (Aggression, Unruhe, Langeweile, Suff und Sinn, Witzzwang) und bringen zum Ausdruck, wie stark “sie sich von der Realität abgelöst haben und [wie] sie in ihrer Organisation der hyperrationalen Welt der Märkte mit ihrer Auswahl und ihren Informationen folgen[222]“. Entsprechend unverhohlen gestalten sich die Versuche, Maria wie ein Wegwerfprodukt “aufzureißen“:

> Im Haus Heimat versuchte ich Maria aufzureißen, einfach deshalb, weil ich irgendwie dachte, dass ich ihr das schuldig sei, und weil ich bisher jedes Mal, wenn ich sie gesehen hatte, mehr oder weniger auffällig versucht hatte, sie aufzureißen.

Es ihr schuldig zu sein, sie aufzureißen, klingt zunächst wie eine ungeheuerliche Anmaßung, wie

219 Ebd. S. 71.
220 Ebd. S. 71f.
221 Ebd. S. 335.
222 Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004, Eva Illouz, Suhrkamp 2007, S. 168.

eine unfassbar frauenverachtende Überheblichkeit. Dennoch entbehrt sein zudringliches Verhalten nicht einer inneren Logik. Moritz sieht sich tatsächlich in ihrer Schuld stehend, weil er sie unnachgiebig auf "ihr sogenanntes Äußeres reduziert" hat (siehe oben), weiß diese Schuld aber nicht anders zu begleichen, als durch die noch viel hartnäckigere Eroberung ihres Körpers als Objekt. Durch seine Blicke schuldig geworden, sieht er den einzigen Ausweg darin, des begehrten und missbrauchten Objektes abermals habhaft zu werden. Er scheint davon überzeugt, ihr diese aberwitzige Wiedergutmachung wirklich schuldig zu sein, wofür keine andere Erklärung in Frage kommt als die besondere Schwere seiner Schuld. Einer Schuld, die er "mehr oder weniger auffällig" empfindet. Ihre augenblicklich vollzogene Objektivierung bis hin zum Stillstand von Gestik und Mimik bedarf nur eines Wimpernschlages:

> Es klappte null. Ich war von der Wand aus Dekolleté, Schminke und dem Grün ihrer Kontaktlinsen-Augen, während sie hinter der Theke die Biergläser in warmes Spülwasser tunkte und unter dem Zapfhahn wieder volllaufen ließ, fasziniert. Ich merkte, dass ich den vollkommen regungslosen Gesichtsausdruck, den sie beim Gläserspülen hatte, scharf fand.

Maria – 'die aus dem Meer Stammende' (hebräisch) wird ausschließlich beim Abspülen gezeigt – wandelt sich im Dreischritt seiner Beobachtung (Körper-Augen-Gesicht) zu einer vollautomatischen Spül- und Zapf-Theke: eine "Wand aus Dekolleté und Schminke" mit "Kontaktlinsen-Augen" (Sensoren) und "vollkommen regungslose[m] Gesichtsausdruck", die "Biergläser in warmes Spülwasser tunkte und unter dem Zapfhahn wieder volllaufen ließ". Ein scharfes Gerät. Je weniger Frau und je mehr Maschine, desto schärfer sein Begehren, sie besitzen zu wollen; und desto größer seine Schuld. Ein Dilemma im Wiederholungszwang, das die Tragik seines Verlangens bis zur letzten Seite wieder und wieder als "Profil"-Neurose zur Aufführung bringt:

> Maria schaute die Spandauer Straße in Richtung der Brücke hinunter – ich sah ihr Profil, das Haarteil, ihren Busen, ihren Bauch, und ich überlegte, ob die zwanzig Minuten, die mir in der Kleinstadt blieben, ausreichten, um vielleicht doch noch mit ihr zu schlafen.[223]

Ein Spiel auf Zeit, bis die Realität der Überlegungen das Objekt aus den Augen verliert, aus dem Sinn, der nicht bei Sinnen ist.

Die zweite der beiden Frauen in *Deutschboden*, die Moritz eine kurze Erwähnung wert sind, heißt Janine, ist "gleichberechtigt, quasi als Mann akzeptiert", und "anders als ich erwartet hatte, überhaupt nicht schüchtern"[224]:

> Diese Janine, das könne er sagen, sei eigentlich wie ein Junge, so gut sei man mit der befreundet. Janine: immer lustig, immer dabei, ein echter Freund.[225]

223 Deutschboden, S. 378.
224 Ebd. S. 368.
225 Ebd. S. 302.

Lustige Frauen, die “immer dabei“ sind, sind männlich. Weiblich ist ergo gleichbedeutend mit 'nicht lustig', 'nicht immer dabei' (abwesend) und 'kein echter Freund'. Für Moritz war Janine dennoch “sehr süß“, wohingegen Maria “sehr niedlich“[226] aussieht. Bezüglich dieser Verniedlichungen möchte ich kurz auf die Lektüre des Essays “Im Hochsommer der Sexkinder“ von Mark Greif hinweisen, der die “Trivialisierung der Sexualität“ untersucht und “die Abschaffung des Jugendkultes“[227] fordert (Bluescreen, Essays, Suhrkamp 2011):

> Wollen wir dem Sex seine übertriebene Bedeutung nehmen und zugleich den Kult um die Jugendlichkeit beenden, so werden wir nicht darum herumkommen, zunächst einmal ganz bewusst eine Umwertung vorzunehmen. Wir müssen die Hierarchie umkehren und die Werte des Erwachsenenlebens an die Spitze stellen: den Intellekt über den Enthusiasmus, die Autonomie über das Abenteuer, die Eleganz über die Vitalität, die Bildung über die Unschuld – und möglicherweise die Erfahrung des Bekannten und des Vertrauten über die des Neuen.[228]

Obwohl sich Moritz “akribisch danach erkundigte“, reagiert er auf Janines Erklärungen über die “aktuellen Frisur- und Kosmetiktrends“, ihren Lohn und Lebensunterhalt mit Desinteresse:

> Ich konnte nur schwer zuhören. Ich hörte den Text, den Friseusen im Fernsehen erzählten, wenn die Reporter von ARD-Magazinen die Fragen stellten.

Wenn ihm ihre Antworten auf seine Fragen zu abgedroschen sind, überhört er das geflissentlich, so übersättigt ist er von medialen Klischees. Sie sind ihm ein Graus. Unbegreiflich ist ihm daher nicht, was sie sagt, sondern dass sie real ist. Seine Begeisterung gilt dem real gewordenen Medien-Bild einer Friseuse:

> Das Irre war nur: Diese Friseuse, die aus nachvollziehbaren Gründen einen Mindestlohn forderte, war echt. Sie saß direkt vor mir.[229]

Was Janine erzählt, ist – genau wie bei Maria – nur ein “Vortrag“, der immer gleiche “Text“. Das wirklich “Irre“ sind ihre Körper, ihre Präsenz, ihr Sex-Appeal. Die Reduktion der Frau auf ihren Körper, “auf ihr sogenanntes Äußeres“, erweist sich näher besehen als Reduktion auf das mediale Bild eines Körpers, die Verkörperung eines Stils, das Zitat junger Mädchenkörper (“sehr süß“, “sehr niedlich“); auf die ikonographische Karikatur ihrer Maße. Positiver Sexismus im schmeichelnden, schwärmerischen Gewand des Boulevards:

> Alles an ihr war Haar, Schminke, Drama, Auftritt.

Die Puppe und ihr Zur-Schau-Spiel: ein Puppenspiel für Jungs.

> Ihr Haar stand als großer eisgrau gefärbter Kranz um ihren Kopf; das Gesicht war weiß geschminkt; schwarze Augen; rosafarbener Mund. Ihr Kleid war ein weißes Tüllding, das von einem zehn Zentimeter breiten Stretchgürtel zusammengehalten wurde; Strumpfhosen; Lederstiefel mit Metallapplikationen. Auf ihren Stiefeln stand der Schriftzug “Killah“. Der Reporter dachte: New Jersey Mitte der Achtzigerjahre, Boy George, La Traviata, New Romantic, der Country von Dolly Parton, *Deutschland sucht den Superstar* oder eine Mischung von all dem. Und doch lag im auf den ersten Blick Übertriebenen ihres Auftritts ein gekonntes Gleichgewicht, das Austarieren der vielen Stile und Modezitate musste Stunden gedauert haben. Es war ein grandios verkehrter Auftritt für einen Eiscafé-Besuch am Sonntag um 15 Uhr. Die in der Großstadt längst erledigten, weil leer und beliebig gewordenen

226 Ebd. S. 71.
227 Bluescreen, Essays. Mark Greif, Suhrkamp 2011, S. 63.
228 Ebd.
229 Deutschboden, S. 369.

> Begriffe Style, Trend und Fashion – hier wurden sie noch einmal vorgeführt und gefeiert mit einem geradezu existenziellen Ernst, wie das vielleicht nur noch in der Abgeschiedenheit der Kleinstadt möglich war.[230]

"Sie war keine Schönheit, aber in der Runde machte sie viel her" (Swinger-Club). Indem Moritz ihr einen gebührenden Platz im internationalen Boulevard-Katalog der Stile und Ikonen zuweist, relativiert er diese vorangestellte Beleidigung. Die Kür seiner Begutachtung ist ein immanentes Prozedere übergriffiger Beobachtung. Moritz hat sozusagen den Porno-Blick aufgesetzt, der Blicke wie ein klebriges Gift direkt in die Augen des Gegenüber spritzt: Janine und Maria werden vorgeführt, mit Blicken obduziert (Autopsie), also verdinglicht, und mit großem Aufwand bestaunt, bearbeitet und kultur-ästhetisch katalogisiert (vgl. Kategorie-Katalog auf "Youporn"[231]). Sowie sie zu reden beginnen – zu werbetexten –, verliert Moritz das Interesse und schaltet auf Auto-Pilot. Obwohl nicht zu erkennen ist, worin sich die 'Vorträge' unterscheiden, verschlägt ihm die Autotuner-Lyrik der Jungs glatt die Sprache (Marcin über seinen Polo, S. 311). Deren "Erzählung" ist schlicht "wunderbar"[232]. Dasselbe gilt "komischerweise" auch für die Gesichter der Männer:

> Viele abgearbeitet Gesichter. […] Die harte Arbeit hatte aus Frauengesichtern Männergesichter gemacht. Die Männer, die ich sah, hatten komischerweise längst nicht so harte und so erschöpft aussehende Gesichter.[233]

Nicht die "harte Arbeit", sein harter Blick macht aus Frauen Männer.

Der Frauenhass seiner Jungs bringt ihre introjizierte Verachtung und Einsamkeit offen und unverblümt zur Sprache ("Mandy! Du geile Sau!"). Frauen haben Produktions- und Warencharakter. Auf ihr Äußeres, in Porno-Choreographien unterworfenes und gedemütigtes Erscheinungs-Bild, reduziert, werden Bemühungen um reale Beziehungen mit Frauen hinfällig. Zum "ficken" gibt es "das Internet":

> "Manchmal hätte man gerne was zu ficken. […] Is' klar. Aber weeßte […] dafür gibt es ja auch das Internet. Da finde ich auf einer Seite garantiert mehr hammermäßig geile Weiber, als ich in einer Woche ficken kann." […] Man könne doch beides haben: die Freundinnen und die Frauen im Internet. Und, ganz ehrlich, eine Freundin halte ihn nicht davon ab, sich auf die Filmchen auf Youporn einen zu wedeln. So wie die Frauen im Internet ja selbstverständlich auch kein Ersatz für die Frau seien, die sich beim Einschlafen neben einen lege. "Sagen wir so: Du kannst ja, egal, wie rum du es hast, eigentlich nur verlieren. Wenn du keine Alte hast, dann kommst du nicht so leicht zum Stich. Hast du eine, dann fehlt dir auch was […]."

Die Entscheidung fällt dann doch klar zugunsten des unerschöpflichen, immer verfügbaren Angebots aus ("mehr hammermäßig geile Weiber, als ich in einer Woche ficken kann"); gegen eine reale Beziehung und zugunsten der Beobachtung, des teilnahmslos stierenden Blickes:

> Raoul sprach: "Ich bin kein Beziehungsmensch. Wenn das Telefon klingelt, dann ist da immer besser keine Frau dran, besser ein Mann, der mit mir saufen gehen will."[234]

230 Ebd. S. 293f.
231 Ebd. S. 282.
232 Ebd. S. 312.
233 Ebd. S. 56.
234 Ebd. S. 283.

“Wille und Begehren, zuvor auf die Entwicklung fester Bindungen gerichtet, wurden auf die Entwicklung einer coolen Individualität umgepolt.“[235] Wie der Erzähler von Mode, kann Raoul “mitreißend vom Nachts-allein-zu-Hause-beiben schwärmen“. Und genau wie Moritz, “litt [er] an einer Welt-Teilnehmungs-Lust, die so schön und schmerzhaft, wie sie ausgelebt wurde, natürlich auch eine Welt-Teilnehmungs-Sucht war.“[236] Leidige Lust und ausgelebte Sucht, schön und schmerzhaft: Grandiosität und Depression. “Die Erniedrigung, Selbstverachtung und Selbstentfremdung spiegeln intrapsychisch die Verachtung der primären Objekte und schaffen im Wiederholungszwang die gleichen tragischen Lustbedingungen wie einst.“[237]

Ähnlich der Boulevard-Methode des Erzählers verwenden auch die Jungs viel Zeit auf die Pflege von Äußerlichkeiten. Die metrosexuelle Ästhetik ihrer Körper entspricht dabei einer Exposition scheinbar weiblicher Bedürfnisse:

> Die Techniken des Körper-Tunings hießen Fitnesstraining, Sonnenbankbaden, Körper-Waxing, Augenbrauen- und Schamhaarrasur, Piercing, Branding und Tätowieren.[238]

Wenn Moritz zu dem Schluss kommt, dass metrosexuelle Männer “die traditionellen Geschlechterrollen […] längst überwunden“ haben, missversteht er “das Konzept des Metrosexuellen“. Metrosexuelles Verhalten bezieht sich keineswegs auf die Sexualpräferenzen heterosexueller Männer (“wie Schwuchteln“[239]), sondern lediglich auf deren extravaganten Lebensstil. Die Geschlechterrollen der Jungs sind offenkundig nicht überwunden, sondern genauso reaktionär wie die des Erzählers (“die Bedienungsfrau“). Ob die von männlicher Körper-Kultur abweichende Ästhetik, diese “neuartige, […] zeitgemäße und moderne Erscheinung“[240], der Not- und Zwangslage abwesender Frauen geschuldet ist – oder, wie Moritz erwägt, weil es “auf dem Lande massenhaft Zeit zu verschwenden“ gab und “weniger Ablenkung als in der Großstadt“, “der nicht arbeitende Mensch […] also noch mehr auf sich, sein Auto und seinen eigenen Körper zurückgeworfen war“[241] – bleibt Spekulation:

> Nirgendwo anders […] hatte das Konzept des Metrosexuellen so eingeschlagen wie in der Kleinstadt. […] Der Superproll musste sich unentwegt mit seinem Körper beschäftigen, um sich zu spüren.[242]

Die oben genannten “Techniken“ sind allesamt Methoden der Präsentation. Der Körper wird zu einem marktfähigen Produkt her- bzw. zugerichtet (Tuning, Training, Waxing). Als Kassenschlager gilt das jeweilige Medien-Ideal des Körpers aus Boulevard und Werbung. Sein gestochen scharfes

235 Warum Liebe weh tut? Eva Illouz, Suhrkamp Berlin 2011, S. 435.
236 Deutschboden, S. 281.
237 Das Drama des begabten Kindes. Alice Miller, Suhrkamp 1983, S. 146.
238 Deutschboden, S. 59.
239 Ebd. S. 58.
240 Ebd. S. 57.
241 Ebd. S. 58f.
242 Ebd. S. 58.

Bild ("Piercing, Branding und Tätowieren") bringt ein Selbst zum Ausdruck, dass geschlechtsrollenkonformes Verhalten vielmehr reproduziert als zu überwinden vermag. Die vielfältigen Oberflächenbehandlungen dienen daher nicht dazu "sich zu spüren" – man schminkt und tätowiert sich gemeinhin nicht, weil es mühselig ist oder weh tut –, sondern um attraktiv zu erscheinen, das Begehren zu wecken und zu glänzen ("Lack seines Äußeren"[243]). So bringt die Ästhetik ihrer Körper samt ihrer aggressiven Konsum- und Vulgär-Sprache (vgl. *Geiz ist Geil!* oder *Geil ist Geil!*[244]) das "Erkalten der Leidenschaft" zur Aufführung: "Ironie, Bindungsangst, Ambivalenz und Enttäuschung" (Illouz[245]).

Die Motivik der Tattoos reicht entsprechend von sakralen Symbolen über Zeichen der Abrenzung bis zu Mitgliedszeichen[246] und Comicfiguren:

> "ein Drachenauge; zwei Totenschädel, ein kleiner, ein größerer; ein Tribal-Muster; die Teufelszahl 666; das Logo seiner Band 5 Teeth Less; ein paar bunte Sterne; die Knastnummer 114302 […] die Figur des Wollknäuel Sockenbart […], das kleine Arschloch aus Drawn Together, der Zeichentrickserie, in der gegen alles gehetzt werde, was politisch nicht korrekt sei, gegen Juden, Neger, Schwule."[247]

Die Funktion der Haut als Kontakt- und Sinnesorgan tritt hinter ihrer Bedeutung als Zeichenträger für Logos und kommerzielle Symbolik zurück. In Verbindung mit privaten und politischen Meinungen ist sie beispielsweise der Pinnwand auf Facebook (Wall, Bulletin-Board) nicht unähnlich. Auch Moritz lässt sich eins stechen:

> […] ich hätte da gern ein wenig Text stehen, ziemlich egal, welchen Text: Hauptsache nichts Sinnvolles, künstlerisch Wertvolles, Großartiges. Es sollte insgesamt wie eine Kinderei, eine Jugendsünde, wie ein im Suff gemachter Fehler aussehen.[248]

Die Qualität einer Leinwand ("nichts Sinnvolles, künstlerisch Wertvolles, Großartiges") ist ihm suspekt. Für seine Idee des Tattoos als nachträgliche Inszenierung einer "Jugendsünde" oder als Imitation eines Fehlers im Suff genügt "ein wenig Text", vergleichbar etwa mit einem Twitter-Tweet. Die Haut wird nicht "behandelt", als wäre sie wertlos, ihr Wert wird nur zu Markte getragen, ausgestellt und vorgeführt. Das Adams-Kostüm als referentielles Slogan- und Werbe-Gewand des Konsumenten[249]. Siehe weiterführend auch *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur.* von Ulrike Landfester (Matthes und Seitz, Berlin 2012), die auf eine Verbindung mit der Flüchtigkeit vormals physischer Schrift hinweist. Hier zitiert in einer Rezension von Thomas Steinfeld:

243 Ebd.
244 Saturn.
245 Warum Liebe weh tut? Eva Illouz, Suhrkamp Berlin 2011, S. 435.
246 Wikipedia: Tätowierung. 28.06.2012.
247 Deutschboden, S. 102f.
248 Ebd. S. 287.
249 Absolventen vermieten ihre Gesichter, http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/absolventen-vermieten-ihre-gesichter-kratzen-ist-schlecht-fuers-geschaeft-a-793606.html, 30.06.2012.

> Flüchtig geworden, im eigentlichen Sinne, ist die Schrift erst Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, mit der Digitalisierung der Kommunikationstechnik. Zur selben Zeit verliert die Tätowierung das Seemans- und Knastbruderhafte, das radikal Exotische oder das "Alteritätssignalelement". Es wird durch eine "Ästhetik der indivualistischen Selbstverwirklichung" ersetzt. Oder anders gesagt: Das Zeichen verbindet sich um so heftiger und um so häufiger mit dem Fleisch (und dem Selbst), je weniger Bindung es ansonsten ans Physische noch besitzt.[250]

Je steriler die Phantasien – "je weniger Bindung ans Physische" –, desto deutlicher ihre Zeichen und ihre Sichtbarkeit (Show-Realismus). Je flüchtiger Aufmerksamkeit und Gefühle, desto bohrender der Blick für den Augenblick: das Äußerliche wird umso kleinlicher, korrekter und minutiöser beschrieben, je größer der Mangel an Gefühlen und realen, körperlichen Berührungen. Die ästhetische, oberflächliche Behandlung der unzähligen Symptome des Körpers gleicht einer Versiegelung desselben:

> Den Körper behandelte er so, wie er sein Auto behandelte – mit einer Akribie, mit einem Sinn und einer Liebe fürs Detail, die in der Großstadt so selten anzutreffen war […].[251]

Die 'Behandlung' des Körpers ersetzt die Berührung. Die akribische "Liebe fürs [technologische] Detail" – Haut, Auto oder Microblogging – ersetzt die Liebe für eine Frau. Die Frau hat auch als Freundin nachrangigen Wert:

> Sie hätten zwar Freundinnen, das seien auch hübsche und nette Freundinnen, aber diese Mädchen wüssten, dass sie selbstverständlich nach den Autos kamen.[252]

Der Vergleich mit einem Auto betont zudem die Bauweise und Funktion des Körpers als Maschine und Körperpanzer[253] (Theweleit): geschlechtslos, willenlos und frei von Begehren. Ein mechanischer Körper mit automatischen Verhaltensweisen erklärt auch die unbeholfenen und lautstarken Abwehrsignale ("und grölten im Chor: Mandy! Du geile Sau!"), die den Frauen – übergriffigen Blicken gleich – direkt zugeworfen werden, gewissermaßen aufs Auge gedrückt, sie überrollen oder überfahren sollen. Hier ein Beispiel, 'heraus gehauen' und abgefeuert "in Richtung von Janine":

> "Heute früh aufgewacht, gleich einen runtergeschrubbt, wieder eingeschlafen, da stand das Ding schon wieder, als ich aufwachte." Sie, Janine, lächelte nachsichtig.[254]

Die Panzer der Frauen sind unzerstörbar. Umgedreht können auch die Worte der Frauen – ihre "rosaweißen Fingernägel" – die Panzer der Jungs nicht durchschlagen, allenfalls leicht zerkratzen:

> Eine der Frauen sagte zu ihm: "Wie siehst denn du aus?" Glaubst du, dass dich irgendjemand küssen möchte? So, wie du aussiehst?"
> Rampa griff sein Glas. Er trank.
> Die Frau sagte: "Mann, ey. Bist du hässlich."
> Rampa sah die Frau durch seine Brillengläser an. Er fragte die Frau: "Hast du in den letzten Jahren mal in den Spiegel geguckt?"

250 Die sprechenden Archive der Haut, Thomas Steinfeld in: Süddeutsche Zeitung Nr. 149, 30. Juni/1. Juli 2012, S. 17.
251 Deutschboden, S. 58f.
252 Ebd. S. 276.
253 Männerphantasien I., Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Klaus Theweleit, Roter Stern, Frankfurt am Main, Entstehung des Panzers gegen die Frau, S. 379.
254 Deutschboden, S. 312.

> Raoul sah seinen Kumpel Rampa an.
> Raoul und Rampa stießen an.
> Er schrie. Es war eine richtiger Wutanfall: "Ich schlage mir jeden Morgen selber ins Gesicht, verstehst du. Verstehst du mich, du dumme Sau. Und dann frage ich mich: Wer war das?"[255]

Gefühle wie Wut werden zynisch simuliert. Brüllen und Schreien gehören zu einem gesellschaftlichen Spiel: an der Oberfläche des anderen kratzen ("Mann, ey. Bist du hässlich.") und zugleich den eigenen Härtegrad zur Schau zu stellen ("Kratzputz"[256]). 1:0 für Rampa:

> Die Frau sagte nichts.
> Sie trank und blieb mit ihren Freundinnen direkt neben unserem Tisch stehen: als ob nichts geschehen wäre. Es war, genau genommen, ja auch fast nichts geschehen.[257]

Sogar die ausbleibende Reaktion ("coole Individualität", Illouz) ist Teil des Rituals und verweist umso deutlicher auf den Show- und Spielcharakter der Kommunikation: Gleichstand. Keine Verlierer und offenbar auch keine Verletzten. Der Schlagabtausch findet außerhalb der Panzerung statt, weshalb darunter nichts empfunden werden kann. Selbst Moritz bleibt angesichts der Härte dieses Wortgefechts seltsam unberührt. Was den Panzer nicht durchschlägt und bis zum Herzen vordringt, ist faktisch gar nicht passiert. Aus der Zeit gefallene Begegnungen, verzockt und verspielt: "Es war, genau genommen, […] nichts geschehen."

3.4. Trunkene Verbrüderung

> Komisch, fast schien es, als ob der übermäßige Alkoholkonsum, der unter den Männern üblich, unter Frauen aber natürlich längst nicht so verbreitet war, den Männern für ihren Alltag eine Milde, Nachsicht und Durchlässigkeit der Empfindungen schenkte, die den Frauen verwehrt blieb. (Moment: Möglich und wahrscheinlich war es, dass sich die Züge der Frauen gerade wegen der konstanten Zugedröhntheit ihrer Männer so verfinstert und verhärtet hatten, während die Männer zu Mitgefühl oder sonst einer Empathie in Richtung ihrer Frauen grundsätzlich nicht mehr imstande waren.)[258]
>
> Wieder unten im Gastraum saugte ich ein Pilsbier in mich hinein, damit aller Kleinmut und alle Mickrigkeits-Bedrückung schwanden und ich mit Schwung am vereinbarten Treffpunkt vor der Gaststätte Schröder ankam.[259]
>
> Es herrschte nun die Sorte Verbrüderung, bei der der Lauteste die anderen, die gerade nicht so laut sein konnten, zum Saufen, Lachen, Fröhlichsein zwang […].[260]

Alkohol ist das Schmiermittel in *Deutschboden*. Es gibt de facto kein einziges Gespräch, kein Interview und kaum eine Beobachtung, die ungetrübt des bierseeligen Entzückens getan wird. Ohne zahlreich verhaftete Möllchen kommen die Worte nicht in Gang, sind Stimmung und Laune am Boden und die Selbstzweifel am größten. Der himmlische "Frieden des Biers"[261] befreit das Denken, scheint es überhaupt erst zu ermöglichen. Die Hymnen an "das Bier, die Molle" kommen

255 Ebd. S. 212.
256 Ebd. S. 123.
257 Ebd. S. 212.
258 Ebd. S. 57.
259 Ebd. S. 163.
260 Ebd. S. 321.
261 Ebd. S. 89.

aus dem Inneren des Körpers. Alkohol macht den Panzer durchlässig und weich. Alkohol erlöst Moritz und die Jungs von der Starre ihres Habitus, von Unlust und langem Weilen, von der Behäbigkeit ihrer Leiber. Er stimmt sie mild. "Der Kopf wurde ruhig, schwer, langsam, bequem. Den eigenen Blicken gelang es dafür, durch feste Gegenstände […] hindurchzustieren". Daher der bohrende Tunnelblick.

> Dann wollte mein Inneres kleine Gedichte aufsagen.
> Nachdenken in der Gaststätte Schröder:
> Hier bin ich richtig.
> Hier weiß ich weiter. [...]
> Prost.
> Ich wusste alles.
> Saufend sah ich mehr.
> Saufend kannte ich mich aus.
> Und saufend dachte ich über das Bier, die Molle, nach: Der einzige Fehler am Bier war all die Jahrhunderte lang gewesen, dass es ein Neutrum war. Das Bier. Das hatten sie – hier in Oberhavel, hier in der Gaststätte Schröder – geändert: die Molle. Meine Molle. Schöne Molle. Du liebe Frau.
> Willst du, Fremder, noch eine schöne Molle?
> Ja.
> Eine geht noch immer.[262]

Das Bier ist eine "schöne" und "liebe Frau", die einem allein gehört ("Meine Molle", meine Olle) und Fremden feilgeboten wird. Ohne Molle geht Mann nicht ins Bett.

> "Ich war schon auf'm Weg in die Koje. Da dachte ich, kiekste noch auf eene Molle bei Schröder rinn."[263]

Jedes gesprochene Wort ein getrunkenes Bier. Zuerst das Bier, dann die Stimme, hernach ein Wort.

> Biere.
> Stimmen.
> Worte.
> Das, was alles noch gesprochen werden würde heute, an Worten, und was dazu getrunken werden musste, an Bieren, damit das ging.[264]

"Ich erinnerte mich vor allem an das wunderbare pilsgelbe Licht.[265] "Säufergelb" scheint "von den Wänden" und verwandelt die Bar in einen paradiesischen Ort "jenseits aller greifbaren Uhrzeit", wo "richtig schön angetrunkene Sätze" fallen, wo "die Themen […] gar nicht zu besoffen, also groß und bedeutend genug sein"[266] können. Auch die Aral-Tankstelle gilt als paradiesischer Ort, als "Blaue Lagune"[267].

> Und in dem schönen Gesaufe, Geschwafel und Gedröhne bekam ich plötzlich ein grandioses Glücksgefühl.[268]

Eine zweite Ode an das Bier und den "Durchblick":

> Bier.
> Bier.
> Bier.

262 Ebd.
263 Ebd. S. 101.
264 Ebd. S. 99.
265 Ebd. S. 115.
266 Ebd. S. 105f.
267 Ebd. S. 283.
268 Ebd. S. 111.

> Hallo, du – du liebe, schöne, süße, gute Molle, du bist so voll korrekt, so voll in Ordnung, du bist echt gut.
> Ich sehe dich.
> Ich verstehe alles.
> Ich habe so voll den Durchblick.

Der volltrunkene "Durchblick", der "durch feste Gegenstände hindurch[stiert]" genau wie durch Menschen, ist ein Verfolgerblick – Automatic Camera Tracking –, in dessen Umfeld jede Bewegung verdächtig ist: "Ich sehe dich." Menschen trinken, Tiere saufen: "Tiere sehen dich an."[269] Eine zugleich bedrohliche wie ängstliche Beobachtung. Das weiblich personifizierte Bier ("Hallo, du") und der reduzierte Sprechgesang in Form von Hymnen erinnern in ihrer trunkenen Rhythmik, Lyrik und Motivik an Texte im deutschen Aggro-Rap[270]. Vergleiche folgenden Auszug aus den Lyrics von "Spring auf" (Sido, 2012):

> Ich komm nicht mehr runter heute Nacht, ich bin drauf, mach mein Glas voll mit Schnaps, ich trinks aus. Ich chill hier auf Wolke 8 und sing' laut. Komm hier oben ist noch Platz, spring rauf. […] Manchmal trink ich viel ohne Ziel und ohne Sinn. […] Ja vielleicht bin ich einfach nur ein großes Kind. Wenn du wissen willst, wie das ist, brauchst du nur zu mir hoch zu springen. Und dann leg dich hier oben hin, lass die Sorgen los und trink solange bis die ganze Scheiße plötzlich logisch klingt. […] Ich hab da so ein' Freund namens Jim Beam. Was machst du so mit ihm? Na ich trink ihn. Das ist Liebe, kann sein dass wir bald ein Kind kriegen. Verdammt, er haut mich um, ich muss mich hinknien. […][271]

Die Liebe zum "Freund namens Jim Beam", mit dem Mann Kinder zeugen wird; trinken bis die "Scheiße plötzlich logisch klingt; "ohne Ziel und ohne Sinn"; "Wolke 8" als paradiesischer Ort hoch über der siebenten Wolke der Liebe; "großes Kind": bis hin zu der freudigen Erwartungshaltung, sich final 'umhauen' zu lassen und 'auf die Knie' zu gehen (siehe oben, Boxkampf und Offenbarung), ein semantischer Gleichklang zur "Suff"-Lyrik von Moritz[272].

> Das Nirvana des Geschichtenerzählers war dann erreicht, wenn Worte egal waren, weil im Fluss der Worte schon der ganze Sinn der Geschichten lag.[273]

> In diesen späten Stunden, so dachte der Reporter, konnte der Reporter einmal mehr erleben, wie er vom Saufen tatsächlich klug wurde (mehr sah, mehr aufnahm, mehr spürte, sich mehr vorstellen konnte).[274]

'Spüren' steht hier von 'Klugheit' umzäunt, vom 'Aufnehmen', 'Sehen' und 'Vorstellen' umstellt und bewacht. Weit entfernt von entfesselter Sinnlichkeit. Hier ist ein intellektuelles "Spüren" gemeint, ein vom enthemmten Verstand kontrolliertes Nachempfinden im Nach-Spiel von Weiblichkeit.

> Und wir standen den Rest der Nacht beisammen und quakten und quatschten und lachten und tranken […].[275]

Im "Suff" bringen Moritz und seine Jungs ihr stereotypes Frauenbild zur Aufführung. Ob Gaststätte oder Bandraum, Suff und Spür-Sinn liegen dicht beieinander. Hier betrinkt, begegnet und

269 Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield. Universum Bücherei für alle, Berlin 1929.
270 Nach dem deutschen Hip-Hop-Label Aggro-Berlin.
271 YouTube: http://www.youtube.com/watch?v=P1jIkON8HFo, 10.07.2012.
272 Siehe auch: "I love the Guy". Moritz von Uslar über Bushido in: Cicero, Magazin für politische Kultur, Januar 2012.
273 Deutschboden, S. 110.
274 Ebd. S. 359.
275 Ebd.

befreundet Mann sich. Eine homoerotische Welt voller Liebe.

> Es war Liebe auf den ersten Blick gewesen, als ich an diesem Freitag im Mai gegen halb acht abends die Tür der Gaststätte Schröder aufgeschwenkt hatte und durch den Windfang in den Gastraum eingetreten war.

"Ein bumsvolles Lokal." Moritz nimmt ein erstes Bad in der Männermenge, eine "Phase des Rantastens und Anwärmens".

> Es waren ausschließlich Männer in dem Gastraum, was einen als Stimmung, Temperatur, als Abmachung über die hier zu verbringende Zeit schon im Türrahmen angenehm anfasste und gleich merkwürdig beruhigte.[276]

Hier kann Mann sich anfassen und entspannen.

> Man sah viele Muskeln und eng sitzende T-Shirts, die die Muskeln zur Geltung brachten. Männer mit enorm kräftigen Händen. […] Einige Männer trugen noch die Schuhe, die sie tagsüber auf dem Bau getragen hatten.[277]

"Eine Hundertschaft Männer"[278]: Berghain, Lab.oratory, Snax Club. Men only, play safe! "Aus gegebenem Anlass wird es dieses Mal einen Baustellen-Themenpark zu entdecken geben"[279].

> "Da waren wirklich alle Typen miteinander zugange [...]"[280]

> […] gemütlich, kumpelhaft, knuffig […] und, wenn es die Stimmung verlangte, auch ein bisschen böse […].

> Heiko […], zu zwei Handwerkern am Tresen: "Sitzend? Stehend? Liegend?"
> Sie wollten stehend.[281]

Die Triade vom "beiläufigen Berühren der Fingerspitzen"[282] über die Erwiderung der Liebe durch erste Blicke ("Seine Äuglein funkelten."[283]) bis zur Vereinigung in der "Verbrüderung"[284] ist ohne "gewaltig[e]" Mengen von Alkohol nicht vorstellbar. "Normal."

> Gegen halb zehn zog der Suff im Lokal gewaltig an. Hansi musste mehr zapfen, schneller zapfen. Die Getränke [gingen] in immer kürzer werdendem Takt übern Tresen […]. Es wurde gesoffen; dann gesoffen; dann eins noch, Hansi, zwei noch, Heiko – gesoffen.
> Normal.[285]

Man beachte die orgiastische Steigerung. Der Höhepunkt aber bleibt aus. Fast eine tantrische Art des Konsums. In alkoholexzessiven Kulturen gilt Alkoholkonsum als Norm und der Rauschzustand als Zeichen von Männlichkeit, Stärke und Großzügigkeit[286]. In *Deutschboden* gelingt im "Suff" sogar die Symbiose von Männlichkeiten verschiedener sozialer Klassen. Der wohlhabende Schriftsteller aus der Großstadt verbrüdert sich mit den arbeitslosen Kleinstädtern Raoul und Blocky, der Bohemien mit dem Proll. Neben den sozialen Unterschieden verflüssigt sich zuerst der

276 Ebd. S. 78f.
277 Ebd. S. 80.
278 Ebd. S. 83.
279 Ankündigung zum Snax Club am 23. April 2011. Der Snax Club (Sex als Snack) ist eine Berliner Sex-Party für Männer, die alljährlich am Osterwochenende in Berghain und Lab.oratory stattfindet.
280 Deutschboden, S. 88.
281 Ebd. S. 86.
282 Ebd. S. 85.
283 Ebd. S. 94.
284 Ebd. S. 321.
285 Ebd. S. 85f.
286 Wikipedia: Trinkkultur.

“ästhetische Sinn als Sinn für die Distinktion“ (Bourdieu), zumindest wird er stark verdünnt, überflüssig. Denn “der Geschmack ist die Grundlage alles dessen, was man hat – Personen und Sachen –, wie dessen, was man für die anderen ist, dessen, womit man sich selbst einordnet und von den anderen eingeordnet wird.“[287] Raoul und Blocky verfügen zwar nicht über die Mittel von Moritz, dennoch sind sie bemüht, sich auf ihre Weise (z.B. als Band) “die Kunst zur Grundlage ihres Lebensstils zu machen“. Der Bohemien und der Proll verfügen beide “über das Vermögen, die Welt und die anderen durch die Brille literarischer und künstlerischer Reminiszenzen zu sehen“[288]. Wie unterscheiden sich ihre Geschmäcker und Lebensstile im Detail? Eine Gegenüberstellung:

> Die Band, so Raoul, sei alles für ihn, sein Ein und Alles, das absolut Wichtigste in seinem Leben, und so sähen das auch die anderen Jungs. […] Man sei befreundet, weil es die Band gebe, und die Band gebe es, weil man so gut befreundet sei. Wenn es die Band nicht gäbe, so Raoul, dann könnte er hier gleich einpacken […]. Auf Festivals zöge die Band, vorausgesetzt, dass alle Kumpels anreisten, ein Zweihundert-Mann-Publikum an.[289]

> Das, so Raoul, sei ja das Gute am Arbeitslosenleben: Er habe Zeit für den ganzen Kulturscheiß, die Songs, Filme, Serien, Spiele. Und die Zeit, sich den ganzen Scheiß auch wirklich anzuschauen, da kenne er nichts, die Zeit nehme er sich auch. […] Dann sitzt er stundenlang vor seinen Maschinen, am besten lief alles gleichzeitig, Fernseher, Anlage, Spielkonsole, Computer […].[290]

Raoul konsumiert “den ganzen Kulturscheiß“ und ist “selbstredend geradezu krankhaft süchtig nach amerikanischen Serien, oft schaue er zehn, zwölf Folgen am Stück“[291]. “Das absolut Wichtigste in seinem Leben“ aber ist die Band und sind die Jungs der Band, seine Freunde. Seine Funktion als Schlagzeuger erfüllt ihn deutlich mehr mit Sinn, als das bloße Konsumieren. Blocky bevorzugt Live-Events; sein Leben wird als eine Abfolge von Kulturveranstaltungen beschrieben:

> Blocky zählte die Kulturveranstaltungen auf, die in seinem Leben als Nächstes anstanden, ein Foreigner-Konzert in der Zitadelle Spandau, ein Konzert der Satireband Hasenscheiße in der Nachbargemeinde Bergsdorf, Helge Schneider im Admiralspalast, und, ganz wichtig, die Biermeile zwischen Straußberger und Frankfurter Platz auf der Karl-Marx-Allee[292]

Moritz produziert Texte und ist in der Berliner Hochkultur zu Hause:

> Dann gab er mir, weil das stets so zwischen uns gewesen war, die Partys durch, die ich in den letzten Wochen verpasst hatte, und rasch auch noch die kommenden Großveranstaltungen auf dem Berliner Parkett: Zehn Jahre Greenwich Bar. Die Midnight Session der Mercedes Benz Gallery. Bruno Salzer und Escada baten zur Pink Party. Die Zeitschrift Achtung lud zu einem Abend zu Ehren von Diors Kris Van Assche (DJ Hell und Fetisch). Der Nachtclub Cookies feierte ein Woche lang am Stück. The Corner lud zum Sale. L'Estétic Cosmetics lud anlässlich der Premiere von Firma Men's Skin Care zum Champagnerempfang ins Quartier 206. Julia Stoschek bat ins Tower Apartment im Ritz Carlton. Monika Sprüth empfing anlässlich der Eröffnung von Thoma Demands *Nationalgalerie* zum Abendessen im Café Einstein in der Kurfürstenstraße. Andreas Slominski eröffnete bei Neu, Serge Jensen in den Kunst-Werken, Johannes Abers im Schinkel Pavillon, Daniel Richter bei Contemporary Fine Arts und Marc Bronner mit *Neuen Arbeiten* in der Galerie Crone.[293]

Eine blendende Parodie. Was Moritz nicht bereits “verpasst“ hat, kommt auf ihn zu. Er wird

287 Die feinen Unterschiede. Pierre Bourdieu, S. 104.
288 Ebd. S. 106.
289 Deutschboden, S. 105.
290 Ebd. S. 280.
291 Ebd.
292 Ebd. S. 95.
293 Ebd. S. 241.

gebeten, geladen und empfangen. Aus Kultur- werden einmalige (nicht wiederholbare) “Großveranstaltungen“, die, als Abendessen, Champagnerempfang, Midnight-Session, Feier oder Party bezeichnet, Understatement und differenzierter Akkuratesse Hohn sprechen. Viele Namen bekannter Unbekannter “eröffne[n] bei“ anderen Namen und in Pavillons, Werken, Quartieren und Galerien. Der soziale Status von Moritz, den er hier verdichtet und hochsprachlich überzeichnet, entspräche dem der Very Important Person. Vielleicht ist er berühmt, vielleicht gänzlich unbekannt. Ob selbst ein Celebrity oder nur Schmuckstück, die redundante Darstellung als leichtfüßiger Tänzer “auf dem Berliner Parkett“ von Mode, Musik und Kunst wahrt eine Diskretion, die seine Betätigung als Boulevard-Journalist in Frage zu stellen scheint. Die “sprachliche Kompetenz, die von anderen als besondere sprachliche Gewandtheit und Ungezwungenheit des Sprechens empfunden wird“, verweist auf ein “kulturelles Erbe“[294] (Bourdieu), über das Moritz sich ausschweigt. Sein Werdegang – Schule, Universität oder Ausbildung – könnte über die ursächlichen Lernprozesse, die seinen Habitus begründen, Auskunft geben. Details zu seiner Biographie aber treten hinter der Rolle als Reporter zurück. Sein Schauspiel wirkt glaubwürdiger, je weniger über die reale Person 'dahinter' bekannt ist. Er will seine wahre Identität nicht preisgeben, sein “gutes und wahres Buch“[295] nicht gefährden:

> Die Jungs fingen auch an, mich über mein Leben in Berlin auszufragen. […] Ich gab ausweichende Antworten.[296]

Wie bei Raoul und Blocky ist sein Berliner Leben eine Aufzählung von kulturellen Highlights. Der “Kulturscheiß“ und die “Kulturveranstaltungen“ unterscheiden sich von den hochkulturellen “Großveranstaltungen“ im Grad der ästhetischen Differenzierung von “Kulturellem Kapital“, ihre Präsentation ist eine Show von verpassten und kommenden Gelegenheiten weiterer Shows.

Während Moritz – mit Hut bekrönt – als König von Berlin durchs Umland zieht, wird Raoul als Präsident von Oberhavel inthronisiert (“Präsidentenwohnung“, S. 268). Die symbolische Vereinigung mit dem Havel-Oberboy beginnt bereits kurz nach ihrer ersten Begegnung im Lokal, wo sich beide ihre Sympathie bekunden, ihren Wunsch zur Annäherung. Über die Tattoos von Raoul richtet Moritz seine Blicke auf die Haut. Raoul zeigt seinen Arm und dreht ihm alsbald auch den Rücken zu.

> Raoul, mit großer Freude: “Nein, ganz im Ernst. Dein Name steht auf meinem Arsch … willste sehen?“
> Er wandte mir den Rücken zu und zog die Hose so weit herunter, wie es nötig war. Auf Raouls linker Pobacke waren die Worte “Dein Name“ eintätowiert.
> Heureka.
> Riesenfröhlichkeit beim Reporter.[297]

294 Bourdieu zit. nach: Das Kulturelle. Jochen Bonz, Wilhelm-Fink, München 2012, S. 40.
295 Deutschboden, S. 340.
296 Ebd. S. 339.
297 Ebd. S. 104.

Nach der “achte[n] Runde“ folgen die Einladungen zu den Gelagen der nächsten Tage:

> Würde laut werden, und es würde auch garantiert viel gesoffen.[298]

Und wieder die Choreographie eines Mannes als Frau, die die Stimmung anheizt:

> Dann tanzte noch einer mit einer viel zu großen Jeansjacke vor uns herum wie so eine Vaudeville-Tänzerin aus den Dreißigerjahren, ein völlig verrückter Auftritt.[299]

Raoul – germ. für Ratgeber, Berater des Krieges – empfiehlt sich indirekt als Geleitschutz an, als Fremdenführer und Türöffner. Zudem ist “Raoul Schleusner“[300] ein Schleusenwärter, ein Gatekeeper also. In der Obhut der Band lässt sich Moritz in die Gesellschaft von Oberhavel einführen, die letztlich aber, kurze Begegnungen mit Verkäufern ausgenommen, auf deren unmittelbares, jugendliches Umfeld beschränkt bleibt. Moritz kommt in *Deutschboden* daher niemandem näher als dem Ex-Nazi Raoul. Und so ist es sicher kein Zufall, dass sich der Name des Reporters vom lateinischen Mauritius herleitet, der Erweiterung von Maurus (Maure, Mohr), einem Lehnwort des griechischen maurós (μαυρός), was “schwarz“ bedeutet. Mauritius, der heilige Mohr und Anführer der Thebaischen Legion, “war ein Schutzheiliger des Heeres, der Infanterie, der Messer- und Waffenschmiede“, der “vor Kämpfen, Gefechten und Schlachten“[301] angerufen wurde. Folglich ist Moritz wie Raoul ein Berater des Krieges, von den Jungs gerufen; als Träger der heiligen Lanze (lancea sacra), die ihm Unbesiegbarkeit garantiert, phallisch aber deutlich im Vorteil. Der Stift des heiligen Reporters ist die herbeigerufene Lanze. Bald nach der gegenseitigen Anerkennung des ungefähren sozialen Status lädt sich Moritz bei Raoul überraschend zum “Käffchen“ ein. Im privaten Raum – unter Ausschluss öffentlicher Räume (Kneipe, Tanke) – wird die Verbrüderung symbolisch besiegelt. Wieder fließen Flüssigkeiten, Vertrauen wird ausgetauscht: die Vereinigung von schwarz und weiß. Raoul ist jetzt kein Junge mehr, sondern “der Mann“:

> Das klang ja alles maximal aufregend.
> Der Mann, der sich im sozialen Netzwerk der Kleinstadt so auskannte wie wohl kein Zweiter in Oberhavel, deutete auf die Kaffeetasse, die der Reporter gerade zum Mund führen wollte: “Das ist mein Kaffee. Deiner steht da.“ Raoul deutete auf die Tasse, die auf dem Tisch stand. “Kannst aber auch meinen Kaffee trinken, ist mir egal.“[302]

Das Ritual des 'Brüdermachens' (Adelphopoiesis). Die Kaskade der Themen führt von anderen Jungs, Autos, Technik, Internet, Netzwerk- und Medien-Gewohnheiten zu Frauenbildern auf “Youporn“, Selbstbefriedigung, Einsamkeit und den Überdruss an realen Beziehungen. Zum “jungen urbanen und häuslichen Junggesellen“ – Moritz agiert aus der Häuslichkeit seiner Pension und der Gaststätte heraus wie Raoul aus seiner “Medien-Kommandozentrale“[303] – siehe auch den

298 Ebd. S. 111.
299 Ebd. S. 113.
300 Ebd. S. 101.
301 Wikipedia: Mauritius, 01.08.2012.
302 Deutschboden, S. 274.
303 Ebd. S. 281.

“Mann des Innenraums“ in *Pornotopia. Architektur, Sexualität und Multimedia im 'Playboy'* [304] von Beatriz Preciado.

> Die USA wurden Zeuge der Geburt des städtischen Junggesellen, den seine monatliche Dosis von Fotos nackter Frauen endlich über den Verdacht erhob, homosexuell zu sein, nur weil er sich nicht den Normen der Häuslichkeit unterwarf.[305]

Bezüglich meiner These vom übergriffigen Blick, von der obduzierenden Beobachtung bevorzugt lebloser Leiber (Entlebendigung) und des einnehmenden Voyeurismus, spricht Preciado von Nekrophilie:

> Die schlechte [Nachricht] ist, dass die Playboy-Pornotopie im Sterben liegt, die gute ist, dass wir nekrophil sind.[306] […] Indem er zuvor getrennte Systeme kurzschließt, führt der Playboy das Einsperren und die Videoüberwachung als Bedingungen der Lustproduktion ein. Auf diese Weise nimmt die Playboy-Pornotopie, multimediale Häuslichkeit und Sexzirkus in einem, jene öffentlichen Spektakel der Freiheitsberaubung vorweg, die den zeitgenössischen Fernsehkonsum charakterisieren: Big Brother, Fame Acadamy, Survivor, das Dschungelcamp etc. sind Kinder der Playboy-Pornotopie. Doch auch das von Playboy geschaffene räumliche Universum wird nicht nur durch die neuen *Macker* oder durch seine eigenen Fernsehavatare in der Popkultur überleben.[307]

Fernseh- und Literaturavatare, so muss man ergänzen. Die “multimediale Häuslichkeit“ und der “Sexzirkus“ in *Deutschboden* werden von Moritz und Raoul – “die neuen Macker“ – als “öffentliche[s] Spektakel“ inszeniert. Oberhavel ist der Ort und *Deutschboden* das experimentelle Format. Für drei Monate stehen Moritz, Raoul und seine Jungs als Gated Community unter gegenseitiger Beobachtung. Diese “Bedingungen der Lustproduktion“ zeigen Wirkung. Mann kommt sich näher. Die Vereinigung des Bohemien mit dem Prolet bezeichnet eine Vereinigung von Karikaturen von Männlichkeit, von “Biografien, die vielleicht beispielhaft waren“[308], von medialen Männern als Witz-Figuren (der Humor von Raoul ist dem von Moritz ebenbürtig). Der Hipster als Boheme im Bund mit dem Nazi als Prolet. In dem Essay *Nachruf auf den weißen Hipster* (in: *Hipster. Eine transatlantische Diskussion*, Suhrkamp 2012) kommt Mark Greif auf “die problematischen Ansichten zur Rassenfrage“ in Texten von Gavin McInnes zu sprechen, Redakteur beim *Vice*-Magazin:

> Die Sache mit Witzen ist jedoch, dass sie einem zeigen, wie Menschen charakteristischerweise denken, womit sie spielen, wenn sie die Grenzen des sozial Vertrauten erreichen.[309]

Moritz in *Deutschboden* über das *Vice*-Magazin (in den Worten seines Kumpels):

> Der deutsche Vice-Ableger, so der Kumpel, habe – sei schon ein paar Jahre her – ein Schwedt-Heft produziert. Legendäre Ausgabe, grandioses Heft. Mit Neonazi-O-Tönen, Modeproduktion mit Schwedter Assi-Kids, die ihre weißen Bäuche und Tätowierungen in die Kamera hielten, und mit schmissigen Überschriften wie “Schwedt-Porno“

304 Klaus Wagenbach, Berlin 2012, S. 22.
305 “America was seeing the advent of the urban single male who, lest his subversive departure from domestic norms suggest homosexuality, was now enjoying new photos of nude women every month.“: Chris Colin in: Hugh Hefner, http://www.salon.com/1999/12/28/hefner/, 12.07.2012. Übers. zit. nach: Pornotopia, Beatriz Preciado, S. 24.
306 Pornotopia. Beatriz Preciado, Klaus Wagenbach, Berlin 2012, S. 137.
307 Ebd. S. 143.
308 Deutschboden, S. 300f.
309 Hipster. Eine transatlantische Diskussion, Suhrkamp, Berlin 2012, S. 131.

> und "Bomben über Schwedt". Also einmal voll mit dem dicken Berliner Lifestyle-Stift über das ganze Ost-Elend und die Plattenbauten drübergefahren. Das Heft habe bei den Lead Awards in Hamburg, der jährlichen Auszeichnung der besten Beiträge in Internet und Print, einen Preis gewonnen.[310]

Abgesehen von den "schmissigen Überschriften" eine äußerst präzise Rezension über *Deutschboden*. Der Bohemien Proll ist demnach eine medien-geschäftliche Liaison auf Zeit, während der sich Moritz und Raoul einander zur Verfügung stellen, sich "ihre weißen Bäuche und Tätowierungen" zeigen und im Rausch "das ganze Ost-Elend" brüderlich inszenieren und layouten: "Legendäre Ausgabe, grandioses Heft." Ihre Sexualität ist wie ihre Sprache, von der sie sich füreinander begeistern lassen und die sie voneinander lernen wollen (Preciado); Alkohol das Schmiermittel und der Brennstoff, um im gemeinsamen Spiel "die Grenzen des sozial Vertrauten [zu] erreichen". Hier kristallisieren sich für mich die zentralen Fragen, die den ethisch-moralischen Kern meiner Idee vom Show-Realismus ins Visier nehmen: Wer führt hier wen vor? Wie verhalten sich die Beteiligten vor, während und nach der Vorführung? Wer kassiert die Anerkennung, die Preise, das Geld?

4. Show-Realismus

Im Kontext seiner präzisen Studien über *Das Kulturelle*[311] interessiert sich Bonz abschließend für die Atmosphäre, weil "sie möglicherweise eine eigentümliche kulturelle Medialität auf sich als Begriff zu vereinen vermag". Als zur Atmosphäre "alternative Kulturmedien im Dazwischen" erwähnt er die "Übersetzung" (Bhaba), die "Zirkulation" (Latour) und das "Imaginäre" (Lacan).

> Im Unterschied zur Atmosphäre sind [diese Begriffe] kulturtheoretisch ausformuliert – auch wenn ihre Ausformulierung leider nicht gleichbedeutend damit wäre, dass sie in der zeitgenössischen kulturtheoretischen Diskussion entsprechend wahrgenommen und analysiert würden bzw. Anwendung fänden. Als ursächlich für diese Ignoranz erscheint mir, dass der Zwischenraum aus der Perspektive symbolischer Ordnungen als unsichtbar, oder zumindest unangenehm, und damit in gewisser Weise *gar nicht* erscheint. Wissenschaftliche und feuilletonistische Diskurse scheinen heute jedoch weitgehend auf der Grundlage von imaginären Identifikationen *mit* symbolischen Ordnungen geführt zu werden. Es liegt in der Logik der imaginären Identifikation, dass die Ränder, die Begrenzungen dieser Diskurse – vom jenseits ganz zu schweigen – entsprechend negiert werden müssen.[312]

Genauer spricht Bonz über "die atmospärische Wirklichkeitswahrnehmung", die "zugleich auch flüchtig" ist. "Als Atmosphäre entsteht sie immer wieder neu in der wiederholten Entäußerung des Individuums"; als "eine Kultur der Entäußerung".

> Im Fall der Entäußerung in die präödipalen Objekte des Realen und die Zirkulation imaginärer Phalloi […] ist dies besonders augenfällig.

Er nennt weitere Erscheinungsformen der Entäußerung: "die Entäußerung in das Unbekannte *an und für sich*", die Entäußerung in das "Begehren nach der jouissance", in die "Produktivität des

310 Deutschboden, S. 32.
311 Das Kulturelle. Jochen Bonz, Wilhelm-Fink, München 2012.
312 Ebd. S. 133.

Zwischenfalls“, “ins Abenteuer“, “in den Wirkungsbereich einer symbolischen Ordnung“, in “das Kraftfeld eines großen Anderen“, “ins Geschriebene“, “in Subkulturen und andere große Andere“.

> Bei der Ontologie der Atmosphäre handelt es sich um eine bedeutungsartikulierende Medialität, deren Subjekt sich selbst wiederholt fremd wird.[313]

Eine “Realität des Zwischenraums“[314], die bühnenreifes Verhalten vor Bühnenbildern vorführt, bringt allerorten eine komplexe Wirklichkeit der Effekte, dramatischen Plots und der nachgespielten Emotionen hervor, die nach probaten Prinzipien des Entertainments, nach den Regeln einer Show zur Aufführung kommt bzw. in die Geräte hinein vorgeführt wird. Aufmerksamkeit wird einzig als Konsumgut gefügig, ablenkbar und lenkbar. Wie auch das Begehren:

> In diesem Sinne wird das Begehren zugleich schwächer und stärker: schwächer, weil es keinen Rückhalt im Willen mehr findet – Wahl und Auswahl schwächen den Willen eher, als daß sie ihn stärken –, und stärker, insofern es in die Ersatzwelt der virtuellen und direkten Beziehungen Einzug hält.[315]

Die “gute [Nachricht] ist, dass wir nekrophil sind“[316] (Preciado). In dem Bemühen der Jungs in *Deutschboden,* “einsam, fremdbestimmt und eisern verpflichtet, die Illusion zu wahren“, erzeugt ihr Begehren überall dort “harte Realitäten“[317], wo die Realität weder hart noch krass, sondern schlicht unspektakulär erscheint; bislang noch unbearbeitet, ungeschnitten, nicht vertont, wiedergegeben oder ausgestrahlt. Die neutrale Außenwelt muss dem harten Happening des Inneren der Jungs angepasst werden. So wird die Gegenwart zur geilen Gegenwart und damit zu einer “Landschaft der Grausamkeit“ (Bourdieu). Welcher Gestalt ist die Darstellung der kleinstädtischen Infrastruktur in *Deutschboden*, wie werden Straßen und Räume beleuchtet, wie die Natur auf die Bühne gebracht? Hart oder noch viel härter? Als grandioser Zirkus oder depressives Trauerstück? The Show must go on and on and on: wie bewegen sich die Laiendarsteller durch die Kulissen und wie befördern Bühne, Wetter und Beleuchtung im Show-Room die volltrunkene Atmosphäre der Zerstreuung, die wiederholte “Entäußerung des Individuums“?

4.1. Ver-, Vor- und Aufführung

Bonz über “die Erforschung von Subjektpositionen“:

> Denn wenn die spätmoderne Kultur, […] dadurch bestimmt ist, ihre Menschen nicht eigentlich mit symbolischen Ordnungen zu identifizieren, sondern zwischen kollektiven Kategorien der Wirklichkeitswahrnehmung und Individuen der Abstand vorliegt, der hier *Dazwischen* und *Zwischenraum* genannt wird, vervielfältigen sich die Positionen, auf denen Individuen als Subjekte dieses spezifischen Kulturellen / dieser gesellschaftlichen Verhältnisse entstehen.[318]

313 Ebd. S. 134.
314 Ebd. S. 140.
315 Warum Liebe weh tut. Eva Illouz, Suhrkamp, Berlin 2011, S. 436.
316 Pornotopia. Beatriz Preciado, Klaus Wagenbach, Berlin 2012, S. 137.
317 Besessen von schwarzer Haut und schwarzen Schwänzen. Tobias Kniebe über harten Realismus in den Filmen bei Ulrich Seidl, Fatih Akin und Matteo Garrone. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 115, 19./20. Mai 2012, S. 14.
318 Das Kulturelle. Jochen Bonz, Wilhelm-Fink, München 2012, S. 138.

> Mindestens vier, deutlich verschiedene Subjektpositionen zeichnen sich in den Gesprächen somit ab: (1) das Identifiziertsein mit einer symbolischen Ordnung, (2) der ironische Abstand zu einer solchen, (3) die Identifikation mit dem Utopischen als eigener Sphäre kultureller Medialität, (4) die Entäußerung der Subjektivität in der gemeinsamen Aktion mit Anderen. Alle liegen sie in einem Feld.[319]

Wie ich zeigen konnte, begegnen sich Moritz und die Jungs in Oberhavel auf eben dieser Ebene des "*Dazwischen*", die nach Bonz einen Abstand zwischen der "Wirklichkeitswahrnehmung" des jeweiligen Kollektivs (Hipster, Bohemien, Prolet, Berlin, Oberhavel etc.) und dem Individuum (Moritz, Raoul, Blocky) kennzeichnet. Eine atmosphärische Zwischen-Realität, in der sich die verschiedenen Subjektpositionen in einer Art Show-Spiel die neuen Regeln des Miteinander gewissermaßen erspielen müssen. Im Bewusstsein der Gegenwart eines Aufnahmegerätes und eines Autors, also im Bewusstsein der Übersetzung und Vermarktung ihrer Worte, Gesten und Körper. Die Gespräche in *Deutschboden* scheinen sich auf dieser Ebene der gemeinsamen Arbeit am Projekt (an der Projektion) nahezu eingerichtet zu haben, so konform und konfliktscheu ihre Themen, so zufrieden im Gleichklang ihr Tenor. Sie zimmern sich einen wohlig harten Realismus, der eine eigene, aber eben keine "*wirklich[e]* Gültigkeit" einfordert, und verteidigen ihn mit allen Mitteln (Alkohol- und Witzzwang).

> Hier zeichnet sich die Ironie als ein Movens der Popkultur dieser Zeit in seiner paradoxen Wirkungsweise ab: eine Welt in ihrer Kontingenz zu behandeln, ohne dass sich irgendwo eine Welt erkennen ließe, die wirklich Gültigkeit beanspruchen könnte.[320]

Sie äußert sich in den Paradoxien von grandiosem und depressivem Verhalten, die sich sogar ihre Kritik geschickt einverleibt haben. Moritz und seine Jungs sind professionelle Kulturschaffende zwischen *Kreation und Depression*[321]. Sie beherrschen die mehr oder weniger differenzierten, aber weitgehend homogenen Verhaltensweisen, ihre Show am Laufen zu halten, produzieren dabei aber neue und flexible Formen von sozialer Herrschaft durch Entfremdung, und zwar wie verrückt:

> Dann sprach ich mit fester Stimme und einem leichten Zug ins Irre – der Riese sollte eine Nummer vorgeführt bekommen, die ihm zu weit ging, er sollte nichts begreifen, außer dass mein Selbstbewusstsein in Ordnung war.
> Ich sprach: "Ich bin so ein Mitschreiber, weißt du? Ich schreibe alles mit. Alles! Alles! Wie so ein Verrückter, verstehst du."[322]

Die "Identifikation mit dem Utopischen als eigener Sphäre kultureller Medialität" kommt bei Moritz dystopisch zum Ausdruck, in der Beobachtung des Nichts, dem Nihilismus des leeren Blickes und natürlich in der patriotischen Posse des Nicht-Ortes Deutschboden (Deutschland und Mutterboden):

> Deutschboden 1 Kilometer. […] Nach etwa fünf Minuten kam links am Wegesrand eine Lichtung. Eine Waldwiese. Das Gras stand hoch. Ich hielt an, guckte. Ich sah weiter nichts. Ich fuhr weiter. Es kam weiter nichts. Nach noch mal zwei Minuten drehte ich um. […] Beim zweiten Rückweg fand ich nicht einmal die Lichtung wieder. […] Mich ergriff eine irre Hektik. Ich wollte runter von diesem Sandweg, zurück auf die Straße nach Oberhavel. Ich überlegte,

319 Ebd. S. 140.
320 Ebd. S. 139.
321 Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Christoph Menke und Juliane Rebentisch (Hrsg.), Kadmos, Berlin 2012.
322 Deutschboden, S. 92.

was die Jungs wohl sagen würden, wenn sie erfuhren, dass ihr Deutschboden ein Nichts im Wald war. Dann überlegte ich, dass ich ihnen von diesem Ausflug besser nichts erzählen würde. Das Fazit dieser Abzweigung fiel mir ein wenig zu deutlich aus: Es gab kein Deutschboden. Es war alles eine große Irreführung. Es gab absolut nichts zu sehen.[323]

Die Realität ersten Grades verschwindet genauso wie der Ort und später auch das Hinweisschild. Wo die Realität nicht vorhersagbar ist und ins Ungewisse oder Geheimnisvolle verschwindet, sich in Verschwiegenheit hüllt, dort "ergriff [ihn] eine irre Hektik". Die Ergriffenheit wird sogleich mit deutlich abwehrender Geste hinfort befohlen, "in den Wald hinein":

Den Ort Deutschboden hatte es nie gegeben, zumindest hatte ich, der Reporter, ihn nicht gefunden – nun war auch noch das Schild, das in Richtung der erfundenen Ortschaft gewiesen hatte, verschwunden. Ich stand da, überlegte, ob ich ein Schild grüßen musste, das ins Nichts gezeigt hatte und, so stellte ich mir das vor, von einer Bande lustiger Irrer gestohlen worden war. Ich entschied, dass ich genau für diesen Fall den Jungs ein Versprechen gegeben hatte. Ich stand da und schaute in den Wald hinein, ich hob die Faust, ich sprach: "Deutschboden".[324]

Als abschließende Ehrerbietung wirkt die ritualisierte Pose wie ein Abgesang auf die verlorene Wirklichkeit, ihre faustische Symbolik karikiert die Historie und zementiert Moritz selbst als "Pfosten […] aus Metall"; als Mahnmal für eine Gesellschaft ohne Boden und Mutter: ein Moritz-Mo(nu)ment des frei schwebenden, flirrenden Augenblicks im Show-Realismus, in dem sich "die Positionen, auf denen Individuen als Subjekte dieses spezifischen Kulturellen / dieser gesellschaftlichen Verhältnisse entstehen", unendlich "vervielfältigen" lassen. Imagination als Vorstellung wird zur darbietenden Vorstellung ins Leere hinein; ein performativer Akt des Erstarrens ohne Adressat, eine Transformation des Körpers in ein Symbol, ein "Versprechen" ohne direkte Zuschauer. Und wie man in den Wald hineinruft, so schallt aus dem Wald nichts zurück; seine "Berliner Runde [der] erstaunten Gesichter", in die er "hinein"[325] spricht, kommt nicht zu Wort; seine Jungs, denen er "das Aufnahmegerät […] unter die Gesichter"[326] hält, antworten nicht wie erwartet. Mensch und Natur erwidern nichts, spiegeln ihn nicht, stehen mundtot. Seine Worte und Gesten verhallen im Wald ihrer Gesichter. Das hochverehrte Publikum ist wirklich so dumm und verdient es scheinbar nicht besser (Tucholsky[327]). Solang es mitspielen darf, lässt es sich bereitwillig vorführen, beobachten und ausnehmen. Das Publikum will auch auf die Bühne, Moritz wiederum, das ist die Bedingung, beobachtet es dabei:

Raoul: In jeder der vergangenen sieben, acht Stunden, den stillen und den lauten, war er in der Rolle des Anführers geblieben. Er war stets obenauf, stets Herr der Lage. Sein Bruder Eric gab die Rolle des seitlichen Unterstützers, des stillen Teilhabers, des unbeteiligten Betrachters. Beide, Raoul und Eric, spielten ihren Part gut.[328]

Die Laiendarsteller wollen als Schauspieler entdeckt werden und stellen sich als Komparsen und Statisten für große Produktionen zur Verfügung, wie auch Moritz sich für sein Buch zur Verfügung

323 Ebd. S. 333f.
324 Ebd. S. 377.
325 Ebd. S. 14.
326 Ebd. 355.
327 An das Publikum. Kurt Tucholsky als Theobald Tiger in: Die Weltbühne Nr. 27, 07.07.1931, S. 32.
328 Deutschboden, S. 318.

stellt. Er verführt die Oberhaveler zum Mitmachen bei der Deutschboden-Produktion, zur Teilnahme an seiner Beobachtung. Hollywood ist das Synonym für Verführung und Show. Hollywood 'fordert auf':

> Am Wochenende sollte in Oberhavel ein Casting für die Filmproduktion Black Death stattfinden. […] Oberhaveler waren aufgefordert, sich als Komparsen zu melden. 50 Euro am Tag, plus Catering. Im Herbst letzten Jahres, so erfuhr der Reporter, waren große Teile der Kleinstadtbevölkerung von Oberhavel zum Komparsen-Casting von Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* nach Berlin gereist: erfolglos. Kein Oberhaveler hatte schließlich an der grandiosen Nazi-Erschießungs-Orgie im Finale des Films teilgenommen.[329]

"Die Filmstadt Berlin […] ist […] ein mächtiger Wirtschaftsfaktor. 2000 Firmen und 36000 Menschen – vom Angestellten bis geringfügig Beschäftigten – haben hier auf die eine oder andere Weise mit Film zu tun" (Das Fußvolk[330]). "Große Teile der Kleinstadtbevölkerung" reisen als Komparsen umher, dürfen an der finalen und grandiosen "Orgie" aber nicht teilnehmen:

> "[...] Hauptsache, ich mache mal bei einem Film mit." Ich gratulierte.[331]

'Mitmachen' bedeutet hier, nicht teilzunehmen. Tätigsein garantiert keine Teilhabe. Die Komparsen bleiben stille Teilhaber; lebende Requisiten, die zum Handlungsverlauf nichts beitragen. Sie werden aufwendig kostümiert und geschminkt, um lange auf ihren "Einsatz" zu warten und "dann leider doch nicht […] genommen" zu werden. Die erhoffte Beobachtung wird ihnen vorenthalten und ihr Bedürfnis nach Anerkennung klein gehalten (Kleindarsteller). Noch das geringste Zugeständnis, das der Teilhabe nämlich, wird deshalb als "obergeil" wahrgenommen:

> Eric erzählte davon, was er bei den Dreharbeiten von *Black Death* erlebt habe: Es sei, natürlich, obergeil gewesen. Er hatte eine Langhaarperücke, Lederstiefel, eine Lederweste und eine Axt tragen dürfen, sein Gesicht war mit Erde verschmiert worden, und dann hatte er zusammen mit vier anderen Oberhavelern, einen aufhängen dürfen. Der Typ habe sich richtig gewehrt.[332]

"Hauptrollen bekommen Schauspieler, die hintergründig sind. Nur Statisten sind immer ihr oberflächlichstes Selbst"[333]. Wer sich nicht mit Erde das Gesicht verschmieren, nicht seine Beobachtung trüben lässt, wird aufgeknüpft. Dass Eric es als ungewohnt empfindet, wenn "der Typ" sich körperlich zur Wehr setzt, verdeutlicht seine Wahrnehmung von der Welt als Film, die ihn nicht betrifft, nichts angeht, in der die Menschen nicht real um sich schlagen, weil es ein harmloses Spiel ist, die Inszenierung einer Hinrichtung. Das gleiche Misstrauen in "richtig[e]" Gesten bei Moritz, hier in die eines Blickes:

> Den Blick vom Gitarristen zum Schlagzeuger – der sah zu gut aus, er saß so gut wie sonst keine Geste bei dieser Probe: Den musste sich Eric von einem Konzert oder einem Musikvideo abgeschaut haben.[334]

Der "sah zu gut aus", um wahr zu sein, den hat er sich "abgeschaut"; wir spielen Hinrichtung, aber

329 Ebd. S. 77f.
330 Sarah Khan in: Süddeutsche Zeitung, Nr.167, V2/5, 21./22. Juli 2012.
331 Deutschboden, S. 232.
332 Ebd. S. 285.
333 Sarah Khan in: Süddeutsche Zeitung, Nr.167, V2/5, 21./22. Juli 2012.
334 Deutschboden, S. 189.

er wehrt sich, als hätte er wirklich Angst: die mediale Erfahrung beginnt die reale in Frage zu stellen, zu überlappen. Die Wirklichkeit wird an der Show gemessen. Das kann unmöglich echt sein! Je größer der Referenzkatalog medialer Bilder, desto unglaubwürdiger die echten Blicke, umso überraschender das Um-sich-schlagen am Strick. Ob tatsächlich ein Spiel oder nicht, ist dabei weniger von Belang als das Misstrauen in die Wirklichkeit. Der Verdacht, unbemerkt selbst Teil einer Show geworden zu sein und vorgeführt zu werden, ist allgegenwärtig. Diese doppelte Sensibilisierung des Bewusstseins für die Gesten einer Gegenwart, die als Inszenierung uraufgeführt wird – "diese Doppelsorge um die eigene Konsumierbarkeit und Selbstverwirklichung"[335] –, schwindet voraussichtlich mit der kumulativen Omnipräsenz zunehmend unsichtbarer Technologien (Smart Dust). Solange noch echte Haut "zu sehen" ist und der Mensch nicht überzeugend als "Leiche" erkennbar, solange bleibt die Gegenwart hinter der Show lebendig und die Show verdächtig:

> Danach habe er als Leiche, die [vom Hauptdarsteller] weggemetzelt wurde, volle zehn Stunden herumgesessen und auf seinen Einsatz gewartet. Man habe dann leider doch nicht ihn, sondern einen anderen genommen, weil seine Tätowierungen, trotz Kostüm und Schminke, zu sehen gewesen waren […].

Preciado again: Die "gute [Nachricht] ist, dass wir nekrophil sind"[336]. Seine Person oder Persönlichkeit der Beobachtung und Bearbeitung durch Journalisten, Fotografen, Autoren und Filmregisseure zur Verfügung zu stellen, die diese Entäußerung im jeweiligen Format (formatiert) an dieselbe Person als Konsument zurück veräußern (Kino, Videos, Zeitungen, Magazine, Apps etc.), bezeichnet einen selbstreflexiven Umweg über die Echtzeit-Mechanismen hoch produktiver Entertainmentprozesse: Anerkennung, Selbstreflexion und -erkenntnis als Produktionsergebnisse zuvor eingespeister Biographien und Subjektpositionen. So entsteht die Illusion von Gemeinschaft, Gefühl und Autonomie als gesellschafts-ideologisches Konstrukt. Die Entäußerung in die Anerkennung, "in den Wirkungsbereich einer symbolischen Ordnung", in "das Kraftfeld eines großen Anderen", "ins Geschriebene", "in Subkulturen und andere große Andere" (Bonz), transferiert die Selbstreflexion und das Begehren in eine konsumistische, ganzheitliche Perspektive. Wo Anerkennung produziert, auf dem Markt zugleich aber als schwer zugängliches Kultur-Gut suggeriert wird ("Hollywood-Produktion"), kann man sich zunächst nur "registrieren" lassen. Anerkennung ist Massen- und Mangelware:

> Eric plante, sich bei der Komparsenagentur Wanted registrieren zu lassen, das Mitmachen bei einer Hollywood-Produktion habe ihm zu viel Spaß gemacht, diese Sorte Vergnügen wollte er sich jetzt öfter besorgen.[337]

Es fällt auf, dass vor allem das Spiel mit der Beobachtung und der Anerkennung sexuell konnotiert

335 Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum. Christoph Menke, in: Kreation und Depression, Gegen-Geschmack, S. 235.
336 Pornotopia. Beatriz Preciado, Klaus Wagenbach, Berlin 2012, S. 137.
337 Deutschboden, S. 361.

ist. Die Lustbedingungen müsse Mann “sich jetzt öfter besorgen“; der ganze Körper ist “Wanted“; sich “registrieren zu lassen“ ersetzt das physische Vorspiel. “Das Mitmachen“ bringt vielleicht gerade deshalb “zu viel Spaß“, weil Mann nicht zum Zuge kommt, nur selten mitspielen darf. Sich wie Moritz zur Verfügung zu stellen, bedeutet nunmehr, “volle zehn Stunden“ herum sitzen und auf einen “Einsatz“ warten “dürfen“(!), der nicht gewährt wird. Vielleicht kommt etwas dabei heraus, vielleicht ein Buch, vielleicht ein Film. Ver-, vor- und aufgeführt werden, macht in jedem Fall “zu viel Spaß“. Gut Zwanzig Jahre nach *Infinite Jest* von David Foster Wallace (1996) lässt dieser unendliche Spaß einen nicht mehr apathisch verhungern. Der Körper des Konsumenten muss fit bleiben für die Show, soll laufen für die Show, must go on and on and on. “50 Euro am Tag, plus Catering.“ Er soll sich zur Verfügung stellen, teilnehmen, spielen, etwas darstellen. You are the Message! Vielleicht. “Leider doch nicht“.

> […] (aus Rache und auch als Andenken an den Drehtag habe Eric ein T-Shirt von Sean Bean mitgehen lassen, das trage er jetzt, wenn er zu Hause in der Jogginghose herumhing).[338]

Das unendliche Warten auf den Einsatz wird dennoch als “zu viel Spaß“ empfunden, als Erlebnis, als ganzer “Einsatz“ des Körpers und der Teilnahme an einem denkwürdigen Tag (“Andenken“).

Von Hollywood gibt es den gleichen Satz für Dreharbeiten wie von Moritz für Interviews. 50 Euro verlocken und verführen erst recht die noch Unmündigen:

> Ich stellte mir vor, wie der Reporter Speedy für eine Führung durch sein Zuhause beziehungsweise für ein Gespräch von ein paar Stunden ein Informationshonorar von 50 Euro anbot. […] Er würde es annehmen. Und trotzdem, das Angebot war natürlich eine neue Qualität des Recherchierens. Es hatte einen üblen Beigeschmack. Es machte, wenn man so wollte, aus mir einen Freier, aus Speedy einen Strichjungen. Das Bezahlen von Informationen war auch deshalb verboten, weil es Reporter und Informant in eine offensichtliche Abhängigkeit zueinander brachte, wodurch die Illusion der objektiven, der unabhängigen Berichterstattung aufgehoben war. Ich ahnte, dass in Speedy keine neue Geschichte steckte (die brauchte niemand, an die glaubte kein Mensch); wohl aber ein neuer Tonfall, eine andere Härte und Unmittelbarkeit im Erzählen. Dafür würde ich bezahlen.[339]

Deutschboden zeigt “die Illusion der objektiven, der unabhängigen Berichterstattung“. Diese Illusion wird “aufgehoben“, sobald eine “offensichtliche Abhängigkeit“ zueinander erkennbar ist. Die 'brauchbare' und 'glaubhafte' “neue Geschichte“ muss dennoch irgendwie in Speedy hinein. Moritz entrichtet das Geld folglich nicht für “eine andere Härte und Unmittelbarkeit im Erzählen“, sondern für die Entäußerung des Jungenkörpers in die Veräußerung durch den Reporter. Er bezahlt für die noch junge, also geschichtslose und leere Körperhülle, um ihr seine eigene Geschichte von der unmittelbaren Härte hineinstecken zu dürfen. Wie die Produktionsfirma für den Körper von Eric. Das Stasi-Spiel als legitimiertes Lustspiel: Gespräch gleich Beobachtung gleich Sex, und das Geld ein Lockmittel, den “Informant“ gesprächig und gefügig zu machen, zu täuschen, zum swingen zu zwingen, zur Aussage. Die Recherche als Vergewaltigung ist für Moritz kein

338 Ebd. S. 285f.
339 Ebd. S. 262f.

moralisches Dilemma, sondern eine Frage des Stils, ein Stilbruch, den "man so will". Der Wille des Mannes, der "Beigeschmack" bezeichnet den "üblen" Stil. Christoph Menke in *Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum.* über den "konsumistische[n] Geschmack"[340] als "Ergebnis einer allzu gut begründeten Desillusionierung":

> Aber die trostlose Konsequenz, die der konsumistische Geschmack aus dieser illusionslosen Einsicht zieht, besteht bloß in der Ersetzung des Anspruchs auf subjektverbürgerte Objektivität durch den Erfolg flexibler Adaption, den das konsumistische Subjekt, gemäß der postmodernen Programmatik, zur ästhetisch-kreativen Selbstverwirklichung verklärt: Es geht im konsumistischen Geschmack nicht darum, die Gegenstände als sie selbst zu erfassen, sondern die immer anspruchsvolleren Adaptionsleistungen zu vollziehen, derer es unter sich beschleunigt veränderten Verhältnissen bedarf, um den Status einer konsumierbaren Ware zu erlangen und die Illusion einer sich selbst verwirklichenden Identität zu erhalten. Diese Doppelsorge um die eigene Konsumierbarkeit und Selbstverwirklichung verdrängt die Idee der Wahrheit, um deren ungeregelt-subjektive Erfassung es dem ästhetischen Geschmack ging.[341]

Moritz Rolle als "Freier" bezeichnet zugleich die des freien Mitarbeiters im Kultur- und Boulevardbetrieb, der immer auch gefordert ist, als inoffizieller Mitarbeiter (IM) aktiv zu werden. Es ist keineswegs so, dass Speedy eine Wahl hat, sich gegen die Beobachtung zu entscheiden, gegen den Blick, die Hektik, das Begehren. Moritz bleibt dran:

> Er sah mich an: mit angespanntem Gesicht, schmal gestellten Augen. Er rieb sich die nackten Arme. […] In einem Anflug von Hektik aber fragte ich Speedy, ob er mir nicht jetzt gleich sein Zuhause zeigen wollte. […] Wir bremsten, standen auf der Straße, sofort klatschnass.[342]

Speedy, die "klatschnasse", süße und aufgeregte "Maus", lässt Moritz zunächst sitzen:

> Mein Treffen mit Speedy, der Wüstenspringmaus?
> Es war das denkbar größte Desaster. Ich, Reporter, saß wie so ein Depp, wie ein dummer Freier, der von seinem längst nicht so dummen Strichjungen sauber hereingelegt wurde, zu der verabredeten Stunde im Eiscafé, den Olympus-Stift auf dem Tisch, den gefalteten 50-Euro-Schein in der Hosentasche.[343]

> Mein drittes Treffen mit Speedy verlief ähnlich finster wie die zwei vorangegangenen Treffen. Ich gab ihm gleich den Fünfziger, damit ich die Sache hinter mir hatte. Der Schein verschwand blitzschnell in seiner Hosentasche. […] Speedy erzählte – er lief auf seine Art die Ware, für die er im Vorab bezahlt worden war, ohne dass wir besprochen hatten, aus was genau diese Ware bestehen sollte.[344]

Es liegt in der Logik des Entertainments, die Selbstkritik und die moralischen Bedenken zur Sprache zu bringen, um sie übertreten zu können. Wie das Econotainment[345] (Economy und Entertainment) der Blödmaschinen[346] als Spektakel, muss das Vergehen als "Desaster" zur Aufführung kommen. Wie bei Maria und Janine verliert Moritz das Interesse an Speedy, sobald der zu liefern, zu reden beginnt. Die Vereinigung mit weißen Frauen und schwarzen Jungs geht über das Vorspiel nicht hinaus. Wem Moritz eine Statistenrolle zuweist, der bleibt Statist:

> Ich dachte: Wer bist denn du? Warum erzählst du mir das alles? Was geht mich dein Leben an?[347]

340 In: Kreation und Depression, Gegen-Geschmack, S. 235.
341 Ebd.
342 Deutschboden, S. 265f.
343 Ebd. S. 329.
344 Ebd. S. 371.
345 Kapitalismus als Spektakel. Markus Metz und Georg Seeßlen, edition suhrkamp digital, Berlin 2012, S. 10.
346 Blödmaschinen. Die Fabrikation von Stupidität. Markus Metz und Georg Seeßlen, Suhrkamp, Berlin 2011.
347 Ebd. S. 372.

Ist Moritz der vorhersehbaren Antworten überdrüssig oder den Figuren, die seine Reportage nicht als Spiel begreifen und sich allzu bereitwillig vorführen lassen? Die Antwort liegt im schow-realistischen Zwischenraum.

4.2. Weltbewältigung

Wo Bonz "die atmospärische Wirklichkeitswahrnehmung"[348] in einer "Realität des Zwischenraums"[349] verortet, entwickelt Klaus Theweleit die These von einem "dritten Körper" (*Direkt-Übertragungen, Live Übertragungen, 3. Körper.*[350]). Er spricht von einem "Medium im Raum"[351], einem "Entrückungszustand"[352] und von "momentanen Transformationen der Person"[353]. Eine Darstellung in ungebührlicher Kürze:

> Im Zusammenhang mit diesem *Medium im Raum* fällt das Wort "Übertragung", aber sie, die Drohung einer "homosexuellen Übertragung" ist beiden bewusst und soll gerade vermieden werden. Es geht um etwas anderes im Raum: etwas drittes Körperhaftes, eine Art *dritter Körper*, der keine Imagination ist, kein eingebildetes Wesen, sondern etwas materiell Anwesendes, das beide spüren und zu dessen Existenz beide etwas beigetragen haben.[354]

> *Übertragen* wird zwischen Geräten und Menschen, Geräten und Geräten, Menschen und Menschen, Gedanken werden übertragen und Krankheiten. Aufgaben und Ämter. Neue Fähigkeiten, die Menschen irgendwo erwerben, "übertragen" sich auf merkwürdige Weisen. Eine Stimmung überträgt sich.[355]

Theweleit über Entäußerungen:

> In Fällen, wo es darum geht, dass die Beteiligten über sich hinaus wollen, aus sich heraus wollen, auf die weite Ebene neuer Erfahrungen gelangen wollen, wird diese Erzeugung eines "dritten Körpers" zwischen ihnen eher eine transgressive als eine regressive Tätigkeit sein.

"Musik. Medien. Übertragung." Theweleit spricht mit Gerhard Roth von Auslösern "emotionaler Aufruhr".

> Ich würde zu Meditation, Drogen, Liebe die Zustände intensiver Freundschaft hinzufügen, weiter die Zustände von Berührung und Vermischung mit erregenden Produktionen der verschiedenen Künste, Musik, Malerei, Filmen, u. U. auch die Zustände von Auflösung gepanzerter Körperstrukturen durch extrem sportliche Anstrengungen. […] Es geht um psychophysische Ausnahmezustände.[356]

Wer möchte bezweifeln, dass Moritz und seine Jungs diese Ausnahmezustände gemeinsam hervorbringen, um emotional nicht zu verhungern wie Zuschauer des Videos von James Orin Incandenza[357] in *Infinite Jest*? Oder sind sie längst verhungert? *Deutschboden* ist die Dokumentation, die Live-Übertragung der "Vermischung mit erregenden Produktionen der

348 Das Kulturelle. Jochen Bonz, Wilhelm-Fink, München 2012, S. 134.
349 Ebd. S. 140.
350 absolute(ly) Sigmund Freud, Songbook. Klaus Theweleit und Martin Baltes (Hrsg.), orange press, Freiburg 2006, S. 180.
351 Ebd. S. 184.
352 Ebd. S. 185.
353 Ebd. S. 187.
354 Ebd. S. 186f.
355 Ebd. S. 188.
356 Ebd. S. 194f.
357 Unendlicher Spass. David Foster Wallace, Rowohlt, Reinbeck 2006.

verschiedenen“ Medien. Saufen, Warten und sich zur Verfügung stellen werden als “extrem sportliche Anstrengungen“ beschrieben. Das Be- und Anschreiben von Moritz gegen die Welt ist zugleich ein Anschreien gegen die Einsamkeit[358] unter Einsamen:

> “Ich bin so ein Mitschreiber, weißt du? Ich schreibe alles mit. Alles! Alles! Wie so ein Verrückter, verstehst du.“[359]

David Foster Wallace und Jonathan Franzen haben die Bekämpfung der Einsamkeit des modernen Individuums zur Aufgabe der Literatur erklärt; der einsamen Betätigung – Schreiben und Lesen – par excellence. Ein ähnlich offenkundiges Paradox bezeichnet die sogenannte Pflege sozialer Netzwerke. Nicht die begehrte Beziehung, sondern das Netzwerk wird umsorgt. Die effiziente Organisation und Projektierung – von der Angebotsphase bis hin zur vollständigen Inbetriebnahme – von Familien, Freundschaften und Liebe, und ihre Ausweitung von wenigen Realen auf viele Virtuelle befördern das ökonomische Spiel auf Zeit (“Echtzeit, Echtwelt, Echtwirklichkeit“[360]). Das Gefühl von Einsamkeit im Bade ungeduldiger und verlaberter Menschenmengen ist einem selbstreferentiellen Gleichklang gewichen, dem sich realiter mit fortwährend eingespeisten Informationen und Bildern (Stoff) leicht entgegenwirken lässt. Im dem Essay *Farther Away. “Robinson Crusoe,” David Foster Wallace, and the island of solitude.* (New Yorker, 2011) setzt Franzen nach Masafuera über und schreibt über seinen verstorbenen Freund, der sich am 12. September 2008 das Leben nahm:

> He’d loved writing fiction, “Infinite Jest” in particular, and he’d been very explicit, in our many discussions of the purpose of novels, about his belief that fiction is a solution, the *best* solution, to the problem of existential solitude. Fiction was his way off the island, and as long as it was working for him – as long as he’d been able to pour his love and passion into preparing his lonely dispatches, and as long as these dispatches were coming as urgent and fresh and honest news to the mainland – he’d achieved a measure of happiness and hope for himself. When his hope for fiction died, after years of struggle with the new novel, there was no other way out but death. If boredom is the soil in which the seeds of addiction sprout, and if the phenomenology and the teleology of suicidality are the same as those of addiction, it seems fair to say that David died of boredom.[361]

Auch Moritz und die Jungs bleiben sich so fremd wie die langjährigen und -weiligen Freunde der Band untereinander. Drei Monate für die Recherche in Oberhavel sind deshalb ein Witz. Die *Deutschboden*-Diagnose für den Reporter und die vier Zahnlosen[362] lautet nach Wallace: Anhedonie. Die Unfähigkeit, Freude und Lust zu empfinden. Dazu über und von Hal[363] Incandenza:

> Den sogenannten Gruppenzwang kann man vergessen. Eher geht es um Gruppengier. Oder? In der spirituellen Pubertät geht uns auf, dass der große transzendente Horror die Einsamkeit ist, die Ausgeschlossenheit, die Einsperrung im Selbst. In diesem Alter würden wir alles dafür geben oder nehmen, jede Maske anlegen, um zu passen, um dazuzugehören, nicht allein zu sein, wir Jungen. Die US-amerikanischen Künste sind unser Führer zur Aufnahme. Ein Leitfaden. Wir bekommen gezeigt, wie man Masken der Ernüchterung und der resignierten Ironie

358 Alles Schreiben ist ein Schreiben gegen die Einsamkeit. Nach: D. F. Wallace, Jonathan Franzen.
359 Deutschboden, S. 92.
360 Ebd. S. 17.
361 Farther away. Jonathan Franzen in: The New Yorker, 18.04.2011.
362 5 Teeth Less.
363 Harold James.

formt, und das in einem Alter, wo das Gesicht noch plastisch genug ist, um jede beliebige Form anzunehmen. Und dann ist er nicht mehr wegzukriegen, der missmutige Zynismus, der uns vor schmalzigem Gefühl und unkultivierter Naivität bewahrt. Auf diesem Kontinent […] ist Gefühl gleichbedeutend mit Naivität. Kultivierte Betrachter haben an J.O. Incandenzas ‚Das amerikanische Jahrhundert aus der Sicht eines Pflastersteins' immer seine Holzhammerthese gemocht, dass Naivität in der Theologie des millennialen Amerika die letzte wahrhaft schreckliche Sünde ist. Und da man über Sünde nur im übertragenen Sinne sprechen kann, drehte sich die dunkle Kurzpatrone von ihm Selbst natürlich hauptsächlich um einen Mythos, den seltsam hartnäckigen US-amerikanischen Mythos nämlich, Zynismus und Naivität schlössen einander aus. Hal, der leer, aber nicht blöd ist, postuliert insgeheim, dass das, was sich als hippe zynische Transzendenz des Gefühls ausgibt, In Wahrheit Furcht vor dem echten Menschsein ist, denn ein echter Mensch (zumindest so, wie er ihn begreift) ist wahrscheinlich unvermeidlich sentimental, naiv, schmalzanfällig und ganz allgemein erbärmlich, er ist in seinem innersten Inneren lebenslänglich infantil, ein irgendwie nicht ganz richtig aussehendes Kleinkind, das sich anaklitisch über die Karte schleppt, mit großen feuchten Augen, froschweicher Haut, riesigem Schädel und schmalzigem Dummschwätz. Wirklich amerikanisch an Hal ist wahrscheinlich seine Verachtung dessen, was in Wahrheit so einsam macht: sein abscheuliches inneres Selbst, bedürfnis- und gefühlsinkontinent; das unter der hippen, leeren Maske der Anhedonie winselt und sich windet.[364]

2009: *Deutschboden* wurde bezeichnender Weise tatsächlich im "Jahr der Inkontinenz-Unterwäsche" geschrieben. Was für ein Zufall! Die "US-amerikanischen Künste" der Fünfziger Jahre sind global verfügbar; Oberhavel und die Welt ein "Jahrmarkt" der "gefühlsinkontinent[en]" Leinwand-Gefühle. Moritz 'koloriert die Bilder nachträglich' entsprechend:

Es war eine grandiose Aufführung.
Tennager-Spiele.
Jimmy-Dean-Tum.
Fünfzigerjahre.
Jahrmarkt.
Kino, große Leinwand, große Gefühle.
Weltraum.
Disko. […]
Wilde Autos.
Wilde Frisuren.
Wilde junge Männer.
Die wilde Kleinstadt.
Yeah.[365]

"Pop heißt Plündern."[366] Und Theweleits dritter Körper "ist nicht Spiegel, sondern Metamorphosegerät."[367] Das rasende Spektakel im bezeichnend kurzen Kapitel "Disko im Wald" (S. 191-195) ist der metamorphe Moment der Ekstase des Reporters im "Metamorphosegerät" Auto. Die Jungs inszenieren den dramaturgischen Höhepunkt in *Deutschboden* als technologische Stunt- und Show-Einlage (Inkontinenz) – wie Moritz später die Faust – "in den Wald hinein"[368]:

Der Fahrer schüttelte den Kopf: "Ditt wird hier jetzt ganz ohne Musik genossen." Der Reporter sah, dass der, der vor uns durch den Wald schoss, die Scheinwerfer ausschaltete: Der Wagen fuhr als dunkler Schatten und mit unverminderter Geschwindigkeit durch die Nacht. Unser Fahrer reagierte sofort und schaltete ebenfalls die Scheinwerfer aus. So rasten wir beide als schwarze Schatten dahin. […] Als ich etwas sagen wollte, etwas wie "Wahnsinn" oder "Scheiße", sah ich den Wagen vor uns plötzlich wie ein Orgel blinken: rote, weiße, gelbe Lichter. Es war eine Show, ein Lichterspiel, ein Lichtkonzert. Der Fahrer musste auf den Lampen seines Armaturenbretts –

364 Unendlicher Spass. David Foster Wallace, Rowohlt, Reinbeck 2006, S. 997f.
365 Deutschboden, S. 193f.
366 absolute(ly) Sigmund Freud, Songbook. Klaus Theweleit und Martin Baltes (Hrsg.), orange press, Freiburg 2006, S. 203.
367 Ebd. S. 196.
368 Deutschboden, S. 377.

> Standlicht, Fernlicht, Nebellicht, Warnlicht und den Seitenblinkern – wie auf einer Kirchenorgel spielen. Unser Mann am Steuer antwortete, indem er die Tasten, Schalter und Blinker in seinem Cockpit bediente. So rasten zwei Geschosse und eine Lichtershow durch den Wald.“[369]

Die Autos werden im geschwinden Rausch zu Schatten und Geschossen dematerialisiert. Die Männer 'genießen' die stumme Orgel-Show (“ganz ohne Musik“). Sie kommunizieren und bedienen im Cock-Pit die richtigen Tasten und Schalter, weshalb auch Moritz verstummt und überall Lichter blinken sieht. Für den anhedonischen Orgasmus des Überlebenden findet Moritz kurz darauf nur deshalb keine Worte, weil überhaupt kein Gefühl im Spiel war, nur die “hippe zynische Transzendenz des Gefühls“:

> Ich sah nichts. Ich kam auf nichts. Ich konnte nichts erkennen. Das war das Schlimme und das Schöne zugleich: Es gab keine Geschichte, nur den Ort, an dem die Geschichte hätte spielen können. Wir mussten alle weitermachen wie bisher: so weiter.[370]

Alexithymie (griech. keine Worte für Gefühle), die Gefühlsblindheit: echte Empathie bedarf der Körpergefühle anderer Menschen. Leidenschaft, die gegenüber und innerhalb Maschinen (Kino, PC, Smartphone, Auto etc.) empfunden wird, geht eine nicht-menschliche Übertragung voraus. Empathie und Anerkennung können nicht empfunden werden, sondern nur nachempfunden. Deshalb hat der Kurz-Trip für Moritz kaum eine Bedeutung. Kein Sinn und keine Geschichte sind “das Schlimme und das Schöne“, grandios und depressiv “zugleich“. Schlimm und schön bezeichnen Bewertungen, keine Gefühle. Das 'Must go on!' der Show-Neurose - “wir mussten alle weitermachen wie bisher: so weiter“ - erklärt sich hier als Suche nach dem echten Gefühl. Ich begreife das echte, empfundene Gefühl als dem 'authentischen', nachempfundenen Gefühl diametral entgegengesetzt; Gefühl versus Emotionalisierung. Soweit zu Wallace, Theweleit und Einsamkeit. Einsamkeit, die in einer Umwelt des Spektakels eben nicht als solche empfunden werden kann und deshalb besser als lärmende Leere in der eigenen Körper- und Blödmaschine[371], als Echo vom Echo zu verstehen ist:

> Es konnte die Übertragung hier praktisch stoppen.[372]

Ob der vielen Lichter könnte man hier nach Robert Pfaller auch von einem “Wechsel der Beleuchtung“[373] sprechen. Pfaller stellt die Frage, wie “unsere besten Genüsse zu unseren Ärgernissen“[374] werden konnten, wie sich “oft von einem Moment auf den anderen ein solcher Wechsel der Wahrnehmung ereignet, der bewirkt, dass das soeben noch Geliebte plötzlich nur noch

369 Ebd. S. 193.
370 Ebd. S. 195.
371 Blödmaschinen. Die Fabrikation von Stupidität. Markus Metz und Georg Seeßlen, Suhrkamp, Berlin 2011.
372 Deutschboden, S. 321.
373 Wofür es sich zu leben lohnt. Und was uns das vergessen lässt: Über-Ich, Narzissmus, Beuteverzicht. Robert Pfaller in: Kreation und Depression, Kadmos, Berlin 2012, S. 191.
374 Ebd. S. 193.

als etwas Hassenswertes erlebt werden kann“[375]. Im Zuge seiner Antwort über die “zentralen menschlichen Lustmöglichkeiten“ und ihre “Bedingungen der Geselligkeit“[376], die ich hier nicht im Einzelnen darstellen will, kommt er auf die “Unzufriedenheit“ zu sprechen, die den plötzlichen Überdruss und die Abwehrhaltung von Moritz gegenüber Maria, Janine und Speedy – und oft auch gegenüber den Jungs – hinreichend erklärt.

> An dieser niemals zufriedenstellenden Unzufriedenheit zeigt sich die Untauglichkeit der postmodernen Affektorganisation im Ästhetischen. Wenn man den Narzissmus der Individuen ermutigt, so dass sie nur noch ihr Eigenstes wollen und nichts Ichfremdes an sich ertragen, dann wird ihnen keine Lust mehr als Lust erfahrbar. Sie können das Sublime nicht mehr sublimieren und das alltägliche Heilige nicht mehr feiern. Freilich ist die Lust damit nicht verschwunden: sie kehrt wieder als neurotische Unlust, in ihrer verkehrten Gestalt des Abscheus, des Ekels und des Gefühls der Belästigung.[377]

Oder in den Worten von Moritz:

> “Wer bist du denn? Warum erzählst du mir das alles? Was geht mich dein Leben an?“[378]

Pfaller spricht wohlgemerkt nicht von Unlust, Abscheu und Ekel, sondern von der “verkehrten Gestalt“ dieser Gefühle, von Neurosen. Oberhavel ist für Moritz eine tägliche Überwindung und allzu oft eine “Belästigung“. Seine “coole Individualität“ kann “das alltägliche Heilige nicht mehr feiern“. Wenn gleich vier coole Individualitäten völlig ungerührt in einer “Kirchenorgel“ auf 150 Stundenkilometer beschleunigen – um “das ganze Selbst zu mobilisieren“ –, wird deutlich, was Illouz mit dem “Erkalten der Leidenschaft“[379] meint: die Schwierigkeit besteht darin, die Realität des eigenen Körpers nur mit Lichtgeschwindigkeit oder durch den Tod verlassen zu können.

Die virtuelle Umgebung im Econotainment (Metz/Seeßlen) erhebt gerade deshalb all jene zu Helden, die in ihren eigenen und den Körpern von Anderen nicht mehr zu Hause sind. Christopher Nolan nach dem Amoklauf von Aurora: "Das Kino ist mein zu Hause. Die Vorstellung, dass jemand diesen unschuldigen und erwartungsvollen Ort derart brutal entweiht, ist einfach verheerend.“[380] Das Kino als Körper der heiligen Jungfrau! Wenn sich die Realität ein Ticket löst, um diesen infertilen Projektionsraum der “großen Erzählungen“ als “Joker“ während der Vorstellung 'brutal zu entweihen', wird der “unschuldige“, unberührte Ort der Fiktion von der 'verheerenden' Wirklichkeit des Bad Man inkorporiert. Das Sakrileg, die heimischen Orte der Projektion zu schänden, offenbart diese Räume vor allem als einsame und nach Marc Augé kommunikativ verwahrloste “Nicht-Orte“[381] ohne Geschichte, Relation und Identität. Das bringt auch Moritz zum Ausdruck, wenn er

375 Ebd. S. 191.
376 Ebd. S. 203.
377 Ebd. S. 202.
378 Deutschboden, S. 372.
379 Warum Liebe weh tut. Eva Illouz, Suhrkamp Berlin 2011, S. 435.
380 Zeit Online: http://www.zeit.de/news/2012-07/21/film-christopher-nolan-tiefe-trauer-nach-kino-blutbad-21112005, 25.07.2012.
381 Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Marc Augé, S. Fischer, Frankfurt 1994.

Oberhavel als geschichtslos, aber nicht ohne Geschichte beschreibt:

> Es gab keine Geschichte, nur den Ort, an dem die Geschichte hätte spielen können.[382]

Weshalb Oberhavel als steriler Nicht-Ort inszeniert werden *muss*; als bespielbarer Raum, an dem zu jeder Zeit jede beliebige Erzählung spielen kann außer die der Wirklichkeit. Metz und Seeßlen sind bereits überzeugt vom "Zerbrechen der 'großen Erzählungen' des Marktes", der "als letzter und größter der großen Erzählungen […] einen gewaltigen Scherbenhaufen aus Anekdoten, Metaphern, Novellen, Bewegungsbildern, Serien, Shows und Riten"[383] hinterlässt. Nach "Karl Marx und Walt Disney" sprechen sie vom "Leben in einer 'zweiten Natur', in der die erste ebenso unsichtbar wird wie alles Darüber-Hinaus-denken."[384]

> Diese Auflösung der großen Erzählung vom sinnvollen Markt in Entertainment, in komplexitätsreduzierte Einheiten, Verquickungen mit den 'Mythen des Alltags', 'Vermenschlichungen' und Unverbindlichkeiten begleitet einen viel größeren Diskurswechsel in der Gesellschaft. Die Transformation des Kapitalismus ist zugleich eine Transformation der Demokratie. Der Finanzkapitalismus, der aus der Krise gestärkt hervorgeht, und die Postdemokratie, die sich seiner bedient wie er sich ihrer, sind dabei, eine neue Form der Herrschaft auszubilden, mit neuen Klassen, neuen Regeln, neuen Werten, neuen Ordnungen, neuen Strafen und neuen Belohnungen. Niemals könnte all dies in Form eines 'historischen Projektes' geschehen, sondern nur im Dunst des Wirkens jener medialen, sozialen und technologischen Apparate, die wir die 'Blödmaschinen' genannt habe. Die Umwandlung des geglaubten in den gespielten Kapitalismus weiß von sich selbst so gut wie nichts.

Die "teils fiktive, teils reale Verbindung zweier Blödmaschinen, der Ökonomie und der Unterhaltung", will "am Ende nicht mehr in der Welt, sondern *als* Welt wirken".[385] Dieser zweiten Welt bzw. "zweiten Natur", in der die beiden Blödmaschinen wüten und zu Hause sind, liegt ein Realismus zu Grunde, den ich als Show-Realismus begreife. Wo die Realität mit der virtuellen Welt kollidiert – ob Kino, "Pressekonferenz, […] eine Hauptstraße, ein Boxclub oder ein Pilslokal" – beschleunigt die Wahrnehmung auf "Echtzeit". Diese Wirklichkeit zweiten Grades wird als echt empfunden ("Echtwelt, Echtwirklichkeit"[386]), nicht als real. Entertainment diente einst zur Unterhaltung und Zerstreuung, heute wirken die Bedingungen für das Gelingen einer guten Show mit durchschlagend ökonomischem Erfolg in sämtliche Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens ersten Grades hinein. Unterhaltung wurde zu einer hilfreichen Haltung, zum Habitus. Darin zeigen zu allem unentschlossene Personen Format, nicht Charakter. Wie vermag jemand noch zwischen wirklich und echt zu unterscheiden, wenn die Menschen 'ganz woanders' sind, nicht mehr in ihren Körpern zu Hause und gegenwärtig – in der Gegenwart –, sondern zukünftig leben, ihrer Zeit voraus? Wo die Inszenierung von Gesten und Affekten, Orten, dramaturgischen Handlungen und seriellen Plots zum Programm realer, psychogeographischer Lebenswelten und -biographien gerinnt, bekommt das Leben Präsentationscharakter und wird zur Show "komplexitätsreduzierte[r]

382 Deutschboden, S. 195.
383 Kapitalismus als Spektakel. Markus Metz und Georg Seeßlen, edition suhrkamp digital, Berlin 2012, S. 9.
384 Ebd. S. 11.
385 Ebd. S. 9f.
386 Deutschboden, S. 17.

Einheiten, Verquickungen mit den 'Mythen des Alltags', 'Vermenschlichungen' und Unverbindlichkeiten“. Das Nach-Empfinden und -Spielen von Gefühlen erprobt sich im Zur-Schau-Spiel des Verhaltens. Zusammen mit der Virtualisierung der Wahrnehmung als Ware und der Aufmerksamkeit als Attitüde tritt die Wirklichkeit hinter der emotionalisierten Inszenierung zurück und verschwindet langsam im Rückspiegel der rasenden “Kirchenorgel“; aus den Augen, aus dem Sinn. Der Nicht-Körper und der Nicht-Ort sind das Medium: You are the Message!

> Gleichzeitig war ich mir sicher, dass meine Erlebnisse – ab jetzt – immer freakiger, irrer, wirrer, immer abgefahrener werden würden.[387]

Werden sie nicht.

4.3. Theaterlandschaft

“Das Wirklichkeit gewordene Theater der Grausamkeit“[388] (Siri Hustvedt) – Bourdieu sprach von der Landschaft der Grausamkeit – hat viele Bühnenbilder und Projektionen im Programm.

Wilder Westen, “brauner“, “geiler [...] Osten“:

> Insgesamt, so mein Eindruck, war es eine Kleinstadt wie im Westen, bloß ganz anders – grauer, brauner, fieser, härter, geduckter, hinterrückser, zwielichtiger, gemeiner. Ich fand's gleich so geil hier – komisch, ganz entscheidend geiler als die etwa zwanzig anderen Kleinstädte, die ich in den letzten vier Wochen im Osten besichtigt hatte.[389]

Deutsches Fernsehen, Vorabend-Sendungen:

> Es war, auf den ersten Blick, ein Bild der Freundlichkeit, Buntheit, Geschäftigkeit und Normalität, wie es am Vorabend im deutschen Fernsehen gesendet wurde.[390]

Informationen, Börse, “N24“:

> Das Schröder, so Raoul und Rampa, sei das N24, die Informationsbörse von Oberhavel. Wenn irgendetwas in der Stadt passierte, dann erfahre man es als erstes dort.[391]

Erzählungen, “tolle Geschichten“, “Wettbewerb“, großer Knall, Spannung, Asterix und Obelix:

> Der Reporter merkte, dass die Jungs gerne erzählten. Es sollten natürlich tolle Geschichten sein. Es hatte sich in den zehn Minuten, seit wir im Auto saßen, eine Art Wettbewerb entsponnen, wer den größten Knaller zu erzählen hatte. […] Ihr Heimatort sollte ein möglichst spannender Ort sein, eine Art gallisches Dorf in Brandenburg. Das sollte bloß kein langweiliger Ort sein.[392]

Moritz betätigt sich als Locationscout: die Wahrnehmung tritt hinter die Wirklichkeit zurück oder aus ihr heraus und gleicht die szenischen Orte mit verschiedenen Format-Vorlagen ab. Die Psychogeographie des Reporters ist ein Netz aus blitzenden Assoziationen, die eine Zeitreise und rückwirkend einen “Wechsel der Beleuchtung“[393] bewirken:

---

387 Ebd. S. 245.
388 Der Sommer ohne Männer. Siri Hustvedt, Rohwolt, Berlin 2011, S. 259.
389 Deutschboden, S. 45.
390 Ebd. S. 52.
391 Ebd. S. 197.
392 Ebd. S. 167.
393 Wofür es sich zu leben lohnt. Und was uns das vergessen lässt: Über-Ich, Narzissmus, Beuteverzicht. Robert Pfaller in: Kreation und Depression, Kadmos, Berlin 2012, S. 191.

> Da saßen beide auf der oberen der zwei Treppenstufen, in Trainingsanzüge aus dem Billig-Discounter gekleidet, sie barfuß, er in braunen Ledersandalen, er fummelte an einer Packung Zigaretten herum, und der Reporter dachte sofort: England, frühe Sechzigerjahre, in einer der grau-braun-schwarzen Arbeiterstädte, in Liverpool oder Manchester, kurz bevor die große Beatwelle losbrach. Oder noch mal ganz anders, noch früher: Deutschland, gleich nach dem Krieg.[394]

Die kulturell-assoziative Verarbeitung der Gegenwart funktioniert völlig unabhängig von wirklichen Ereignissen und Personen. Die Erzählungen sind zeitlich und räumlich austauschbar. Stimmungen beschleunigen den "geschützten Raum":

> Es nahm die Tristesse hier irgendwie noch mal eine höhere Geschwindigkeit auf, das Grau kam von weiter her und wollte weiter hinaus: Der geschützte Raum der Innenstadt fiel weg. Man stellte sich vor, dass diese Straße zehn, zwanzig, vielleicht hundert Kilometer immer so weiterging.[395]

Die Projektionsräume dehnen sich ins Unendliche. Wie die Show finden auch die Räume kein Ende. Ein Raum ist ein "alkoholisiertes Haus"[396]. Assoziativ flottierende Stimmungen nehmen in alle Richtungen "Geschwindigkeit auf"; Stimmungen werden 'anmoderiert':

> Ich moderierte nun, anstatt zu fragen, wie das in einer Talkshow gemacht wurde, unter Vorgabe einer inneren Anteilnahme eine Stimmung an.[397]

"Unter Vorgabe einer inneren Anteilnahme" werden Stimmungen moderierend modifiziert. Aus der Talk-Show *Deutschboden* wird ein wortloses "Lichtkonzert"[398] von nach-empfundenen Stimmungen, ein atmosphärisch kaltes Rauschen im rasenden Raum. DJ Moritz mixt und sampelt, er webt selbstreferentielle Stimmungen zu einem Teppich, der ihm die Welt bedeutet: z.B. beginnt vor seinen naiven Augen "ein wunderbares Schauspiel", wo, "Blödmann!", "doch alles tot"[399] ist:

> Ich hätte mich totlachen können – wäre es nicht so ein trauriger Anblick gewesen.[400]

Der Witzzwang hat letztlich zum Ziel, sich tot zu lachen. Die "gute [Nachricht] ist, dass wir ["unter Vorgabe einer inneren Anteilnahme"] nekrophil sind"[401], *Wir Untote*[402] (Metz /Seeßlen). Harun Farocki über die Planung von toten und traurigen Nicht-Orten als Lebensräume jener "Posthumanen[n]" und "Zombies"[403]:

> Die Unternehmensberater aber haben immer steiler und mit immer größeren Bedeutungszusätzen über Büro-Räume gesprochen. Und wenn sie über den Büroalltag der Mitarbeiter redeten, klang das fast, wie wenn Ethonologen über einen fernen Stamm irgendwelcher Eingeborenen in Neuguinea reden. […] Es ist doch interessant, wenn lauter gebildete Leute unendlich viel Zeit und Energie darauf verwenden, über die Philosophie eines Großraumbüros nachzudenken. […] Es kommt einem ja vor, als würde inzwischen die halbe Gesellschaft solchen Tätigkeiten nachgehen. Das zeigt, wie enorm reich wir sind. Ich habe mal einen Film gemacht, in dem man sieht, mit welch wissenschaftlicher Akribie die Gestaltung von Shopping-Malls geplant wird. […] Über so etwas wird von vielen

394 Deutschboden, S. 154.
395 Ebd. S. 158.
396 Ebd. S. 255.
397 Ebd. S. 260.
398 Ebd. S. 192.
399 Ebd. S. 260f.
400 Ebd. S. 268.
401 Pornotopia. Beatriz Preciado, Klaus Wagenbach, Berlin 2012, S. 137.
402 Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und andere Über- und Unterlebensformen in Life Science & Pulp Fiction. Markus Metz und Georg Seeßlen. Matthes und Seitz, Berlin 2012.
403 Ebd.

> Spezialisten mit enormem Aufwand und einem Ernst nachgedacht, als ginge es um die Rettung der Welt.[404]

Moritz als gebildeter "Spezialist" im Raumplanen und -gestalten von Nicht-Orten, in denen aufwendige, ernsthafte und gute Gags "mit enormem Aufwand" die Welt retten:

> Am Ende, das war wichtig, musste es immer die Möglichkeit geben, mit einem Gag all die Mühsal, Scheußlichkeiten und Unzulänglichkeiten der Welt von sich hinwegzunehmen. Ein guter Gag, da war ich ganz sicher, würde am Ende die Welt retten.[405]

"Am Ende" der Welt, des Krieges, des Raumes, der Zeit? Nach Farocki ist Moritz – der heilige Mauritius – ein Berater: sein Krieg eine Gesprächs-Therapie gegen Zeit und Raum, sein Kampf eine verlaberte Voll-Beschäftigung bis zum bitteren Ende:

> Der Rationalisierungsgrad in der materiellen Produktion ist so hoch, dass für solche Tätigkeiten offenbar große Ressourcen zur Verfügung stehen. Das hat auch etwas von einer Beschäftigungstherapie.[406] *Die Berater versteigen sich in fast schon esoterische Gedankengebäude, wenn sie über die Inneneinrichtung der Büros sprechen. Die Rede ist von Sinn, von Ganzheitlichkeit und von der Philosophie ihres Entwurfs.*[407]

Die Buch-Produktion *Deutschboden* ist ähnlich dem deutschen Arbeitsmarkt eine Voll-"Beschäftigungstherapie", ein laien-philosophischer, sprich naheliegender "Entwurf" von Realität. In seiner "Bedeutungsüberhöhung"[408] zeigt der Show-Realismus des Bohemian Proll eine überhöhte, zweite Ebene über der physischen Welt; ein komplexes Abbild von Realität samt unwirklich wirkender Inneneinrichtung. Das berauschte "Monster"[409] Moritz erschließt sich die Infrastruktur in Oberhavel auf wankenden Wegen zwischen alkoholisierten Räumen ("Suffbude[n]"[410]) voll trunkener Statisten. Oberhavel wirkt so verschwommen wie die Wahrnehmung des Reporters. Die Rettungsinseln des Rausches und Rauches (Raucher-Inseln) sind das "Schröder", die "Alte Eiche", "Franky´s Place" und das "Haus Heimat":

> Jede gute Geschichte in Oberhavel, so Raoul, fange im Schröder an, und jede bessere Geschichte höre auch dort auf.[411]

> Die Eiche sei das dunklere der beiden Lokale: Dort träfe sich die Halbwelt, die Spieler, die Trickser, die Einäugigen[...].[412]

> Franky´s Place sah schon von außen wie ein wirklich übler Laden aus. […] Rampa: "Das ist der Laden zum Abkacken." […] Man bekam kaum Luft.[413]

> Die Tür der Heimat stand offen. […] Der Schritt in die deutsche Gastwirtschaft hinein, war immer schon ein Schritt

404 Sie nennen es Arbeit. Interview mit Haroun Farocki von Peter Laudenbach in: Brandeins, 14. Jahrgang, Heft 08, Hamburg 2012, S. 63.
405 Deutschboden, S. 22.
406 Haroun Farocki in: Sie nennen es Arbeit. Interview von Peter Laudenbach in: Brandeins, 14. Jahrgang, Heft 08, Hamburg 2012, S. 63.
407 Peter Laudenbach in ebd. S. 65.
408 Ebd.
409 Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und andere Über- und Unterlebensformen in Life Science & Pulp Fiction. Markus Metz und Georg Seeßlen. Matthes und Seitz, Berlin 2012.
410 Deutschbdoen, S. 255.
411 Ebd. S. 197.
412 Ebd. S. 198.
413 Ebd. S. 200f.

in die komplette Finsternis gewesen.[414]

Der “Wirt und Besitzer des Hauses Heimat“ heißt Finster. So wie sämtliche Namen der Statisten in *Deutschboden* als referentielle Codierung die bezeichnenden Merkmale ihrer Karikatur betonen – “Pfundy! Schumi! Nussi! […] Käpt´n Freitag! Tarzan! Manni! Tiger! Poncho! Schmidti! Old Firehand! Huckleberry!“[415] –, so werden auch die Lokale (Orte) bespielt und beleuchtet: von der dunklen Insel der 'guten und besseren Geschichten' über die noch dunklere “Halbwelt“ der “Einäugigen“, den 'üblen Laden' der 'letzten Notdurft' und des 'letzten Atems', bis zum “Schritt in die komplette Finsternis“ hinein. Diese Orte verschwinden samt ihrer sich auflösenden Besucher in der totalen Finsternis. Und wo verbringt Moritz die Nächte?

> Ich musste nun das erledigen, wovor ich mich den ganzen Tag gefürchtet hatte: Zimmer besorgen im Haus Heimat.[416]

Der gefürchtete Gang durch die Institutionen zum Tode hin ist zugleich ein sozialer Abstieg. Moritz steigt sofort ganz unten ein. Für seine Todessehnsucht spricht die Erinnerung “an das wunderbare pilsgelbe Licht“[417] am Ende einer Nacht oder der verlockende Ruf einer fließenden Frau:

> Der Fluss fragte mich noch einmal, ob ich nicht mit ihm aus der Stadt hinaustreiben wollte, in aller Stille, Friedlichkeit. Das sagte ich dem Fluss, damit er mir gewogen blieb. Noch war es nicht so weit. Ich, Reporter, musste noch ein bisschen bleiben.[418]

Die Flussgöttin ruft zum Tod. Moritz große Sehnsucht: in den Armen und Wellen der Styx hinfort zutreiben, aus der Welt in die Stille, aus dem Leben in die Unterwelt des Todes, zurück nach Berlin. Die These vom untoten Moritz spräche dafür, dass ihm die Münze für Charon verweigert worden ist, weshalb er bis in alle Ewigkeit am Ufer des Flusses verbringen muss. Oberhavel als 'oberer Hafen' wäre demnach der mythische Ort für die auf den Tod Wartenden. Ihre “Autos klangen wie Hafenschlepper“[419]. Die Uferlosen schleppen sich durch den Hafen und haben den Tod nicht verdient. Das ewige Dilemma: Moritz und die Jungs sind des Todes nicht würdig, weil sie noch nicht gelebt haben, zumindest nicht im wirklichen Leben. Auch der verschwundene Ort *Deutschboden* bezeichnet einen Boden, der den Untoten das Grab verweigert. Sie grüßen diesen Ort, der für sie ein Nicht-Ort ist, im Vorbeifahren, wie Moritz den Fluss, “damit er [ihnen] gewogen blieb.“

Die männlichen Parzen beschwören das Schicksal des Reporters Moritz:

> Von uns ist noch nie jemand in Deutschboden gewesen. Wichtig ist – also ganz besonders wichtig ist, dass du auch dann hupst, wenn du allein im Auto an dem Schild vorbeifährst.

414 Ebd. S. 70.
415 Ebd. S. 85.
416 Ebd. S. 69.
417 Ebd. S. 115.
418 Ebd. S. 232f.
419 Ebd. S. 66.

> Crooner am Lenkrad: "Das ist ganz wichtig. Nicht vergessen. Immer hupen."
> Raoul drehte sich vom Beifahrersitz zum Reporter auf der Rückbank um: "Wir kriegen das mit, mein Lieber, wenn du an Deutschboden vorbeifährst und nicht hupst."[420]

Dem performativen Signal des Eingeweihten wird eine universelle Wirkung zugesprochen, die überall spürbar ist und sogar ohne direkte Beobachtung, ohne die Blicke und Anerkennung von Zeugen wirksam. Selbst wenn das Ortsschild samt Ort verschwunden ist, kann die Erinnerung an das Ritual gepflegt werden, bis der letzte Eingeweihte den Erinnerungsort passiert. Virtuelle Erinnerungsorte, an denen "noch nie jemand […] gewesen" ist, bezeichnen nicht die Erinnerung, die mit einem wirklichen Ort verknüpft sind. Sie existieren in der Wahrnehmung nur als Hinweis, als richtungsweisender Link, dem man nicht nachgehen muss, weil er als Nicht-Ort keine Bedeutung trägt. An diese "Pfosten" im Wald (*Waldstein*[421]) aber können sich vorbei rasende Rituale heften, die diesem Nicht-Ort die Ehre erweisen. Gemeinsam und einsam erhobene Fäuste bedürfen mindestens des Hinweises auf einen Ort, um sich symbolisch aufladen zu können, nicht des Ortes selbst. Der "Pfosten" ist die kleinstmögliche Verankerung einer Erinnerung in der Wirklichkeit des Waldes. Die Erinnerung an Orte aber weicht den Erinnerungen an das "Versprechen" dieser Orte, an den spezifischen Ritual-Mord vor Ort: die Macht des Rituals leugnet und ersetzt jeden beliebigen Ort. "Den Ort Deutschboden hatte es niemals gegeben", weil schon die Erinnerung an den verschwundenen Ort "erfunden"[422] ist. Baudrillard hat in seine letzten Tagen darauf hingewiesen, dass uns nicht die harte Realität begeistert, wir sind von deren Verschwinden fasziniert. Wir betreiben

> einen Kult um das Reale und das Realitätsprinzip – aber ist es wirklich das Reale, dem wir diesen Kult widmen, oder nicht vielmehr sein Verschwinden?[423]

Er spricht von der "systematische[n] Verflüchtigung einer Realität, deren Verdämmern wir gewissermaßen auskosten […]"[424]. Der "Kult", das Econotainment (Metz/Seeßlen), bezieht seine Energie aus genau diesem Prozess des Verschwindens von Realität, welches zugleich ein Vernichten ist. Der Sieg über die Wirklichkeit muss gebührend gefeiert werden. Jede Geste, die eine Inszenierung beklatscht oder selbst ein Zeichen setzen will, jede neue Idee und jede Erzählung, die nicht an einem "Pfosten" im Boden verankert sind, ist ein flüchtiges Mahnmal verschwundener Wirklichkeit; jede Party ein Totentanz. "Wenn aber mit dem Virtuellen der Referent verschwindet […], dann ist im Grunde auch keine Darstellung mehr möglich."[425] Die Show als ritualisierte Mimikry – Nachahmung und Täuschung – braucht letztlich keine "Pfosten" mehr, keine

420 Ebd. S. 168.
421 Waldstein oder der Tod des Walter Gieseking am 6. Juni 2005. Moritz von Uslar, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2006.
422 Ebd. S. 377.
423 Warum ist nicht alles schon verschwunden? Jean Baudrillard, Matthes und Seitz, Berlin 2008, S. 22.
424 Ebd. S. 23.
425 Ebd. S. 34.

Bodenhaftung. Der Show-Realismus erfindet sich Orte, die keine sind. Diese Infrastruktur aus Nicht-Orten, an denen jedes nur denkbare Abbild projiziert werden kann, ist die "irre" und irreale, finale Welt des in der Kommunikation verstummten Beobachters, der den Boden unter seinen Füßen verloren hat. "Dort stirbt nichts und dort verschwindet nichts."[426] Die Show, in der "keine Darstellung mehr möglich" ist und der Beobachter (Zuschauer) zugleich Darsteller seiner eigenen Performance, ist der Imperativ eines zeit- und geschichtslosen "Must go on!". Oder in den letzten Worten von Baudrillard: "Das Ende selbst ist verschwunden..."[427]

Die Landschaft gleicht einem Konvolut aus Referenzen und Motiven, die sich als Requisite und Kulisse bewährt haben:

> Fluss: immer gut.[428]

Der Fluss liegt unten. Moritz nimmt die tödlichen Wellen mit hinauf:

> Oben in der Stadt kam eine neue Welle der Ratlosigkeit und Hilflosigkeit in mir hoch […].[429]

Die Stadt Oberhavel ist ein Technologiepark, ein "Konzert" lärmender Sex-Maschinen, das Gegenteil von Fliessen:

> Ich musste nun mal schnell raus aus dem Konzert der bumsenden Autos: runter zum Fluss.
> Fluss, wie gesagt: immer gut.[430]

"Am Berg, oberhalb der Stadt, gewissermaßen [der] Villenvorort":

> Bloß sahen die Häuser hier nicht wie Villen, sondern wie dekorierte Hundehütten aus: eine Mischung aus Stasi, Obi-Baumarkt und Gelsenkirchener Einfamilienhaus.[431]

Die 'Dekoration' ist "eine Mischung" aus Nicht-Assoziationen. Hier aus Staat-Sicherheit (Kontrolle statt Sicherheit), einem konsumistischen Freizeit-Baukasten für Nicht-Orte (nach der französischen Aussprache für Hobby, Synonym für Nichts-Tun) und aus einer Nicht-Familie in einem Nicht-Haus an einem Nicht-Ort (Ruhrpott). Das Paradox: nichts scheint, wie es ist. Denkt man sich die Technologie weg, zeigt sich eine Welt von vielen, andernorts z.B. "eine Art Kolonie", "eine Welt von ganz früher":

> Es sah, abgesehen von den Fernsehschüsseln und den Autos, wie eine Welt von ganz früher aus. Ich war gerührt. Es gab viele lauschige Ecken. Hollywoodschaukeln, Campingmöbel, geblümte Wachstischdecken, Lkw-Reifen als Blumenbeete.

Keine Welt im Osten, die amerikanische Version ist gemeint:

> In Amerika nannte man die Bewohner dieser primitiven Idyllen White Trash.[432]

426 Ebd. S. 35.
427 Ebd. S. 53.
428 Deutschboden, S. 39.
429 Ebd. S. 68.
430 Ebd. S. 67.
431 Ebd. S. 119f.
432 Ebd. S. 264.

“Arbeitslose und Alkoholiker“ wohnen weder ober- noch unterhalb der Stadt, man erreicht sie “über die Zugbrücke, aus der Stadt hinaus, die Waldstraße hinunter“. Unten im Wald bewohnen die hier Hinunter- und Heruntergekommenen die verrottende Infrastruktur der Industrialisierung. Werk I. bis Werk V. bilden ein “Wellblech“-Ghetto:

> Gras; Sand; Brennholzstapel; verrostete Öfen; Wellblech. Vor einem Schuppen saßen zwei Frauen mit Arbeitskittel und dicken Bäuchen und guckten; Katzen strichen durchs Gras. Es war natürlich auch wieder ein poetischer Anblick, eine Mischung aus

“natürlich auch wieder [eine poetische] Mischung aus“:

> Michel aus Lönneberga, Huckleberry Finn und irgendeinem eisenharten Gangsterfilm mit Sean Penn, der in den Trailerparks von Los Angeles spielte.[433]

Speedy, mit dem Moritz die Werke besucht, wird zu Michel und Huckleberry. Aus einem schwarzhäutigen Speedy werden zwei weiße Jungs. Moritz selbst tritt als amerikanischer Schauspieler, Regisseur und Produzent Sean Penn in Erscheinung. Die Assoziationskette führt über das bäuerliche Kinderbuch-Schweden Ende des neunzehnten Jahrhunderts rüber zum Mississippi Mark Twains in Missouri (Sklavenhaltung, das erste Dampfschiff) bis in die amerikanische Ostküsten-Metropole des Trailer Trash. Werden in der erstgenannten “Mischung“ innerdeutsche Geschichte, Orte und Familie vermengt, verrührt die zweite europäische und US-amerikanische Referenzen. Die Kleinstadt (!) Oberhavel wird sozial-strukturell als fragmentarisch entmischte Metropol-Region dargestellt: Oben, am Berg, Zentrum, Unten, Vorstadt, Werke, Ghetto. Ihr Osten wird kulturell als Westen vereinnahmt bzw. als Hollywood verschaukelt und überhöht: Schweden, Missouri, White und Trailer Trash, Los Angeles. Ähnlich einer beliebigen US-amerikanischen Stadt wirkt Oberhavel wie aus der Zeit gefallen: Zugbrücke (Mittelalter), Stasi (DDR), Ruhrpott (Industrialisierung), Mark Twain, Astrid Lindgren, “England, frühe Sechzigerjahre“, “Deutschland, gleich nach dem Krieg“, Kolonie (Kolonialisierung), “eine Welt von ganz früher“ usw. Die Takt-Frequenz der Ort-, Kultur- und Zeit-Sprünge in *Deutschboden* ist hoch, wodurch das emsig zu einem Nicht-Ort umgebaute Oberhavel, zugemüllt mit fremder Geschichte aus fremden Zeiten, die eigene Historie verliert. Nicht zu vergessen die konsumistische Veräußerung, der Umbau zum Shopping-Park: Aral-Tankstelle, Obi-Baumarkt, “Real“, “Dreißig Jahre Mediamarkt“, “Burger-King im Oder-Center“[434], “Mäc-Geiz“, “Kaufland“ etc. Oberhavel scheint jeder Dimension beraubt; eine entgrenzte und veräußerte, eindimensionale Kleinstadt-Kulisse, in der Sean Penn Regieanweisungen gibt.

Auch das gesamte Inventar wird unentwegt als “Mischung“ (Mix) archiviert und gezählt. Zwei

433 Ebd. S. 371.
434 Ebd. S. 28.

Beispiele:

> Gleich am Hauseingang eine Mischung aus Müllkippe und Baustelle: Teile aus Eisen, Rost, Draht, Steinen, Sand, Brettern, Eimern, Schaufeln, Werkzeug. Hinter dem Haus das Haushaltsgebäude, dahinter eine Wiese mit Obstbäumen. Eine Blockhütte als Gartenpavillon: Elektrogrill, Plastiktisch, Plastikstühle, Gartenzwerge. Eine Deutschlandfahne an einem metallenen Fahnenmast, sauber eingelassen in ein Betonfundament. Im Gebälk des Pavillons stand ein Dampfbügeleisen aus Omas Zeiten.[435]

> Ich lag auf Frotteewäsche. Das Bett waren zwei schwarze Metallbetten, die zum Doppelbett zusammengeschoben waren. Über dem Bett hingen zwei gerahmte Fotos, Mischwald im Herbst. Das Laub glitzerte golden. Der Teppich, billige Auslegeware, blau-grau-rot-gelb changierend, wellte sich an den Rändern. Der Boden war zu den Fenstern hin abschüssig. Die dem Bett gegenüberliegende Wand war mit beigem Saunaholz eingekleidet. An diesem Holz war in einer goldenen Metallhalterung eine sumpfig aussehende Pflanze mit rosa Blüten angebracht. Ein Kleiderschrank mit Schiebetüren mit großen Spiegeln, schwarzem und silbernem Pressholz. Eine Couch mit lila-schwarz-gold-gelbem New-Wave-Muster. Eine schwarze Glaslampe auf einem schwarzen Glastisch. Ein winziger Fernseher. Auf dem Schreibtisch lagen Deckchen über Deckchen über Deckchen. Eher zu viele Stühle, als zu wenige.[436]

Der archivierende Blick dieser zahllosen Reihungen und Zählungen von Dingen fokussiert neben ihrer Qualität als Installation – als Einrichtung, Sortiment oder Auslage – die Künstlichkeit ihres Materials (Plastik, Metall, Beton, Frottee, Sumpf, Pressholz) und die Details ihrer Oberflächen. Ihre Patina wellt sich “an den Rändern“, 'changiert zwischen vielen Farben oder kleidet etwas ein'. Sie sind 'billig, abschüssig, winzig, über und über, und zu viel als zu wenig'. Wie die Landschaft sind auch die Dinge fortwährend dem Verdacht ausgesetzt, nicht so zu Erscheinen wie sie sind. Durch die Augen von Moritz wird eine scheinbare Landschaft samt scheinbarem Inventar offenbar; eine Kulisse eben, eine Täuschung, ein Versprechen, die Requisiten ein Witz. Doch Oberhavel ist kein Potemkinsches Dorf. Einzig Moritz, der Beobachter und Tourist, richtet es so her. Er hat die Deutungshoheit, den potemkinschen Blick. Wo er nichts Substantielles erblickt, gerät das Substantielle unter Generalverdacht. Seine innere Leere ist ein Substanz saugendes, schwarzes Loch. Moritz, das Medium, sieht, schluckt und negiert. Sein Blick fräst sich durch die Wirklichkeit und wandelt sie in reine selbstreferentielle Information um. Die obigen Reihungen lesen sich nicht von ungefähr wie ein Rauschen im Bilder-Archiv. Im Show-Realismus wird das Abbild der Welt en détail als Hintergrund-Rauschen hörbar, als Techno-Teppich aus Hintergrund-Informationen. Ohne diese abgefilmte und vertonte Kulisse wäre die Bühne als substanzloser Nicht-Ort erkennbar und Show-Realismus als blendende Projektion.

Wie der Umgebung können auch dem multitalenten Personal der Kleinstadt-Darsteller beliebig viele Rollen auf den Leib geschrieben werden. In Oberhavel stellt jeder etwas dar. Wenn sie in ihren Rollen als Reporter oder Rock-'n'-Roller nicht brillieren, geben sie als Darsteller dieser Rollen ihr Bestes:

435 Ebd. S. 120f.
436 Ebd. S. 116.

> Ich war der Reporter, ich war der Reporterdarsteller, der bei einem Nachrichten-Magazin einst sein Handwerk gelernt hatte.[437]

Nicht das schreibende also, sondern das darstellende Handwerk also.

> [Crooner] sah nicht unbedingt aus wie ein Rock-'n'-Roll-Sänger, eher wie einer, der einen Rock-'n'-Roll-Sänger bei einer Party ziemlich gut darstellen konnte.[438]

Die Rolle des Darstellers ist die Königsdisziplin, die Hauptrolle, wie man sagt. Die beste Darstellung ist die des Darstellers selbst; die Darstellung seines Selbst. You are the Message! Das ist der Grund für die Verschiebung, die vor allem Schauspieler in Boulevard und Feuilleton nicht als Menschen, sondern weiterhin als Figuren inszeniert und wahrnehmen will. Das Interesse am Schauspieler übertrifft das Interesse an dessen jeweiliger Rolle um ein Vielfaches; das an dem Darsteller das Interesse an der Darstellung. Der Übertritt in den Show-Realismus geht in *Deutschboden* mit einer Entlebendigung einher. Maria 'kommt' als “süße Squaw“ und Untote zugleich aus der Wirklichkeit “rüber“:

> Ihren Haarhaufen hatte sie zu zwei Zöpfen geflochten, womit sie exakt so aussah wie die süße Squaw in einer Sechzigerjahre-Karl-May-Verfilmung. Sie kam wieder absolut schlaff, müde und reizend rüber: faszinierend.

Maria spielt das sexistische Karl-May-Klischee einer indianischen Frau, während ihr Körper als begehrenswert und untot beschrieben wird (“absolut schlaff, müde und reizend“). Mit dem Übertritt in die verschiedenen Rollen verschwindet die Lebendigkeit des realen Körpers. Das Verschwinden selbst ist “faszinierend“ und “irre“. Dieser Prozess ist abgeschlossen, wenn der Mensch Maria zur reinen Information geronnen ist, zu einem Namen:

> Ich dachte, wie gerne ich den Namen Maria mochte und wie gerne ich diesen Namen aussprach, weil ich die Person mochte, die diesen alten und müden Namen trug, weshalb ich den Namen nicht als tot, sondern als frisch und lebendig empfand. Irre.[439]

Wie Maria ist auch ihr Name 'alt und müde'. Im Gegensatz zu ihrer “Person“ aber wird der Name “nicht als tot“ 'empfunden', “sondern als frisch und lebendig“, wobei lebendig nicht gleichbedeutend ist mit lebend und Person nicht mit Mensch. In seiner Vorstellung kann Moritz sich Maria nur als Untote nähern und nur solange er ihren 'lebendigen Namen' “aussprach“. An anderer Stelle wird sie als die Mächtigste der Schicksalsgöttinnen angehimmelt, denen sogar Zeus sich fügen muss:

> Dann schwärmte ich von Finsters Bedienungsmädchen, der Donnerbusen-Frau Maria.[440]

Atropos, die Unabwendbare, die Zerstörerin; als älteste der drei Moiren zerschneidet sie den Lebensfaden. Das Kind der Nacht (Nyx) ist tatsächlich 'Finsters Mädchen'. Wirt Wilfried Finster, “der nun aus der Tiefe des hinteren Gastraums kam, hatte rote Haut, weiße Haare und einen weißen

437 Ebd. S. 16.
438 Ebd. S. 165.
439 Ebd. S. 132.
440 Ebd. S. 199.

Bart. […] Dafür, dass Finsters Haar so dünn war, trug er es erstaunlich lang, dasselbe galt für Finsters Bart.“ Der Wirt spielt den Teufel. Er sieht aus, “wie sich Kinder den Wirt im *Wirtshaus im Spessart* vorstellen mochten.“[441] Hauffs Märchen, Mittelgebirge, Bayern, Hessen. Moritz mag es finster. Wenn ihm der Fluss die Styx, sind ihm seine Jungs die singenden – todbringenden – Sirenen. Im dunklen, durch die Nacht rasenden Auto werden sie zu gestaltlosen Charybdien. Moritz sucht ihre Nähe und lässt sich von ihrem Geplauder verzaubern und betäuben:

> So richtig gut, das ahnte man, würde es mit dem Labern, Schwafeln, Faseln, mit dem Geschichtenerzählen erst dann klappen, wenn alles Wichtige, Wesentliche, Interessante längst gesagt und im Strom der Worte jedes Wort gleich viel, nämlich absolut nichts mehr wert war. Das Nirvana des Geschichtenerzählens war dann erreicht, wenn Worte egal waren, weil im Fluss der Worte schon der ganze Sinn der Geschichten lag. Auf diesen Zustand, Zustand des absolut freien Topspeed-Laberns, freute sich der Reporter sehr.[442]

“Im Fluss der Worte“ liegt “der ganze Sinn der Geschichten: die flüssige “Molle“ und “liebe Frau“ – “*Du* liebe Frau“[443] – wird getrunken und bleibt gewogen. “Das Nirvana […] erreicht“ man im freien Fließen und Treiben durch die Stromschnellen der Styx. “Labern, Schwafeln, Faseln“ bezeichnen die Zersetzungsprozesse jedweder Bedeutung “im Strom der Worte“; Reden bedeutet hier Sterben. Es geht darum, dass bald alles “längst gesagt“ sein wird. Dieser freudig erwartete Moment markiert den Eintritt des Todes bzw. den Übergang in einen neuen “Zustand“, den sich Moritz als körperlosen “Zustand des absolut freien Topspeed-Laberns“ erhofft. In eben dieser Dringlichkeit der Übertragung, die fließende Realität eins zu eins im Buch-Format ab- und nachbilden zu wollen, äußert sich die Todessehnsucht von Moritz:

> Auf dem Weg, etwa auf der Hälfte des Bergs, hatte ich einen Mann im schwarzen Trainingsanzug auf einer Bank sitzen sehen: Kappe auf dem Kopf, riesige Kopfhörer auf den Ohren. Er saß vornübergebeugt, die Ellbogen auf den Knien gestützt, ein Knie sprang federnd auf und ab: Er stellte für mich, wie er da saß – weggestöpselt unter den riesigen Kopfhörern –, das absolut sinnfällige Bild einer wunderschönen Komplettverweigerung dar. Über den Mann auf der Bank, das dachte mein verkaterter Kopf im Vorbeifahren, wäre es notwendig gewesen, einen Dreihundert-Seiten-Roman zu verfassen, er wäre es wert gewesen.[444]

Hier sitzt der “Komplettverweiger[er]“ des Lebens, der Tod persönlich, “im schwarzen Trainingsanzug“; das Sinnbild des aus seiner Welt, aus seinem Körper und aus seiner Zeit Gefallenen, der sich unter der Last “riesige[r] Kopfhörer […] vornübergebeugt [und] weggestöpselt“ der Welt “wunderschön“ – mit Stil also – verweigert. Wenn Moritz “im Vorbeifahren“ den Wert des Mannes auf “Dreihundert-Seiten“ schätzt, wird deutlich, dass sein automatisiertes Sehen bereits ganz unabhängig vom “verkaterte[n] Kopf“ arbeitet, quasi im Autopilot. Jede Assoziation wird absolut gesetzt. Die formatierende Beobachtung scannt die Umgebung: nicht der Mann hat das Format eines Romans, sondern “das absolut sinnfällige Bild“, dass er 'darstellt'. Die Wertschätzung gilt nicht dem Mann als Mensch, sie ist ein stolzes Eigenlob

441 Ebd. S. 72.
442 Ebd. S. 110.
443 Ebd. S. 89.
444 Ebd. S. 120.

auf die Fähigkeit, über alles und jeden und zu jeder Zeit mindestens "einen Dreihundert-Seiten-Roman […] verfassen" zu können; aus dem Nichts heraus ("Ich sah nichts. Ich kam auf nichts. Ich konnte nichts erkennen."[445]). Zumal die Darstellung des "absolut sinnfällige[n] Bild[es]" de facto ein Spiegel-Bild ist und der "Roman" vermutlich den Titel *Deutschboden* tragen wird. Wohin er auch blickt, hat der Untote seinen Tod vor Augen.

Der Zeitpunkt, Oberhavel zu verlassen und die *Deutschboden*-Show einzustellen, ist für Moritz gekommen, wenn Show und Wirklichkeit ununterscheidbar geworden sind; wenn sie als absolut deckungsgleiche Ebenen übereinander liegen. Vorletzte Seite:

> Wilfried, der alte Freund und Gangster, trat dazu. Er stand da auf dem Bürgersteig vor seiner Pension, weißes Hemd, Lederweste, schwarze Crocs, und schaute rechts die Straße hinunter, dann links die Straße hinunter, dann wieder rechts. Er schaute – ja, wie eigentlich? Wirt Finster schaute wie ein Kleinstadt-Wirt, der vor seiner Pension auf dem Bürgersteig stand und rechts und links die Straße hinunterschaute.[446]

Der Blick anerkennt die Täuschung als perfektes Abbild der Wirklichkeit. Der Zuschauer und sein Schauen assoziieren keine Verschiebungen und folglich keine neuen Referenz-Ketten. Die Vergegenwärtigung durch fortwährendes Aus- und Nachsprechen von Dingen, Namen und Orten gebiert keine neuen Vergleiche, Listen und Witze. Die Finsternis wagt sich im 'weißen Hemd' auf die Straße hinaus und in den Tag hinein, der ein Nicht-Tag ist. Sie muss nun nicht mehr fürchten, sich hier aufzulösen, zu Asche zerbröselt vom Winde verweht. Handschlag, "Hau rinn"[447], Moritz Arbeit ist getan, Finster übernimmt. Der Reporter fließt zurück in die Hauptstadt der Untoten. Der Fluss verbindet sie alle. Mit dem lauten Teilhaber verstummt die Live-Bericht-Bestattung aus Oberhavel. Ich gebe zurück nach Berlin.

5. Postproduction / NachSpielZeit

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich mir die Welt in *Deutschboden* näher besehen und die Perspektive des Erzählers, Protagonisten und Reporter-Darstellers Moritz gegen den Strich gelesen. Überall dort, wo er staunend und spielerisch Wirklichkeit entkontextualisiert, nimmt er deren Verschwinden in Kauf. Wie ich zeigen konnte, erfüllt diese Live-Übertragung in eine zweite Show-Realität besonders günstige Lustbedingungen, je extensiver sie sich der Gegenwart annimmt, sie ab- und nachbildet, nachempfindet und nachspielt. Die idiosynkratische Umgestaltung und komplexe Stilisierung ganzer Biographien, Zeiten, Orte und Ereignisse gelingt dabei um so glaubwürdiger – das darstellende Spiel um so wirklicher –, je mehr sie sich auf eben diesen Prozess der Aneignung

445 Ebd. S. 195.
446 Ebd. S. 378.
447 Ebd. S. 379.

und des Verschwindens beruft. Das jeweilige Format – die Formatierung – bezeichnet hierbei den sturen und stierenden Blick. Die Skepsis gegenüber standardisierten Beobachtungen und ihrer Darstellung von Wirklichkeit schwindet mit der Serialität komplexitätsreduzierter Abbildungen (lat. serere: reihen, fügen). Ich bin zudem der Ansicht, dass jene Texte besonders kritisch dechiffriert werden sollten, deren Lektüre nach ihrer Veröffentlichung und Verbreitung bei den direkt oder indirekt Beteiligten deutliches Unverständnis hervorruft und für Ärger und Verwirrung sorgt. Vor allem dann, wenn diese Wut die wiedererkennbare Darstellung zu Ungunsten der eigenen Persönlichkeit beklagt, Autoren oder Verlage das aber bestreiten oder von sich weisen. Nachfolgend wende ich mich dem Geschehen außerhalb des Buches *Deutschboden* zu – dem Zeitraum nach der Veröffentlichung im Herbst 2010 –, in dessen Zentrum die medialen, sprich öffentlich zugänglichen Worte der "Figur" des Autoren Hans Moritz Walther Freiherr von Uslar-Gleichen[448] stehen, kurz Moritz von Uslar (MvU):

> Die Romanfigur und ich, darauf muss man immer wieder hinweisen, das sind natürlich zwei verschiedene Figuren.[449]

Im Interview mit der *taz* besteht MvU auf sein "Ich" als Figur. Die Figur seines Romans, der Erzähler und Reporter Moritz, hat mit dieser Figur außer des Vornamens nichts gemein, weil es sich um "zwei verschiedene Figuren" handelt. Wie nun inszeniert sich MvU in seiner Figur als Autor von *Deutschboden* in der sogenannten medialen Öffentlichkeit? Wie äußern sich die Bewohner von Zehdenick zur Lektüre und wie reagieren die Medien?

5.1. Roman und Reportage

Die Zehdenicker beurteilen MvU danach, wie gewinnbringend ihnen seine Begegnung ist bzw. wie unvorteilhaft seine Darstellung von ihnen. Die Regionalzeitung fasst die Reaktionen zusammen und rückt die Wirklichkeit zurecht:

> "Warum von Uslar allerdings nur den Namen Zehdenick nicht nennt, umliegende Orte wie Templin, Gransee oder Liebenwalde aber schon, ist nicht klar. Noch dazu, weil Oberhavel bekanntermaßen der Landkreis ist, in dem sich von Uslars Kleinstadt befindet. Auch viele Namen der Menschen, die er traf, hat der Autor geändert, andere nicht. So gibt es die Gaststätte Schröder, die Pension Heimat unter dieser Bezeichnung nicht. Die Band 5 Teeth Less gibt es wirklich. "Für uns hat das Buch von Moritz echt was losgetreten", sagt Schlagzeuger Paul Seehausen. Im Buch heißt er Raoul. "Die Klicks auf unserer Myspace-Seite sind in die Höhe geschossen, und Moritz erwähnt immer die Band, wenn er irgendwo ein Interview gibt." Veralbert oder beleidigt fühlen sich die vier Jungs von 5 Teeth Less nicht. Das, was von Uslar schreibt, kommt der Wahrheit sehr nahe. Davon sind sie überzeugt. "Manchen Leuten in Zehdenick tut die Wahrheit weh", sagt Seehausen. Zum Beispiel den Besitzern von "Haus Vaterland". "Dass wir hier zum Gespött der Leute gemacht werden, das haben wir nicht verdient", sagten die Gastwirte Siegfried und Barbara Uebel unlängst in einem Interview. Uslar beschrieb ihr Lokal als einen höhlenartigen, finsteren Ort. Zu Unrecht, wie die Uebels finden. 5 Teeth Less sehen das anders: "Die Beschreibung von Uslar ist gar nicht so weit hergeholt", sagt Bassist Lars Juche, im Buch Rampa. Uslar halte den Menschen einen Spiegel vor. "Manche sind nicht begeistert von

448 Wikipedia: Moritz von Uslar, 08.08.2012.

449 "Ich habe versucht, mich ein bisschen dumm zu stellen", MvU im Interview mit Barbara Bollwahn in: taz, 09.11.2010: http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=tz&dig=2010/11/09/a0120&cHash=32c811cb99/, 08.08.2012.

dem, was sie darin sehen.“[450]

“Uslar halte den Menschen einen Spiegel vor”. Richtig wäre, er halte den Menschen *seinen* Spiegel vor. MvU ändert Namen, “andere nicht”, “kommt der Wahrheit sehr nahe” und macht die Gastwirte “zum Gespött der Leute”.

> “Dass von Uslar jedes noch so unbedeutende Gespräch in seinem Roman “ausschlachtet“, sei schon enttäuschend. Da helfe es auch nicht, dass der Autor ihre Namen zum Teil verfremdet habe. „In Zehdenick weiß doch jeder, wer damit gemeint ist“, findet es Barbara Uebel nicht richtig, dass der Schriftsteller sie über seine wahren Absichten im Unklaren gelassen habe. Nicht nur sie, auch ihr Restaurant und ihre Pension bringe der Autor mit seinem Roman in Verruf. Wenn sie wüssten, dass eine Klage gegen den Autor Erfolg haben könnte, sie würden es tun. „Welche Drogen muss man nehmen, um so eine vernebelte Wahrnehmung zu haben?“, fragt sich die wütende Gastwirtin. Heiko Schröder, Inhaber der Gaststätte Schröder in Zehdenick, hält den Roman für „lesbaren Stoff“, auch sei das Buch gut geschrieben. Schröder wird in „Deutschboden“ zum Roman-Helden wider Willen, denn dass er mit vollem Namen in dem Buch auftauchen wird, das habe ihm von Uslar verschwiegen. „Hätte er mich gefragt, ich wäre dagegen gewesen.“[451]

MvU ‘schlachtet unbedeutende Gespräche’ aus, “verfremdet” Namen, lässt Barbara Uebel “über seine wahren Absichten im Unklaren”, bringt ein Restaurant und eine Pension “in Verruf”, nimmt unbekannte Drogen für “eine vernebelte Wahrnehmung”, macht die Gastwirtin wütend und verschweigt einem weiteren “Roman-Helden“, dass dieser mit “vollem Namen in dem Buch auftauchen wird“.

> Die Romanfigur und ich, darauf muss man immer wieder hinweisen, das sind natürlich zwei verschiedene Figuren.[452]

Weshalb muss MvU “immer wieder“ darauf hinweisen, wenn er selbst und Barbara Bollwahn (taz) das gesamte Interview hindurch Autor und “Romanfigur“ einvernehmlich gleichsetzen? Bollwahn umgeht die Genrefrage und spricht über “das Buch”. MvU besteht auf die literaturtheoretische Trennung und bezeichnet *Deutschboden* als “Roman“. Der betont juristische Imperativ der Formulierung “darauf muss man immer wieder hinweisen“ verkündet ein Urteil ohne Wirkung, das “man“ zudem nicht selbst getroffen hat. Nach dem langjährigen Prozessspektakel um Maxim Billers Esra[453] bei Kiepenheuer und Witsch haben sich Verlag und Autor bezüglich eventueller Klagen gegen *Deutschboden* voraussichtlich abgesichert (Laut Urteil des Bundesgerichtshofs 2005[454] und des Bundesverfassungsgerichts 2007[455] hat Biller nicht hinreichend von der Realität abstrahiert: “Je mehr eine künstlerische Darstellung besonders geschützte Dimensionen des

450 Moritz von Uslars Stadtporträt „Deutschboden“. Robert Tiesler und Essio Erich in: Märkische Allemeine Zeitung 27.10.2010, http://www.maerkischeallgemeine.de/mazarchiv/detail.php?article_id=2216332, 08.08.2012.

451 Urspr. Titel: Hausverbot für Moritz von Uslar. Geändert in: Gastwirte in Zehdenick entsetzt über Roman „Deutschboden“ von Moritz von Uslar. In: Märkische Oderzeitung, 13.10.2010, http://www.die-mark-online.de/lokales/artikel-ansicht/dg/0/1/960043/, 08.08.2012.

452 “Ich habe versucht, mich ein bisschen dumm zu stellen“, MvU im Interview mit Barbara Bollwahn in: taz, 09.11.2010: http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=tz&dig=2010/11/09/a0120&cHash=32c811cb99/, 08.08.2012.

453 Veröffentlichungsverbot durch das Bundesverfassungsgericht bestätigt am 13.06.2007.

454 Urteilstext vom 21.05.2005: http://juris.bundesgerichtshof.de, Aktenzeichen: VI ZR 122/04, 10.08.2012.

455 Urteilstext vom 13.06.2007: http://www.bverfg.de, Aktenzeichen: 1 BvR 1783/05, 10.08.2012.

Persönlichkeitsrechts, d.h. die Intimsphäre berührt, desto stärker muss die Fiktionalisierung sein, um eine Persönlichkeitsrechtsverletzung auszuschließen.“[456]).

> Zum Schutz von Personen wurden Namen und Ortsnamen zum großen Teil verändert und Handlungen, Ereignisse und Situationen modifiziert.[457]

“Zum großen Teil” und “modifiziert” bezeugen dennoch ein lavierendes Kalkül des Verlages im Bemühen, der offenen Genrekonstruktion ihres Autoren ebenso gerecht zu werden wie der juristischen Wirklichkeit. Vermutlich kein besonders schmaler Grat, solange MvU in den Interviews zum neuveröffentlichten Buch unablässig aufrichtige Liebe für Zehdenick beteuert. So gelingt es der medialen Präsenz von KiWi und MvU, die lokalen Befindlichkeiten aus der Regionalpresse über das unaufrichtige Romanreporterspiel zu übertönen. Die Strategie des Verlages, der seinen Autoren im gemeinsamen Spiel schützt und berät, geht auf.

> Bollwahn: Am 19. November kehren Sie für eine Lesung nach Zehdenick zurück. Wird der "Starreporter" aus dem Buch auftreten oder Sie?
> MvU: Selbstverständlich ich, Moritz von Uslar. Ich werde da meine Nase und mein dummes Gesicht hinhalten, lesen und Fragen beantworten. Da schließt sich ein Kreis. Mich interessiert das Theaterstück des Abends, die vielen Ebenen, die da zusammenkommen: der Reporter, das Buch, die beschriebene Wirklichkeit, die wirkliche Wirklichkeit, die beschriebenen und die wirklichen Personen. Ich erwarte mir in erster Linie eine Klärung.
> Bollwahn: Was wollen Sie klären?
> MvU: Ich porträtiere eine Kleinstadt, ich porträtiere aber nicht Zehdenick im Besonderen. Das wird für viele eine Neuigkeit sein. Meine erste Pflicht und Aufgabe bestand darin, ein gutes Buch zu schreiben, meine zweite darin, den Leuten gerecht zu werden.[458]

Die “erste Pflicht und Aufgabe“ ist “ein gutes Buch“, Gerechtigkeit – “den Leuten gerecht zu werden“ – kommt an zweiter Stelle. Für den Autor ist Gerechtigkeit eine Gefälligkeit. MvU agiert als Regisseur, er orchestriert die gesamte Inszenierung, “das Theaterstück des Abends, die vielen Ebenen, die da zusammenkommen: der Reporter, das Buch, die beschriebene Wirklichkeit, die wirkliche Wirklichkeit, die beschriebenen und die wirklichen Personen”. Die Lesung ist ein Spektakel um seine Person als Vermittler zwischen Wirklichkeit und Show-Realität. He is the Medium and the Message![459]

> Ein schleichender Untod ist dies: Menschen, deren körperliche Erscheinung von einem Inneren nichts mehr preisgibt, eine Maske, die nicht mehr abgenommen werden kann […] – schlimmer noch: Man weiß nicht mehr, was Maske und was “Gesicht“ ist.[460]

Bollwahn fragt, ob er seine Rolle als “Starreporter” auf die Bühne schickt oder sich selbst. “Selbstverständlich ich, Moritz von Uslar.” Und was macht MvU auf einer Bühne? “Ich werde meine Nase und mein dummes Gesicht hinhalten”. MvU betritt die Bühne, um eine weitere Maske

456 Kurze Darstellung des Prozessverlaufs auf Wikipedia: Esra (Roman), 10.08.2012.
457 Deutschboden, S. 4.
458 “Ich habe versucht, mich ein bisschen dumm zu stellen“, MvU im Interview mit Barbara Bollwahn in: taz, 09.11.2010: http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=tz&dig=2010/11/09/a0120&cHash=32c811cb99/, 08.08.2012.
459 Frei nach: The Medium is the Massage. Marshall McLuhan, Quentin Fiore, Penguin Books, UK 1967.
460 Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und andere Über- und Unterlebensformen in Life Science & Pulp Fiction. Markus Metz und Georg Seeßlen. Matthes und Seitz, Berlin 2012, S. 15.

von sich zu präsentieren, Nase und Gesicht 'hinzuhalten', diesmal “mein dummes Gesicht“. Es scheint, als könne er eine beliebige Bühne nicht betreten, ohne sofort ein Schauspiel aufführen, sich maskieren oder Fratzen schneiden zu müssen. Niemand kann das. Die Bühne gebietet dieses Verhalten, das Schauspiel ist ihr einziger Zweck. Unmöglich, auf einer Bühne nicht zu spielen, vor einem Publikum nichts zur Schau zu stellen. Im Grunde eine ausweglose, unangenehme Situation. Etwas von sich 'hinzuhalten', sich zu ‘zeigen’, ist die erste Bedingung und das Wesen einer Show, Erzählung und Darstellung nur ihre Mittel. Die moderne Show bezeichnet die Professionalisierung der Entäußerung von Menschlichkeit in ein Format hinein, einen Ausschnitt, so groß wie die Bühne, so weit wie das Blickfeld. Anteilnahme wird zur teilnehmenden Beobachtung, Körper werden verformt, genormt und bespielt, Räume zu Nicht-Orten und Flachbildern. Ein bisher weitgehend zwischenmenschlicher Vorgang wird im Show-Realismus zu einem repräsentativen Happening, zum Ereignis. Die Show steht und fällt nicht länger mit der Reaktion des Publikums: “die Nervosität ist unnötig“, der Applaus garantiert. Einzig

> der Autor ist angespannt. Seine Finger spielen am Schalter der Lampe auf seinem Tisch. Vor ihm sitzen 250 Männer und Frauen, Junge und Alte, die zum großen Teil eine Stunde vor Beginn ihre Plätze eingenommen haben. Die Lesung im Bowling-Center in einem schönen Backsteingebäude, einem ehemaligen Akkumulatorenwerk, ist restlos ausverkauft. Doch die Nervosität ist unnötig. Der Autor wird mit herzlichem Applaus begrüßt. Auch der Bürgermeister heißt ihn äußerst freundlich willkommen. Er sagt, dass das Buch des Autors "unterschiedliche Reizungen" hervorgerufen und er sich bei der Beschreibung des Orts gefragt habe, "Hallo, was hast du hier sieben Jahre falsch gemacht?" Andererseits habe er überlegt, Bundesverkehrsminister Peter Ramsauer ein Exemplar zu schicken, "mit dem Gruß, wir brauchen einfach noch ein paar tausend Euro, um unsere Städte hier in den neuen Bundesländern in Schuss zu bringen". Und er hat auch ein Geschenk mitgebracht, ein großes gelbes Ortseingangsschild: "Stadt Oberhavel Hardrockhausen". Der Autor kann es kaum glauben. "Oh nein! Oh Mann! Das ist ja ein dolles Geschenk."

Die “250 Männer und Frauen“ reagieren gelassen und nehmen sein Spiel ernst:

> Eine ältere Frau beklagt eine "gewisse Einseitigkeit": "Zehdenick ist nicht Schröder." Ein Mann sagt, dass er "die Respektlosigkeit" des Autors bewundere, weil er sich selbst nicht traue, so respektlos zu sein. Er möchte Genaueres über die Angst wissen, die von Uslar während seines Aufenthalts ständig begleitet hat. Der Journalist, der für seine Interviewreihe "100 Fragen an …" allerhand Prominente getroffen hat, kontert mit einer Antwort, die als Kompliment zu verstehen ist. "Das eine ist eine ganz künstliche Wirklichkeit, und hier ist es die furchterregende Wirklichkeit." Die sei "mehr exciting" als jede Interviewsituation. […] Während der Lesung hatte er gesagt, dass es ihm fast schon unheimlich sei, wie wohl er sich in dieser Stadt fühle.[461]

Auch hier die Trennung: im Gegensatz zu der “furchterregende[n] Wirklichkeit“ des MvU auf der Lesung in Zehdenick zeigt *Deutschboden* “eine ganz künstliche Wirklichkeit“.

> Der Diskurs selber wird “untot“, insofern er weder geführt noch nicht geführt wird. Man hebt ihn gleichsam auf. Er bewegt sich in Schleifen durch die verschiedensten Sphären der Gesellschaft und des Staates. Was man zugleich sehen will und nicht sehen will, wird zum Fetisch. Untote können über den Untod nicht sprechen.[462]

Zwei Monate nach der Veröffentlichung zieht MvU im ausverkauften Bowling-Center seinen Hut: "Ich danke diesem Ort, dass er dieses Buch erträgt". Die *Deutschboden*-Band spielt live die

461 Furchterregende Wirklichkeit. MvU im Interview mit Barbara Bollwahn in: taz, 20.11.2010, http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010/11/22/a0105&cHash=328021fb84/, 09.08.2012.

462 Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und andere Über- und Unterlebensformen in Life Science & Pulp Fiction. Markus Metz und Georg Seeßlen. Matthes und Seitz, Berlin 2012, S. 263.

Hintergrundhymne aller Beteiligten: "For the people who died"[463]. *Wir Untote!*[464]

> Nur eines möchten 5 Teeth Less richtig stellen. „Wir sind nicht so große Säufer, wie es in ‚Deutschboden' erscheint", sagt Seehausen. „Wenn ein Reporter aus dem Westen kommt und uns Getränke ausgibt, ist doch klar, was passiert: Dann geht's los." Normalerweise tränken sie nie unter der Woche. Seehausen und die anderen Bandmitglieder finden es aber völlig normal, dass Uslar ausgeschmückt und zugespitzt hat. „Deutschboden" sei schließlich ein Roman. „Moritz war völlig fair", sagt Seehausen und ergänzt: „Er hat jedem erzählt, dass er ein Buch schreibt. Alle wussten, worauf sie sich einlassen."[465]

"Deutschboden sei schließlich ein Roman." Paul Seehausen (Raoul Schleusner) verkündet hier im Namen der Band stellvertretend für das Publikum die reaktionäre Wahrnehmung der Leser: Wer eine Reportage "ausgeschmückt und zugespitzt hat", erhält einen Roman. Solange ihm die Darstellung seiner Person wohlwollend erscheint, findet er das "völlig normal". Wo die Fiktion seiner Person aber von der empfundenen Realität abweicht und der Zerrspiegel des MvU sein Selbstbild nicht verzerrt (lustig), sondern zerreißt (nicht lustig), "möchte" er das gern "richtigstellen", denn "wir sind nicht so", wie es "erscheint". Der Kompromiss zwischen Realität und Fiktion bleibt nicht nur rechtlich problematisch, selbst wenn er (fast) allen Beteiligten zum unterhaltsamen und vor allem ökonomischen Vorteil gereicht. Ein Teil der Show zu sein ist bereits ein dankbares Vergnügen. Kurt Krömer in einem Interview über das damit einhergehende Problem der Befangenheit:

> Kurt Krömer: […] ich bin und bleibe Komiker.
> Süddeutsche Zeitung: Aber mit politischen Themen?
> Kurt Krömer: Ja! Aber die kann man auch lustig verkaufen. Das Thema Behinderung zum Beispiel: In meinem Soloprogramm gehe ich oft ins Publikum. Neulich war ein Spastiker im Rollstuhl im Weg. Ich habe ihn angesprochen: "Geh mal auf die Seite mit deinem fetten Arsch." Es war totenstill.
> SZ: Glauben wir sofort.
> Kurt Krömer: Diese Art von Befangenheit ist doch gerade das Problem. Ich hab den Mann nachher an der Bar gefragt, ob er sich schlecht behandelt fühlte. Er sagte: "Nee, ick war Teil der Show." Für die neue TV-Show haben wir daher einen Einspielfilm mit Minderheiten als "Randgruppen-Gang" gedreht.[466]

Zurück zur eingangs von MvU zitierten These von den zwei verschiedenen Figuren:

> Bollwahn: Auf fast jeder Seite Ihres Buches schwingt Angst mit: dass das Benzin ausgehen könnte, obwohl der Tank voll ist, die Pension zu betreten, die Kneipe, den Boxclub. Ist Ihnen über zwei Jahrzehnte nach dem Mauerfall der Osten tatsächlich so unheimlich oder ist es die Pose eines Popliteraten?
> MvU: Ich halte Angst für einen Grundzustand. Wer keinen Respekt hat vor einer Gastwirtschaft mit dunklen Scheiben und einer Bierfasstür, hinter der einen 30 Männer schweigend angucken, den verstehe ich nicht. Ich finde es auch nicht einfach, an eine Tankstelle zu kommen, wo 20 Jungs stehen, und "Guten Tag" zu sagen. Die Romanfigur und ich, darauf muss man immer wieder hinweisen, das sind natürlich zwei verschiedene Figuren.[467]

Von wessen Angst ist hier die Rede? Bollwahn merkt den ängstlichen Ton an, der "auf fast jeder

---

463 Furchterregende Wirklichkeit. MvU im Interview mit Barbara Bollwahn in: taz, 20.11.2010.

464 Wir Untote! Markus Metz und Georg Seeßlen. Matthes und Seitz, Berlin 2012.

465 Moritz von Uslars Stadtporträt „Deutschboden". Robert Tiesler und Essio Erich in: Märkische Allemeine Zeitung 27.10.2010, http://www.maerkischeallgemeine.de/mazarchiv/detail.php?article_id=2216332, 08.08.2012.

466 "Der Gerichtsvollzieher fand bei mir nichts zum Pfänden". Kurt Krömer im Interview mit Alexander Hagelüken und Hannah Wilhelm in: Süddeutsche Zeitung nr. 184, Süddeutscher Verlag, München 10.08.2012, S. 23.

467 "Ich habe versucht, mich ein bisschen dumm zu stellen", MvU im Interview mit Barbara Bollwahn in: taz, 09.11.2010: http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=tz&dig=2010/11/09/a0120&cHash=32c811cb99/, 08.08.2012.

Seite“ mit “schwingt“: das Buch als sonores Saiteninstrument, der literarische Resonanzboden des Korpus of Fear (“3. Körper“[468], “Medium im Raum“[469], Theweleit). Bevor sie MvU direkt anspricht, setzt sie sein publiziertes Alter Ego auf Umwegen – vorbei an den Drehorten: “Pension“, “Kneipe“, “Boxclub“ – an seiner statt. “Ist Ihnen […] unheimlich oder ist es die Pose“? Sind sie der Kerl aus dem Buch oder ist es die Rolle, die von ihnen erwartet wird? MvU erklärt die Angst zu einem “Grundzustand“ aller Menschen, womit er die Journalistin mit einbezieht. Im zweiten Satz seiner Antwort ersetzt er das Wort “Angst” durch das Wort “Respekt”. So wird aus einem Gefühl eine ehrenvolle Pflicht zum Tribut, womit MvU die moralische Stärke seiner Männlichkeit betont. Bevor er sich in aller Deutlichkeit von der “Roman-Figur“ distanziert, sympathisiert er noch kurz mit ihr (“Ich finde es auch nicht einfach”). Wenn sich MvU mit der Fiktion seiner selbst identifizieren kann, ist er ganz eins mit ihr und spricht an ihrer statt (“Guten Tag“). Sobald sie ihm entgleitet, weil er sich die Angst, zumal vor einer Frau, nicht eingestehen kann, fährt er die “Reporterfigur“ hoch. Auch die Journalistin nähert sich MvU über dessen “Romanfigur“ und spricht durch sie hindurch auf ihn ein. Sie hat sein Buch gelesen, der dort beschriebene Moritz ist ihr vertraut. Der leibhaftigen Realität des Autoren MvU gegenüber wirkt sie voreingenommen. Same procedure three times: Raoul, MvU und Bollwahn versuchen, “jemand anderes zu spielen, doch dabei fühlen sie zugleich weiterhin die Fesseln des Prosaischen, des Ungenügenden, ja der ganz banalen Höflichkeit, so dass Konformität zum Chaos gerät und Imitation zur Idiosynkrasie”[470] (Greif). Anders sind die Sprünge zwischen den beiden Figuren MvU und Moritz nicht zu erklären:

> Bollwahn: Im Buch geben Sie sich als unbedarfter Westler, der mit Hütchen und Aufnahmestift unterwegs ist und sich einen Camouflagerucksack zulegt, um "den Einheimischen weniger Angriffsfläche" zu bieten.
> MvU: Als unbedarft würde ich die Reporterfigur, die ich da hochfahre, nicht bezeichnen. Eher als gezeichnet, als ganz schön kaputt. Der Hut ist eine Verkleidung, mit der ich die klassische Reporterfigur aus dem Schwarz-Weiß-Film karikiere. Der Reporter ist, natürlich, eine lächerliche Figur.

Spricht MvU über seine Figur oder über sich als Autor? Obwohl er auf diese Trennung besteht, scheint sie doch aufgehoben. Diese Mimikry ist eine Tarnung und eine Warnung zugleich: Ich bin hier und ich spiele mit (Bollwahn) euch (MvU)! Im Unterschied zur *Deutschboden*-Show lässt sich dieses Interview nicht so leicht als Inszenierung erkennen und ist doch auf mehreren Ebenen eine Täuschung, ein Spiel. Zum “Wildheitstraumbild“[471] von MvU siehe auch die Sammlung weiterer Pressestimmen im Negativpresse-Ost-Blog von Alexander Fromm und Ben Kaden.

Wer ein paar Lesungen von MvU besucht, wird Zeuge eines hyperrealistischen Medien-Spektakels.

468 absolute(ly) Sigmund Freud, Songbook. Klaus Theweleit und Martin Baltes (Hrsg.), orange press, Freiburg 2006, S. 180.
469 Ebd. S. 184.
470 Bluescreen, Essays, Die Realität des Reality-TV. Mark Greif, Suhrkamp Berlin 2011, S. 79.
471 Deutschbodenlose Freshness. Moritz von Uslars Wildheitstraumbild und wie die Presse es sieht. http://negativpresse.wordpress.com/2012/01/26/zehdenick_von_uslar/, 17.08.2012.

Er wirkt dort wie ein Statist im Maschinenpark: Spotlight, Showbühne, Mikros und Macbooks, digitale Spiegelreflex- und Videocams, Beamer, Mischpult, Verstärker, Boxen, iPhones und Headsets: der öffentliche MvU in Schrift und Bild (Youtube, Süddeutsche Zeitung, Spiegel, Zeit, Facebook[472], Twitter, ZDF usw.) steht im Zentrum einer rundum medialen Inszenierung. Thema der Show ist die Demontage der Disparität seiner Fiktionen und Nicht-Fiktionen. Der Autor über seinen Hut und seine "Idee" im Deutschlandradio Kultur am 08.12.2010:

> Das geht wirklich Schritt für Schritt, zunächst mal zu meiner Beschreibung hier, mondän und mit Hut - ich sehe natürlich genauso dumm oder toll aus wie die Leute, die da rumstehen, auch nicht so viel anders. Den Hut habe ich mir tatsächlich ausgesucht, um sozusagen so ein Erkennungsmerkmal als Reporter, ein klischeehaftes, mitzubringen. Das ist also sozusagen eine Freude, die für den Text gleich da war, dass man da so eine Figur hochfährt. Und ansonsten, das sogenannte Eis brach langsam und stetig, indem ich eben einfach fortgesetzt mich zur Verfügung stellte, also nicht wegging oder immer wiederkam. Also man trinkt eben ein Bier und dann ist der Trick, dass man noch eins trinkt. Und dann ist der nächste Trick, dass man noch ein Bier länger bleibt und noch mal fünf Minuten länger bleibt, und am nächsten Tag wiederkommt, also sozusagen sich in die Normalität, den Alltag reinstellen. […] Ja, ich glaube ja auf eine Art … ich finde, das klingt großartig und auch spannend. Für mich war es nicht möglich, weil ich sozusagen an dieser Art von Recherche gar nicht glaube, und eben auch letztlich ja an das Fragen nicht glaube, weil ich eben sozusagen die Erfahrung gemacht habe oder vielleicht auch eher so die romantische Idee habe und hatte und diese überprüft habe, dass sozusagen die tollsten Antworten und Geschichten kommen, wenn man eben nicht fragt, sondern wenn man einfach da ist und wartet und plaudern, plappern, rumfaseln lässt. Also das war immer, wie gesagt, die Idee, dass da sozusagen mit der Zeit tolle Sachen kommen.[473]

Was also geschieht, wenn sich die Show und ihre Spieler als solche nicht zu erkennen geben bzw. nicht sofort erkenntlich zeigen, sprich keinen Hut mehr tragen? Einer Erklärung von Marc Greif zufolge geht es dabei

> nicht so sehr um einzelne Formen, die für unsere Zeit typisch sind, als vielmehr um die totale Ästhetisierung unserer Leben. Man könnte auch sagen: um ihre Dramatisierung, Narrativisierung. Leben lässt sich heute fassen als Produktion von Erfahrungen, es folgt den Strukturen des Dramas. Diese Dramen erschaffen in der Gegenwart in erster Linie Helden jenes Typs, den man früher auf Theaterbühnen vorfand, in jüngerer Zeit auf Kinoleinwänden und Fernsehbildschirmen (und in Büchern, Anm. CJ). [...] Wenn man allein die großen, klassischen Wendepunkte von Lebenserzählungen betrachtet (Kriege, Hochzeiten, schwerwiegende, unumkehrbare Entscheidungen), so sind unsere Leben heute ärmer an 'Ereignissen' als jemals zuvor. Allerdings werden sie von ihrem Anfang bis an ihr Ende von einem Gefühl der Ereignishaftigkeit durchzogen, und das gilt sowohl für unsere unmittelbaren Erfahrungen als auch für die durch die Narrative der Medien vermittelten. Deshalb muss all das, was folgt, 'Schreiben über Medien' sein - und zwar in dem Bewusstsein, dass zwei dieser Medien eventuell nicht die erwarteten sind: Sex und Geld. Doch auch sie stellen Modi der Repräsentation und Versuche dar, in unserer Fantasie auszuprobieren, wie unser Leben sein könnte. Fantasien, die den Korridor der Optionen, die wir uns zu leben trauen, oft allzu sehr einschränken.[474]

Das illustre Verwirrspiel mit Wirklichkeit und Fiktion, Ereignis und "Ereignishaftigkeit" ist ein Spiel mit unzähligen neuen Formaten der Abbildung von Wirklichkeit. Show-Realismus bezeichnet einen immanenten Prozess der Vermischung von Perspektiven und Formaten: *Deutschboden* ist weder Roman noch Reportage, sondern beides. Ob Realityroman oder Showreportage, ob als

472 Der Facebook-Stream von MvU wurde Ende 2011 eingestellt. Seit Februar 2012 gibt es einen Twitter-Stream unter seinem Namen: http://twitter.com/MoritzvonUslar, 10.08.2012. Zu den Facebook-Aktivitäten siehe: Moritz trinkt immer noch. Auf Facebook bin ich Popjournalist, hier darf ich's sein: Eine Reportage aus L.A. und über das WordWideWeb. Tom Kummer in: Der Freitag, 30.07.2009, http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/moritz-trinkt-immer-noch, 10.08.2012.

473 MvU im Interview mit Joachim Scholl in: http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1337491/, 08.08.2012.

474 Bluescreen, Essays, Die Realität des Reality-TV. Mark Greif, Suhrkamp Berlin 2011, S. 18f.

BioPic[475] im Doku-Fiktions-Format[476], Autor-Ego-Shoot der Live-Stream-Literatur oder nicht-fiktionale Autobiographie im rekonstruktiven Journalismus, *Deutschboden* ist weder nur das eine noch das ausschließlich andere. MvU ist zugleich New-, Gonzo- und Borderline-Journalist: Tom Wolfe im Schafskostüm, Hunter S. Thompson und Tom Kummer in einer Person. Entscheidend ist die Qualität der Inszenierung seiner Beobachtung, nicht die Beobachtung selbst. MvU und Moritz teilen miteinander diesen Fetisch für die Übertragung, Formatisierung und Vermischung von Beobachtungen.

> Also mir leuchtet das vollkommen ein, dass keine Differenz zwischen sogenannten Virtualitäten und Realitäten, jedenfalls in Bildern besteht.[477] (Theweleit)

5.2. Zwischen Comité invisible und Hacı-Halil Uslucan

Der Vertrieb widerspricht MvU und platziert *Deutschboden* nicht in der Romanabteilung, sondern als politisches Fachbuch unter Politik. Auf meine Frage, weshalb das Buch nicht bei den Romanen zu finden sei, erklärt mir eine Verkäuferin, dass *Deutschboden* eine Reportage über Nazis im Osten sei. Ich frage, weshalb sie sich so sicher ist, dass es sich um eine Reportage handelt? Sie lächelt nachsichtig und antwortet, dass das alles genau so passiert sei, wie es dort beschrieben wird. Romane sind Fiktion, die fände ich im Erdgeschoss. Das folgende Foto zeigt die Präsentation der Hard- und Softcover-Ausgaben im Regal nebeneinander[478]:

475 Biographical Picture.
476 Eine spekulative oder fiktive Dokumentation.
477 Godard: Virtualität und Subjekt. Klaus Theweleit, Vortrag, HfbK Hamburg, 04.11.2008, http://www.oturn.net/film/theweleit-de.html oder als mp3: http://querdurch.hfbk.net/medien/querdurch_klaus_theweleit_godard.mp3, 24.08.2012.
478 Aufgenommen am 20.08.2012, Dussmann, Berlin Friedrichstrasse, drittes Obergeschoss, Fachbücher, Politik und Wirtschaft.

Helmut Schmi
Peer Steinbrüc
ZUG UM ZU
NEUE NAZIS
Jenseits der NPD: Populisten, Autonome Nationalisten und der Terror von rechts
TORALF STAUD | JOHANNES RADKE
GABOR STEINGART
Das Ende der Normalität
Nachruf auf unser Leben, wie es bisher war
SPIEGEL BESTSELLER
PIPER
Cora Stephan
ANGELA MERKEL
EIN IRRTUM
btb
Rolf Steininger Die Kubakrise 1962
FRANK ÜBERALL ABGESCHMIERT
LÜBBE
Franz Josef Wagner
Brief an Deutschland
BERND ULRICH WOFÜR DEUTSCHLAND KRIEG FÜHREN DARF. UND MUSS.
WOLFGANG ULRICH Habenwollen
NAUTILUS FLUGSCHRIFT UNSICHTBARES KOMITEE DER KOMMENDE AUFSTAND
Kiepenheuer & Witsch
Moritz von Uslar
Deutschboden
Eine teilnehmende Beobachtung
Dabei und doch nicht mittendrin
Henning Venske Lallehalleluja
WESTEND
Rüdiger Voigt (Hg.)
Großraum-Denken
JOACHIM WAGNER RICHTER OHNE GESETZ
GÜNTER WALLRAFF DER AUFMACHER
GÜNTER WALLRAFF GANZ UNTEN
TIM WEINER
FBI
DIE WAHRE GESCHICHTE EINER LEGENDÄREN ORGANISATION
S. FISCHER
Forum für Verantwortung
Perspektiven einer nachhaltigen Entwicklung
Wie sieht die Welt im Jahr 2050 aus?
Herausgegeben von Harald Welzer und Klaus Wiegandt
HARALD WELZER KLIMAKRIEGE
Deutschlands Neue Rechte
Reder Geld, Ulrich schweigt die Welt Wickert
WikiLeaks und die Folgen
Thomas Wieczorek DIE GESCHMIERTE REPUBLIK
Wie Politiker, Beamte und Wirtschaftsbosse sich kaufen lassen
Thomas Wieczorek DIE VERBLÖDETE REPUBLIK
Thomas Wieczorek DIE REBELLISCHE REPUBLIK

Die Taschenbuchausgabe von *Deutschboden* vom April 2012 (im Bild rechts) spricht im einführenden Klappentext[479] nicht mehr vom "Reporter"[480], sondern konkret von "Moritz von Uslar". Zwei Jahre nach der ersten Veröffentlichung ist das Risiko für den Verlag überschaubar. Buch und Lesungen waren erfolgreich, der Film ist in Arbeit und mit etwaigen Klagen von Bewohnern aus Zehdenick wohl nicht mehr zu rechnen. Die Figur des Erzählers erhält offiziell den Namen der Figur des Autoren. Flankiert wird *Deutschboden* im hiesigen Regal bezeichnenderweise von *Der kommende Aufstand* (Unsichtbares Komitee) und *Dabei und doch nicht mittendrin. Die Integration türkeistämmiger Zuwanderer* (Hacı-Halil Uslucan); des weiteren von *Richter ohne Gesetz* und zwei Büchern von Wallraff (*Der Aufmacher*, *Ganz unten*). Deutschboden scheint hier eine zentrale Rolle einzunehmen bzw. zu spielen. Im unteren Fach stehen *FBI. Die wahre Geschichte […]* (ein Widerspruch in sich), *Wikileaks und die Folgen*, *Redet Geld, schweigt die Welt*, *Die geschmierte –* und *Die verblödete Republik*, oberhalb *No Copyright*, *Neue Nazis*, *Ein Irrtum* und *Das Ende der Normalität*.

5.3. Komplette Normalität

Alice, Simone und Uslar (talking about Feminism, normal)[481]

Es ist ganz kalt und ganz warm (wonderfull weather)[482]

Mag ganz grundsätzlich die Stimme von Michael Stipe nicht,
die in Cafés singt (geht ja jedem so, normal)[483]

Lobby Standard Hotel. Dänische Grafiker, russische Fotomodelle.
Natürlich eine der besten Bühnen der Welt (normal)[484]

"Ach ja", sagt der Taxifahrer. Ich sage: "Das verstehe ich, was Sie sagen." (normal)[485]

Cry cry cry (normal)[486]

"Es geht darum, das Eis zu brechen, das sich um die Gefühle gebildet hat" Michael Haneke[487]

Verachtung für alle Fahrrad-Wanderer (normal)[488]

Ein neues Album von KEVIN ROWLAND:
Das rührt mich, ohne einen Ton davon gehört zu haben, schon zu Tränen (Normalität)[489]

479 Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung. Moritz von Uslar, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2012, Klappentext.
480 Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung. Moritz von Uslar. Kiepenheuer und Witsch, Köln 2010, Klappentext.
481 http://twitter.com/MoritzvonUslar, Eintrag vom 13.02.2012, 08.08.2012.
482 Ebd. Eintrag vom 19.03.2012, 08.08.2012.
483 Ebd. Eintrag vom 02.04.2012, 08.08.2012.
484 Ebd. Eintrag vom 02.04.2012, 08.08.2012.
485 Ebd. Eintrag vom 04.05.2012, 08.08.2012.
486 Ebd. Eintrag vom 08.05.2012, 08.08.2012.
487 Ebd. Eintrag vom 29.05.2012, 08.08.2012.
488 Ebd. Eintrag vom 01.06.2012, 08.08.2012.
489 Ebd. Eintrag vom 04.06.2012, 08.08.2012.

Auf der hässlichen Mönckebergstraße singt ein obdachloser Guitarrero RIO BRAVO.
Mich haut's um. Gebe ihm sofort hundert Euro (Normalität)[490]

Höre die deutsche Version von "Heroes" in einem Café in Hamburg -
"Du, könntest du schwimmen" -, muss sofort weinen (komplette Normalität)[491]

Es ist doch alles: ganz einfach (Normalität)[492]

Hardcore reportering (in Athens, gabba gabba)[493]

Billig gekleidet, aber dicker Siegelring ist nicht geil (Sitz neben mir)[494]

Gehe mit meinem Sohn auf dreiwöchige Deutschland-Tour.
Wir nehmen mit: Jeanshemden. Und den Country von Dwight Yoakam (Normalität)[495]

Man ist entweder ein kompletter Sau-Voll-Checker. Oder man ist es nicht[496]

Heute den wahnwitzigen Versuch gemacht, in meinem Alter auf der Weser (!)
Wasserski zu fahren (Verletzungen an Ohr und Knöchel, Normalität)[497]

Ich las soeben: 1775 tauchte erstmals das Stichwort "Gefühl" in einem Lexikon auf[498]

Ich liebe, ich verehre, ich bete HÜTCHENSPIELER an (gerade am Ku'damm gesehen, vollkommene Normalität)[499]

@RainaldGoetz für den Deutschen Buchpreis nominiert (Normalität)[500]

God knows, I want to break free[501]

Niklas Maak föhnt den Grill (Normalität)[502]

"Ich finde jemand anderes", that's for sure (Normalität)[503]

@MoritzvonUslar
Superjournalist bei der ZEIT[504]
Public Time Line vom 13.02.-09.08.2012
Auswahl

490 Ebd. Eintrag vom 07.06.2012, 08.08.2012.
491 Ebd. Eintrag vom 21.06.2012, 08.08.2012.
492 Ebd. Eintrag vom 27.06.2012, 08.08.2012.
493 Ebd. Eintrag vom 03.07.2012, 08.08.2012.
494 Ebd. Eintrag vom 04.07.2012, 08.08.2012
495 Ebd. Eintrag vom 13.07.2012. 08.08.2012.
496 Ebd. Eintrag vom 14.07.2012, 08.08.2012.
497 Ebd. Eintrag vom 25.07.2012, 08.08.2012.
498 Ebd. Eintrag vom 04.08.2012, 08.08.2012.
499 Ebd. Eintrag vom 07.08.2012, 09.08.2012.
500 Ebd. Eintrag vom 16.08.2012, 16.08.2012.
501 Ebd. Eintrag vom 17.08.2012, 25.08.2012.
502 Ebd. Eintrag vom 20.08.2012, 25.08.2012.
503 Ebd.
504 http://twitter.com/MoritzvonUslar, 09.08.2012.

Der Facebook-Stream von MvU wurde Ende 2011 eingestellt. Zu seinen Facebook-Aktivitäten siehe Tom Kummer in *Der Freitag*: *Moritz trinkt immer noch.* Auf Facebook bin ich Popjournalist, hier darf ich's sein: Eine Reportage aus L.A. und über das WordWideWeb.[505]

5.4. Neue Wirklichkeit

Die "furchterregende Wirklichkeit" des MvU beschreibt die Angst vor der Erregung. Das Leben von Rafael Horzon hingegen explodiert in einer Fontäne der Ereignisse:

> Dann reiste Kracht nach Kathmandu, um dort tatsächlich das Ratgeber-Magazin Der Freund zu gründen. Gemeinsam mit Dr. Eckhart Nickel, der schon vorgereist war, um Redaktionsräume im Hotel Sugat anzumieten, mit Blick auf den Palast des Königs. "Wenn irgendjemand in Nepal die Neue Wirklichkeit gesehen hat, dann Nickel und Kracht", dachte ich, wenn ich neue Telegramme und Postkarten aus dem Hotel Sugat bekam. Und natürlich schrieb ich auch selber Texte für das neue Magazin, über Schleifmaschinen, über Brotaufstriche und über Lycopodium.
>
> Als Kracht ein Jahr später nach Berlin zurückkam, nahmen wir unsere Lieferfahrten sofort wieder auf. Wir staunten nicht schlecht, als wir die vielen Bücherstapel bei Nicolaus Schafhausen sahen, für die er eine riesige Regalwand bestellt hatte. Und wir staunten noch mehr, als wir Daniel Richter Regale in sein Atelier lieferten: So grosse Gemälde hatten wir noch nie gesehen! Während wir von einem Kunden zum nächsten fuhren, rauchten wir unsere Tabak-Pfeifen und unterhielten uns nun immer häufiger darüber, wie man möglichst schnell viel Geld verdienen könnte. Wie sich herausstellte, interessierte Kracht das Thema fast noch brennender als mich. "Man müsste einen Musik-Hit fabrizieren, damit kann man sehr viel Geld verdienen", sagte Kracht und stellte das Radio lauter. Aber leider verstanden wir von der Musik so gut wie gar nichts.
>
> Dann klingelte mein Handy, es war Moritz von Uslar: "Yo, Raf, servus", schrie er ins Telefon, "ich habe schon wieder ein neues Theaterstück fertig geschrieben, nächste Woche wird's am Berliner Ensemble aufgeführt!" Ich war sehr beeindruckt, das war ja nun schon das dritte Theaterstück, das Uslar in kurzer Zeit geschrieben hatte! "Wieviel Geld verdient man denn eigentlich mit so einem Theaterstück?", wollte ich sofort von ihm wissen. "Yo, Raf, machs gut, muss auflegen!", war Uslars Antwort. Wahrscheinlich bekam er in genau diesem Moment vom Theaterdirektor einen Batzen Geld, den er jetzt zählen musste.[506]

Während MvU die Figur des Autors zumindest formal nicht mit der des Erzählers in *Deutschboden* gleichsetzt ("Zum Geleit […] Der Autor"[507]) wird diese Trennung in *Das Weisse Buch* (2010) von Rafael Horzon bereits im Klappentext vollends aufgehoben:

> Rafael Horzon – Möbelmagnat, Originalgenie und Apfelkuchentycoon. […] Auf dem Höhepunkt seines an Ereignissen nicht armen Lebens hält er inne und blickt zurück. Und siehe da: Rafael Horzon erweist sich auch noch als überaus charmanter Erzähler.[508]

Das "Originalgenie" Rafael Horzon – mit 40 Jahren "auf dem Höhepunkt" der Ereignisheftigkeit – führt als Rafael Horzon die "Neue Wirklichkeit" seines unbekümmert leichten Lebens auf. Alex Rühle in der Süddeutschen Zeitung über Horzons *Uneinträgliche Leichtigkeit des Seins*:

> Horzon macht ernst mit dem Spiel. Oder wie er selber sein merkwürdiges Treiben einmal Hans Ulrich Obrist gegenüber definiert: "Das ist ungefähr mein Beruf: Interessante Dinge tun, die keine Kunst sind." Das ist der zutiefst irritierende, der nicht wirklich stillzustellende Kern. Alle paar Seiten will jemand Horzons Projekte zur Kunst erklären, eine weinrote Kordel spannen zwischen das Leben und das jeweilige Projekt, und es damit gewissermaßen abheften, ach so, Kunst, na dann. Horzon aber weigert sich, hinter diese Kordel zu treten.

505 Tom Kummer in: Der Freitag, 30.07.2009, http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/moritz-trinkt-immer-noch, 10.08.2012.
506 Das Weisse Buch. Rafael Horzon, Suhrkamp Verlag, Berlin 2010, S. 171f.
507 Deutschboden, S. 9.
508 Das Weisse Buch. Rafael Horzon, Suhrkamp Verlag, Berlin 2010, Klappentext.

> So aber stellt er mit diesem Buch, dessen tieferer Witz gerade darin liegt, dass die allerunwahrscheinlichsten Dinge darin tatsächlich stattgefunden haben, unser aller Leben, das ängstliche Scheine- und Diplomsammeln, den ganzen öden Pragmatismus in Frage. Warum nur beharren wir so darauf, immer schön auf dem Teppich zu bleiben, wenn der doch nur steingraue Auslegware ist, statt wie Horzon den "Dritten Weg" zu gehen, den er einmal so beschreibt: "Der Dritte Weg biegt als fast unsichtbarer Pfad an der Stelle ab, an der sich zwei breite Wege in die Verzweiflung gabeln."
>
> Weil Horzon nun schon seit 15 Jahren diesen Pfad langläuft, den außer ihm kaum einer findet, lieben ihn mittlerweile alle in Berlin dermaßen, dass man sich manchmal fragt, ob es in der ganzen Stadt überhaupt noch irgendjemanden gibt, der nicht in Spontanekstase verfällt, wenn von "dem Rafi" die Rede ist, der im wahren Leben tatsächlich das ausstrahlt, was er in den letzten Sätzen seines Buches ironisch überhöht: "Ich fühle mich leicht. Ich habe keine Angst. Ich bin frei."[509]

Wie das ernste Spiel von MvU und Kracht inszeniert auch Horzon in Buch und Interviews die Ernsthaftigkeit als unsichtbares Geheimnis auf einem "dritten Weg" ("3. Körper"[510], Theweleit). Die "Neue Wirklichkeit" ist

> eine Wirklichkeit, in der alles besonders, speziell, interessant und schön ist – im Gegensatz zu der Wirklichkeit, die wir heute so kennen, in der alles ein bisschen gewöhnlich ist. Eigentlich sind alles, was ich die letzten 15 Jahre gemacht habe, Bausteine zu diesem großen Gebäude der neuen Wirklichkeit.[511]

Diese "Neue Wirklichkeit" – wie auch bei MvU und Kracht – ist die eines Kindes ("besonders, speziell, interessant und schön"). Die Ernsthaftigkeit tritt hinter dessen 'spontanekstatisches' Spiel zurück, sie wird unsichtbar und als Idee der Verzweiflung auf einem dritten "Pfad" 'umgangen'.

Die "Neue Wirklichkeit" ist ein Märchen, dass in Deutschland – auf deutschem Boden – 1995 beginnt. Es war einmal die trunkene Wirklichkeit im *Faserland*[512], im Mutterland der Väter und Söhne und der untoten Freunde (Nigel, Alexander, Henning, Eugen, Rollo[513]), "aber in Wirklichkeit ist da bloß eine Fischbude."[514]

509 Uneinträgliche Leichtigkeit des Seins. Alex Rühle in: Süddeutsche Zeitung, Kultur, 29.10.2010, http://www.sueddeutsche.de/kultur/rafael-horzon-das-weisse-buch-uneintraegliche-leichtigkeit-des-seins-1.1017516, 15.08.2012.

510 absolute(ly) Sigmund Freud, Songbook. Klaus Theweleit und Martin Baltes (Hrsg.), orange press, Freiburg 2006, S. 180.

511 Rafael Horzon: "Helene Hegemann hat mein Buch geschrieben". Robin Meyer-Lucht in: http://carta.info/35097/rafael-horzon-helene-hegemann-hat-mein-buch-geschrieben/, 17.08.2012.

512 Faserland. Christian Kracht, Goldmann Verlag, Köln 1997.

513 Die Freunde, die der Protagonist in Faserland enttäuscht zurücklässt.

514 Ebd. S. 9.

“Neue Wirklichkeit“ im trinkfesten Boyfriendland – Neu-Erscheinungen (Format-Vorlagen) von Show-Realität in deutschsprachigen, freundschaftlich gebundenen Publikationen nach 1995:

Neuer Ort

Faserland[515], *Mesopotamia*[516], *Deutsches Theater*[517], *Waldstein*[518], *Auch Deutsche unter den Opfern*[519], *Deutschboden*[520]

Neue Zeit

1979[521], *New Wave*[522], *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*[523], *Metan*[524], *Imperium*[525]

Neue Freiheit

Ferien für immer[526], *Der gelbe Bleistift*[527], *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*[528], *Die totale Erinnerung. Kim Jong Ils Nordkorea.*[529], *Das Weisse Buch*[530]

Neues Tempo[531]

Soloalbum[532], *Livealbum*[533], *Remix*[534], *Transkript*[535], *Blackbox*[536], *Festwertspeicher der Kontrollgesellschaft*[537]

Neuer Freund

Der Freund[538], *Freunde*[539], *Freunde 2*[540]

Neue Traurigkeit

Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre.[541]

---

515 Faserland. Christian Kracht, Goldmann Verlag, Köln 1997.
516 Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends. Christian Kracht (Hrsg.), DVA, Stuttgart 1999.
517 Deutsches Theater. Benjamin von Stuckrad-Barre, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2001.
518 Waldstein oder der Tod des Walter Gieseking am 6. Juni 2005. Moritz von Uslar, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2006.
519 Auch Deutsche unter den Opfern. Benjamin von Stuckrad-Barre, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2010.
520 Deutschboden. Moritz von Uslar, Kiepenheur und Witsch, Köln 2010.
521 1979. Christian Kracht, Kiepenheuer und Witsch, Köln, 2001.
522 New Wave. Ein Kompendium 1999-2006. Christian Kracht, DTV, München 2006.
523 Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Christian Kracht, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2008.
524 Metan. Christian Kracht, Ingo Niermann, Rogner und Bernhard, Berlin 2007.
525 Imperium. Christian Kracht, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2012.
526 Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt. Eckhart Nickel, Christian Kracht, Kiepenheuer und Witsch, Köln 1998.
527 Der gelbe Bleistift. Kiepenheuer und Witsch, Köln 2000.
528 Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal. Christian Kracht, Eckhart Nickel, Piper, München 2009.
529 Die totale Erinnerung. Kim Jong Ils Nordkorea. Christian Kracht, Eva Munz, Lukas Nikol, Rogner und Bernhard, Berlin 2006.
530 Das Weisse Buch. Rafael Horzon, Suhrkamp, Berlin 2010.
531 Tempo. Magazin, Jahreszeiten Verlag, Hamburg 1986-1996.
532 Soloalbum. Benjamin von Stuckrad-Barre, Kiepenheuer und Witsch, Köln 1999.
533 Livealbum. Benjamin von Stuckrad-Barre, Kiepenheuer und Witsch, Köln 1999.
534 Remix, Benjamin von Stuckrad-Barre, Kiepenheuer und Witsch, Köln 1999.
535 Transkript. Benjamin von Stuckrad-Barre, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2001.
536 Blackbox. Benjamin von Stuckrad-Barre, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2000.
537 Festwertspeicher der Kontrollgesellschaft. Remix 2. Benjamin von Stuckrad-Barre, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2004.
538 Der Freund. Christian Kracht (Hrsg.), Eckhart Nickel (Red.), Axel Springer, 2004-2006.
539 Freunde, Moritz von Uslar, Inga Helfrich (Regie), Junges Theater Göttingen 2000. Siehe auch: http://www.welt.de/print-welt/article541160/Im-Zweifelsfall-Party-und-postorgiastische-Gefuehle.html, 15.08.2012.
540 Freunde II. Moritz von Uslar, Christina Paulhofer (Regie), Schauspiel Hannover 2000-2001.
541 Tristesse Royale. Das popkulturelles Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v,

Für die Inszenierung neuen Lebens in der neuen Wirklichkeit muss der Spieler ein Format finden und erfinden, einen Charakter ausbilden, eine Figur darstellen, im besten Fall zur Karikatur seiner selbst, zum Format werden, sich formatieren. Damit einher geht seine Bemühung um Reduktion von Komplexität in der Inszenierung individueller, nicht-privater Wirklichkeit – erfolgreiche Freunde, effizienter Freundeskreis usw. – unter dem Diktat der Neu-Erscheinung des Selbst. Der Werdegang von MvU von SZ über Spiegel bis Zeit ist ein Gang durch die Magazine des feuilletonistischen Boulevards. Sein erfolgreichstes Format ist schnell und auf das Menschenmögliche reduziert: "100 Fragen an ..."[542]. "So schnell wie möglich, denn wir haben ja nicht ewig Zeit" (SZ). "Mehr braucht kein Mensch" (Zeit). Wer MvU bestellt, bekommt einen MvU von Format.

In Formaten wie Büchern, Magazinen, Interviews, Hörbüchern, Lesungen, Talk-Shows, Theater, Filmen, Serien und Spielen, kommen wiederum Formate zur Aufführung, die das Spiel mit der Formatierung – von Wirklichkeit und Mensch (Sozial-Pornographie) – zum Thema machen: Reality-TV und Personality-Dokus, Doku-Soaps, Doku-Dramen und Doku-Fiktionen, On- und Offline Role Playing Games, Reannactment, Rockumentary, Mockumentary und Scripted Reality. In zunehmend langjährigen Produktionsprozessen wird die Darstellung der Realität immer aufwendiger und bezieht ökonomisch ganze Staaten mit ein, wie z.B. die "beste Fernsehserie aller Zeiten"[543], *The Wire*, die Stadt und den Staat Baltimore: Aus seiner einjährigen Reportage *Homicide: A Year on the Killing Streets.* ("Sachbuch"[544], 1991) produziert David Simon von 1993 bis 1999 zunächst die "Krimiserie" *Homicide: Life on the Street* (122 Episoden plus Film in 7 Staffeln; 44 Minuten/Episode: etwa 90 Stunden oder 3¾ Tage Filmmaterial) und 2002 bis 2008 die "Fernsehserie" *The Wire* (60 Episoden in 5 Staffeln; 1Stunde/Episode: 60 Stunden oder 2½ Tage Filmmaterial). Um ein Jahr im Buch (599 Seiten) in 150 Stunden oder mehr als 6 Tage Videomaterial zu transformieren, hat David Simon 12 Jahre lang produziert ("Produktionsjahre"[545]). Show-Realismus bedeutet außergewöhnlich viel Arbeit für außerordentlich viele Unternehmen:

> In Stadt und Bundesstaat [Baltimore] profitierten, […] 672 Unternehmen vom Dreh der fünften Staffel[546]. Auch wenn der Dreh einer Staffel, laut David Simon, nur 35 Millionen Dollar kostete und damit für US-amerikanische Fernsehverhältnisse billig war.[547]

Ob als Buch, Krimi- oder Fernsehserie, viele Produktionen sind Teil einer Groß- oder

Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre, Ullstein, Berlin 1999.

542 100 Fragen an... Moritz von Uslar, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2004.

543 Wikipedia: The Wire, David Simon, 16.08.2012.

544 Wikipedia: Homicide, David Simon, 16.08.2012.

545 Wikipedia: The Wire, David Simon, 16.08.2012.

546 Ebd. Zit. nach: http://www.baltimorebrew.com/2012/01/09/for-economic-returns-and-jobs-tv-zooms-past-the-grand-prix/, 16.08.2012.

547 Ebd. Zit. nach: http://www.profil.at/articles/1138/560/307244/emmy-die-hurensoehne-tv-branche, 16.08.2012.

Anschlussproduktion, Detail-Aufnahmen einer Mischung aus Formaten:

> The Wire hasn't won an Emmy? The Wire should get the Nobel Prize for Literature![548]

Show-Realität ist ein konsumistischer Staffel-Lauf und in jeder Hinsicht (Ort, Zeit, Raum, Mensch, Geschichte etc.) Groß-Format. Je nach Produktionsformat werden Jahre zu "Produktionsjahren" und das Leben der Darsteller zum Leben innerhalb eines oder mehrerer Formate, einer Produktion (Produktionsleben).

So wie Gieseking ans Theater[549] ging, kommt *Deutschboden* im Herbst 2013 ins Kino. "Eine 90-minütige Dokumentation", die sich "im Wesentlichen an dem Buch orientieren, […] aber auch hier und da Impressionen einfließen lassen [wird], wie zum Beispiel eine Fahrt auf der Havel":

> Mit seinem Team will er jeden treffen, der auch im Film erwähnt wird. Unter anderem steht auch ein Date mit den Punkrockboys von „5 Teeth Less" an. Sie werden auch zu einem Konzert bis nach Rügen begleitet. Ob das Fernsehteam auch ins „Haus Vaterland" darf, ist derzeit noch unklar. Das Gastwirt-Ehepaar Uebel ist gar nicht gut auf die ganze „Deutschboden"-Geschichte zu sprechen. Die Kneipe war nicht ganz so gut weggekommen in dem Roman. Dass hier allerdings nicht alles so ist, wie im Buch beschrieben, hat der Regisseur schon mitbekommen.
>
> André Schäfer nimmt die Rolle des „teilnehmenden Beobachters" ein, also die des neugierigen Journalisten, der sich unvoreingenommen auf die Kleinstadt und ihre Menschen einlässt. Autor Moritz von Uslar hingegen soll hin und wieder durchs Bild laufen. Mit einem Budget von rund 500 000 Euro wird die Produktionsgesellschaft „Florianfilm" aus Köln den Film herstellen. „Für einen Spielfilm ist das wenig, für eine Dokumentation aber sehr viel", so der Regisseur, der das Buch „Deutschboden" großartig findet.[550]

Während MvU "durchs Bild laufen" soll, spielt André Schäfer den Regisseur und zugleich einen neugierigen (!) Journalist und Beobachter. Mockumentary oder Scripted Reality? Wer spielt wie viele Andere und wer sich selbst? Wie "unvoreingenommen" wirkt ein Darsteller, der statt eines Aufnahmestiftes eine Kamera "in die Runde" hält und *Deutschboden* "großartig findet"? Wie voreingenommen wirken die "Punkrockboys"? Spielen sie ihre Rolle gut? Oder spielen sie vielleicht – wie von Punks, aber nicht von Ex-Nazis zu erwarten wäre – gar keine Rolle und bei dem ganzen Spektakel nicht mehr mit[551]? Das große Budget! Mit einem kleinen Teil davon wird sich hoffentlich auch "das Gastwirt-Ehepaar Uebel" umstimmen lassen, die ihre Hütte nicht loswerden[552]. Wer 'profitiert' darüber hinaus vom großen, goldenen Topf, den die Produzenten (FlorianFilm, RBB, WDR, Filmförderung NRW) über Zehdenick 'ausschütten'?

548 Ebd. Joe Klein zit in: http://www.nerve.com/tv/five-reasons-the-wire-is-the-sexiest-show-on-tv, 16.08.2012.
549 Waldstein oder der Tod des Walter Gieseking am 6. Juni 2005. Moritz von Uslar, Hanna Rudolph (Regie), Deutsches Theater, Berlin 2006.
550 "Deutschboden" wird verfilmt. In: Märkische Oderzeitung, 11.06.2012, http://www.moz.de/artikel-ansicht/dg/0/1/1024607, 16.08.2012.
551 Derzeit wird in Zehdenick ein Dokumentarfilm fürs Kino zu "Deutschboden" gedreht. Andreas Röhl in: Märkische Allgemeine, 18.08.2012, http://www.maerkischeallgemeine.de/cms/beitrag/12378216/61129/Derzeit-wird-in-Zehdenick-ein-Dokumentarfilm-fuers-Kino.html, 24.08.2012.
552 Eigentümer macht es jetzt selbst. Thomas Pilz in: Märkische Oderzeitung, 25.10.2011, http://www.moz.de/artikel-ansicht/dg/0/1/982008/, 17.08.2012.

Nicht nur ihren Büchern, auch den Autoren gebührt ein eigenes Live-Show-Format. Sowie Benjamin von Stuckrad-Barre seit 2010 erfolgreich *Stuckrad Late Night* moderiert, startet MvU im September 2012 eine Reihe von Gesprächen in Berlin:

> Starte am 4.9. in der Galerie CFA die Gesprächsreihe INTERVIEW. Gast. Thema. Eine Stunde. Kein Gelalle.[553]

"Kein Gelalle." bedeutet wenig Alkohol. Interview I: Uslar spricht Daniel Kehlmann.

Zurück in *Das Weisse Buch* zu Christian Kracht, Rafael Horzon und deren Suche nach einem ebenso gewinnbringenden Format:

> "Das war Usli", sagte ich zu Kracht, der an diesem Tag den Lieferwagen steuerte. "Er hat schon wieder ein Theaterstück geschrieben, und nächste Woche wird's am Berliner Ensemble aufgeführt!" Ich sah nun sehr deutlich, wie Christian Kracht vor Neid erst grün und dann blau wurde. "Das ist doch nun schon sein drittes Theaterstück", presste er wütend hervor, "und bestimmt hat er ganz viel Geld dafür bekommen!"
>
> Sofort beschlossen wir, selbst auch ein Theaterstück zu schreiben. Am nächsten Tag setzten wir uns in den Zug nach Stettin, denn wir brauchten für diese kreative Arbeit Abstand von Berlin. "Jetzt werden wir reich!", rief ich, als der Zug anfuhr. Während die Landschaft draussen vorbeizog, redeten wir lange Zeit darüber, was wir uns alles von den Tantiemen für unser Theaterstück kaufen wollten. "Aber wovon soll unser Stück überhaupt handeln?", fragte Kracht plötzlich. "Weiss nicht", sagte ich. "Du bist doch der Schriftsteller!" Aber Kracht hatte auch keine Idee. "Ruf Usli an", sagte er schließlich ganz leise, damit die Mitreisenden in unserem Abteil es nicht hörten, "und frag ihn mal ganz unauffällig, ob er nicht schon eine Idee für sein nächstes Theaterstück hat! Und frag ihn auch gleich, wie das überhaupt geht, mit der Aufteilung, erster Akt, zweiter Szene und so weiter: Wie so ein Theaterstück aufgebaut sein muss!" Wir waren ja beide noch nie im Theater gewesen. "Gute Idee, ich rufe Uslar an", sagte ich begeistert. Aber Uslar ging nicht ans Telefon. "Dann rufen wir eben Rainald Goetz an!", sagte Kracht ungeduldig. Aber Goetz ging auch nicht ans Telefon.
>
> Als wir im Hotel Neptun in Stettin angekommen waren und in der Neptun-Suite unsere Koffer auspackten, hatte ich plötzlich eine geniale Idee. "Ich weiss jetzt, wovon unser Stück handeln wird", rief ich und klatschte mir an die Stirn. "Wieso, wovon denn?", fragte Kracht. "Wir schreiben einfach alles auf, was wir erleben, von dem Moment an, in dem wir in dieses Hotelzimmer gekommen sind! Und zwar eins zu eins! Ohne irgendwelche Erfindungen! Wie Buchhalter!" Kracht setzte sich sofort hin und fing an zu schreiben […][554]

6. Schluß

Freiheit, Entzug und Erscheinung

Die ubiquitäre Faszination am Spiel mit der Realität als Show im Show-Format vermittelt den Eindruck, das man sich um deren Verschwinden keine Sorgen machen muss. Es sei denn, die Begeisterung und das Staunen gilt den faszinierenden Prozessen des Verschwindens selbst. Viele der Diskurse, die sich an der Kollision von Show und Wirklichkeit entzünden, würden dann falsch geführt. Wo sich die Wirklichkeit hinter einem hohen Haufen Glaubwürdigkeit oder unter einer Legierung aus Formaten verbirgt, sind Abwägungen über die ironische Schleife der Authentizität oder bitterkluger Zynismus keine hinreichenden Kriterien, um darüber hinweg bzw. hindurch

553 http://twitter.com/MoritzvonUslar, Eintrag vom 10.08.2012, 16.08.2012.
554 Das Weisse Buch. Rafael Horzon, Suhrkamp Verlag, Berlin 2010, S. 172ff.

schauen zu können. Sie sind Teil des selben Spiels. Sich z.B. auf ein Bewusstsein zu berufen – sich eines zu machen oder eines zu haben – kann ein Phraseologismus sein, der nicht leicht zu dekuvrieren ist, sobald es als Profil, Projekt oder Produktion Teil einer authentisch wirkenden Inszenierung wird; zur szenisch abstrahierten Strategie eines realen Bewusstseins: "Muss sofort weinen (komplette Normalität)."[555] Für wen ist es von Bedeutung, ob MvU hier wirklich geweint hat? Es ist nicht von Bedeutung, aber von Interesse; ein himmelweiter Unterschied. Profiler, Projektoren und Produzenten sind die Produktions-Charaktere, die sogenannten Professionellen dieses Spiels. Ihre Bemühungen folgen nur diesem einen Ziel: ein möglichst unbeschriebenes Blatt zu werden; das Ich als weißes Buch; sich aufzulösen und auszulöschen in einer Projektion aus weißem Licht. Je komplizierter das Spiel der Formatierung komplexitätsreduzierter Wirklichkeit, desto lauter die Teilhabe daran; je scheinbarer, desto echter, aber umso unwirklicher. Das falsche, aber täuschend echte Bewusstsein ist fasziniert von der Ent-Täuschung der Wirklichkeit. Es arbeitet entertaining und profitabel, um die selbst erzeugten Erwartungen nicht zu enttäuschen. Die Erwartungen sollten, wenn irgend möglich, übertroffen werden usw. usf.

Einzig die genaue Beobachtung der Beobachtung bietet einen angemessenen Schutz gegen peinigende Blicke. Ziel meiner Analyse war es, die Struktur des doppelten Klischees freizulegen und das über sämtliche Klischees erhabene neue Klischee zu zerbrechen. Es war mir ein Vergnügen, die Spiele mit Realität und Show wirklich ernst zu nehmen. Dort, wo alles ironisch ist, wird Ironie zur Wahrheit einer "neuen Wirklichkeit". So wollte ich u.a. zeigen, dass Aufmerksamkeit erst dann zu einem kultur-ökonomisch 'raren Gut' wird, wenn man sich mit Leib und Seele zur Verfügung stellt, bereitwillig vorführen und veräußern lässt (Herausragende Persönlichkeit versus Persönlichkeit). Ein viel zu hoher "Preis für das Überleben", den ich nicht würde tragen wollen. Metz/Seeßlen:

> Die Ränder zwischen dem Lebenden und dem Toten werden zunehmend unscharf; es breitet sich ein Zwischenstadium aus, von dem wir nur sehr wenig wissen. Auf der einen Seite geht es dabei um ein "künstlich" erhaltenes Leben, um ein Leben, das sich "in der Natur" nicht zu erhalten gewusst hätte, also nicht um die Heilung einer Krankheit und nicht um ein eingeschränktes Leben mit einer Behinderung, sondern um ein *anderes* Leben. Der Preis für das Überleben: Nicht mehr ganz und nicht mehr ganz man selbst zu sein.[556]
>
> Wie kommuniziere ich eigentlich mit einem Menschen, der so sichtbar Erscheinung und Sein getrennt hat, dessen Äußeres eben nicht mehr, wie wir – jenseits der Kontrolle, der Höflichkeit und der Neutralität der Erscheinung im öffentlichen Raum – hoffen durften, Ausdruck seines Inneren ist?[557]
>
> Offensichtlich indes gibt es einen Punkt, in dem die körperlich-technische Verstellung vom Mittel zum Zweck wird, und die Vortäuschung durch solche Veränderungen nicht mehr den anderen, sondern dem Subjekt selber gilt: Man will nicht mehr als jemand gelten, man will jemand anderes werden, was die Eingriffe in die Semiotik und die Mechanik des Körpers immerhin unumkehrbar macht […]. Anders als für den Mann mit der Maske gibt es für den

555 http://twitter.com/MoritzvonUslar, Eintrag vom 21.06.2012, 08.08.2012.
556 Wir Untote! Markus Metz und Georg Seeßlen. Matthes und Seitz, Berlin 2012, S. 10.
557 Ebd. S. 15.

> Untoten keinen Ort der Zuflucht […]. Ruhelos ist alles Untote, selbst wenn es gefesselt ist, im Inneren wie im Äußeren. Es ist, als müsse sich der Mensch angesichts des Todes entscheiden, sterben oder nie mehr heimkommen. […] Die Voraussetzung für den Untod ist die Heimatlosigkeit des Menschen.[558]

Abschließend – wo, wenn nicht hier – möchte ich noch einmal auf die Sehnsucht nach dem Tod zu sprechen kommen und den heimatlosen Prozess der Neu-Erscheinung. Ein letzter Blick auf die letzten Seiten der bereits erwähnten Texte von Kracht, MvU und Horzon. Der Erzähler im Faserland hat die "Mitte des Sees" bis heute wohl nicht erreichen können:

> Das Boot dümpelt im Wasser vor sich hin. Ich sage guten Abend, und der Mann sieht hoch und guckt mich an. Ich mache meine Schultern gerade, so, als ob ich mehr Mut hätte, und frage den Mann, ob er mich auf die andere Seite des Sees rudern würde, für zweihundert Franken. Er überlegt eine Weile und dann sagt er ja, er würde es schon machen. Ich steige ins Boot und setze mich auf die Holzplanke und der Mann schiebt die Ruder durch diese Metalldinger und rudert los. Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald.[559] (Faserland)

"Es geht weiter."[560] Moritz übergibt an Finster und treibt mit dem Fluss nach Berlin zurück. Auch für ihn hat die Show kein Ende. Die letzten Gedanken aus der "Parallelwelt" von Gieseking:

> Scheiße. Ach, Scheiße. Es blieb doch immer: dieselbe Scheiße. Die Parallelwelten, in denen man sich aufhielt, hießen Hartz IV, Hollywood, Verena Pooth, bisschen Irakkrieg. Und was war das da, weiter unten, was uns zu Füßen lag? Echt: keine Ahnung. Und Gieseking spürte den Stich im Nacken, den Hitzeschwall, der immer wieder falsch beschrieben wurde, und einen furchtbaren Gleichmut sich breit machen und die Gleichzeitigkeit aller Dinge auf Erden auf einmal. Alles war gut. Alles – in etwa – gleich viel wert. Jetzt haben wir das. Wir wollen also, liebe Menschen, jetzt tapfer sein. […] Und Odysseus landete in der Unterwelt. Und Iason nahm Medea zur Frau. Und Madonna ging auf ihre definitiv allerletzte Welttournee. Und … Himmel, was denn noch alles? Still. Nichts weiter. Und so weiter.[561]

"Und so weiter."

> Der symbolische Tod des Um-die-dreißig-Jährigen kommt an dem Tag, an dem er sich entscheidet, mit Kind und Wäscheklammern und all dem alt zu werden: Der Tag, an dem er sich für die Enge entscheidet, an der er leiden wird, weil er leiden will.[562]

Auch Horzon stirbt nur symbolisch – der Tod als Ausflug – und wird zurückkehren in seine Ehe und zu seinen "Freunden im Club". Er schwebt in eine Lustgrotte hinein und über den See hinweg an Charon vorbei, der ihm ein "Zeugnis" über ein "interessant[es]" Leben ausstellt:

> Dunkelblaue Felsen mit bunten Adern erheben sich in einiger Entfernung. Was mich aber mit voller Macht anzieht, ist ein leuchtendes Quadrat, das etwas erhöht liegt. Als ich näher komme, sehe ich, dass es eine Öffnung in der Grotte ist, durch die das weisse Tageslicht hereinscheint. Die Öffnung weitet sich, der ganze Himmel wird sichtbar. Dann stehe ich im Freien. Das Licht ist heller und milder als gewöhnlich. Ich steige weiter empor. Es geht steil hinauf, strengt aber kaum an.
>
> Ich fühle der Sonne
> Verjüngende Flut
> Zu Balsam und Äther
> Verwandelt mein Blut.
>
> Die Luft ist dünn. Sie wird dünner. Dann bin ich oben. Über mir nichts. Unter mir nichts. Alles umher ist weiss.

558 Ebd. S. 16f.
559 Faserland. Christian Kracht, Goldmann Verlag, Köln 1997, S. 54.
560 Signatur von Christian Kracht in meiner ersten Faserland-Ausgabe, Berlin 2000.
561 Waldstein oder der Tod des Walter Gieseking am 6. Juni 2005. Moritz von Uslar, Kiepenheuer und Witsch, Köln 2006, S. 192.
562 Diez über Gieseking in: Die sexuelle Gegenrevolution. Georg Diez in: Die Zeit, 11.05.2006, http://www.zeit.de/2006/20/L-Liebe, 18.08.2012.

> Ich fühle mich leicht.
> Ich fühle keine Angst.
> Ich bin frei.[563]

Horzon löst sich in Licht auf, kein Atmen, keine Angst, Freiheit von "Blut" ("Äther") und Körper ("strengt kaum an"). Des Todes "verjüngende Flut" ist ein Jungbrunnen weissen Lichts. Zurück in den Leib, die "Grotte", das Medium der Mutter. Ein "leuchtendes Quadrat" – das Urformat der Projektionsflächen, Leinwände, Photos und Screens – weist ihm den Weg in einen Himmel ohne Luft. Horzon wird selbst zur reinen Projektion. "Keine Leiden. Keine Sorgen."[564] Kein Leben. Der Mensch im Show-Realismus ist ein Nicht-Mensch an einem Nicht-Ort: die totale Projektion. Diese Lebensentwürfe und -träume sind keine Entwürfe und Träume mehr. In der "neuen Wirklichkeit sind Gut und Böse klar voneinander getrennt. Die jüngsten Söhne sind die schwachen Helden. Sie erzählen uns realistische, komplexitätsreduzierte Märchen von ihrer schwindenden Realität:

> Und zwar eins zu eins! Ohne irgendwelche Erfindungen! Wie Buchhalter!" Kracht setzte sich sofort hin und fing an zu schreiben: [...][565]

Ihr Fluch ist die flüchtige Immortalität der aus ihren Körpern herausragenden Persönlichkeit. Ihre Show ist eine imposante Erzählung über das Nicht-Sterben-Können. Und weil sie nicht gestorben sind, schreiben sie noch heute.

563 Das Weisse Buch. Rafael Horzon, Suhrkamp Verlag, Berlin 2010, S. 216ff.
564 Ebd. S. 217.
565 Ebd. S. 174.

7. Bibliografie

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. S. Fischer, Frankfurt 1994.
Baltes, Martin und Höltschl, Rainer (Hrsg.): absolute Marshall McLuhan, orange-press Freiburg 2011.
Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. C.H. Beck, München 2002.
Baudrillard, Jean: Warum ist nicht alles schon verschwunden? Matthes und Seitz, Berlin 2008.

Bonz, Jochen: Das Kulturelle. Wilhelm-Fink, München 2012.
Bourdieu, Pierre et al.: Das Elend der Welt. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2010.
Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1987.
Bourdieu, Pierre: Soziologische Fragen. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993.

Foster Wallace, David: Unendlicher Spass. Rowohlt, Reinbeck 2006.
Greif, Mark: Bluescreen, Essays. Suhrkamp, Berlin 2011.
Hipster. Eine transatlantische Diskussion. Suhrkamp, Berlin 2012.
Horzon, Rafael: Das Weisse Buch. Suhrkamp Verlag, Berlin 2010.
Hustvedt, Siri: Der Sommer ohne Männer. Rohwolt, Berlin 2011.

Illouz, Eva: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen. Suhrkamp, Frankfurt/Main 2004.
Illouz, Eva: Warum Liebe weh tut? Eine soziologische Erklärung. Suhrkamp, Berlin 2011.
Martina Läubli, Sabrina Sahli (Hrsg.): Männlichkeiten denken. transcript, Bielefeld 2011.
McLuhan, Marshall and Fiore, Quentin: The Medium is the Massage. Penguin Books, UK 1967.
Menke, Christoph und Rebentisch, Juliane (Hrsg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Kadmos, Berlin 2012.

Metz, Markus und Seeßlen, Georg: Blödmaschinen. Die Fabrikation von Stupidität. Suhrkamp, Berlin 2011.
Metz, Markus und Seeßlen, Georg: Kapitalismus als Spektakel. Suhrkamp, Berlin 2012.
Metz, Markus und Seeßlen, Georg: Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und andere Über- und Unterlebensformen in Life Science & Pulp Fiction. Matthes und Seitz, Berlin 2012.
Kracht, Christian: Faserland. Goldmann Verlag, Köln 1997.

Miller, Alice: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst. Suhrkamp, Frankfurt/Main1983.
Miller, Daniel: Das wilde Netzwerk. Ein ethnologischer Blick auf Facebook. Suhrkamp Berlin 2012.
Miller, Daniel: Der Trost der Dinge. Fünfzehn Porträts aus dem London von heute. Suhrkamp Berlin 2010.
Preciado, Beatriz: Pornotopia. Klaus Wagenbach, Berlin 2012.

Theweleit, Klaus und Baltes, Martin (Hrsg.): absolute(ly) Sigmund Freud, Songbook. orange press, Freiburg 2006.
Theweleit, Klaus: Männerphantasien I./II. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Roter Stern, Frankfurt am Main 1977.
Tucholsky, Kurt und Heartfield, John: Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von und vielen Fotografen Universum Bücherei für alle, Berlin 1929.

Uslar, Moritz von: Deutschboden, Eine teilnehmende Beobachtung. Kiepenheuer und Witsch, Köln 2010.
Uslar, Moritz von: Waldstein oder der Tod des Walter Gieseking am 6. Juni 2005. Kiepenheuer und Witsch, Köln 2006.

Thornton, Sarah: Sieben Tage in der Kunstwelt. S. Fischer, Frankfurt/Main 2012.
Žižek, Slavoj und Daly Glyn: Conversations with Žižek. Polity Press, Cambridge 2003.
Simon, David und Burns, Ed: The Corner. Verlag Antje Kunstmann, München 2012.