

MELANIE SCHNEIDER

„Alles wurde zäh, jede Bewegung, jeder Gedanke.“¹ Einfluss der Depression auf Reise- und Erzählbewegung in Bov Bjergs Road Novel *Serpentinen*

Bov Bjerg zeigt uns in seinem Werk *Serpentinen* (2020) die düstere Seite der Road Novel: Höppners Reiseunternehmung in die eigene Vergangenheit und der damit verbundene Versuch der späten Identitätskonstruktion sind von der Depression überschattet. Diese beherrscht während des ganzen Romans sein Denken und Handeln: Der für die Road Novel charakteristische Denkprozess, der sich üblicherweise durch den Ausbruch aus dem starren Alltag und in der symbolischen Form des motorisierten Unterwegsseins realisiert, wird durch die depressiven Schübe erschwert. Ihr Einfluss – die innere Unruhe, Angst und Wut, die sie bei Höppner auslösen – manifestiert sich in Reise- und Erzählbewegung. Beide illustrieren Höppners Ringen mit der Depression um eine mögliche Identitätskonstruktion.

Schlüsselwörter: Road Novel, Depression, Reisebewegung, Erzählbewegung, Bov Bjerg

1 Einleitung

In seiner Road Novel *Serpentinen* (2020) setzt Bov Bjerg seine Erzählung um den jugendlichen Protagonisten Höppner aus seinem zweiten Roman *Auerhaus* (2015) fort: Der inzwischen über 45-jährige Höppner kehrt in die Schwäbische Alb und zu seiner Vergangenheit zurück und lässt die Leser/innen an dem Versuch seiner späten Identitätskonstruktion teilhaben. Bei der Road Novel handelt es sich nicht um eine klar definierte Gattung (vgl. VIRANT 2019) und die Charakterisierung erfolgt in der Sekundärliteratur ähnlich wie bei dem Road Movie (vgl. ARCHER 2013: 2, LADERMANN 2002: 1f.) eher über die Identifizierung bestimmter Merkmale, u. a. Protagonist/innen in einer Lebenskrise, den rebellischen Charakter der Reise, die motorisierte Fortbewegung – für gewöhnlich im Auto – und die Selbsterkenntnis

¹ BJERG 2020: 85. Im Folgenden wird der Text *Serpentinen* von Bov Bjerg mit der Sigle „SP“ gekennzeichnet.

als einen Prozess der Reise. Dabei können die künstlerischen Verhandlungen dieser Merkmale von Werk zu Werk stark variieren und müssen in den jeweiligen nationalen Entstehungskontext eingebettet werden. Orientiert man sich nun an den hier aufgezählten Merkmalen, scheinen in *Serpentinen* die fundamentalen Eigenschaften der Road Novel durchaus vereint zu sein: ein Protagonist, der aus seinem Alltag ausbricht und eine Reise im Auto unternimmt, die der Selbstfindung dient (vgl. VIRANT 2019: 649). Allerdings gibt es im Roman eine grundlegende Komponente, die Höppners Unternehmung maßgeblich erschwert: seine Depression. Nachdem bereits Vater und Großvater dieser Krankheit zum Opfer gefallen sind, droht Höppner nun selbst an ihr zu zerbrechen. Mit seinem 11-jährigen Sohn fährt er zurück in seine Heimat, wo der Wunsch nach Erkenntnis über seine Familiengeschichte – und damit auch über seine eigene Geschichte und die seines Sohnes – mit dem Bedürfnis nach physischer Auslöschung kontrastiert. In dieser Ambivalenz, die den ganzen Roman durchzieht, manifestiert sich Höppners Ringen mit der Krankheit.

Trotz der Gewichtung der Depression für den Handlungsverlauf – Sascha Seiler identifiziert sie in seiner Rezension als ein zentrales Motiv in *Serpentinen* (vgl. SEILER 2020) – wurde dieser Aspekt von der Forschung noch kaum aufgegriffen. Diese hat sich dem Roman bisher vorrangig unter dem Aspekt seiner potenziellen Gattungszugehörigkeit zur Autosoziobiographie mit Fokus auf die soziale Mobilität des Protagonisten gewidmet (vgl. ERNST 2020, BLOME 2020) oder auf diesen als interessanten Untersuchungsgegenstand hinsichtlich seiner Darstellung und Thematisierung des Dorflebens verwiesen (vgl. NELL/WEILAND 2020: 13).

Der vorliegende Beitrag versucht diese Lücke zu schließen. Dafür untersucht er *Serpentinen* in seiner Qualität als Road Novel, und analysiert den Einfluss, den die Depression auf die Romanhandlung ausübt. Zwei Aspekte stehen dabei im Vordergrund: Die motorisierte Reisebewegung im Raum und die Erzählbewegung des autodiegetischen Erzählers Höppner. In der Road Novel wird sowohl der Bewegung im Raum als auch dem Akt des Erzählens in der Regel eine sinn- und identitätsstiftende Wirkung zugeschrieben. In *Serpentinen* hingegen, so die These des Artikels, unterläuft die Depression Höppners diese zwei für eine Identitätskonstruktion entscheidenden Instrumente, indem sie den Reise- und Erzählfluss behindert. Der Artikel beleuchtet zunächst die Eigenschaften von Höppners Depression, bevor er deren Einfluss auf die Reise- und Erzählbewegung analysiert.

2 Depression – Versuch einer Charakterisierung

Das Thema der Depression wird bereits in *Auerhaus* in der Figur des suizidgefährdeten besten Freundes Höppners, Frieder, aufgegriffen. Allerdings finden in *Serpentinen* im Vergleich zu seinem literarischen Vorgänger einige Verschiebungen statt: Die an Depression leidende Figur ist diesmal der auto-diegetische Erzähler selbst und die Leser/innen erfahren anders als in *Auerhaus* den Kampf mit dieser aus erster Hand. Zusätzlich erfolgt mit der Einführung des über 45-jährigen Protagonisten eine Verschiebung vom Adoleszenz- zum Erwachsenenroman: Die beklemmende Atmosphäre, die durch Frieders Depression in *Auerhaus* vor allem gegen Ende des Romans anklingt, größtenteils aber durch die sonst vorherrschende Jugendsprache des jungen Höppner aufgefangen wird, nimmt bei *Serpentinen* zu. Hier gibt es keine Freunde, die dem Erzähler Mut zusprechen und versuchen, ihn vor sich selbst zu schützen. Es gibt nur ihn, gefangen zwischen schmerzhaften Erinnerungen an seine der Depression zum Opfer gefallenen männlichen Vorfahren und unheilvollen Vorahnungen hinsichtlich der Zukunft seines eigenen Sohnes, dem er das drohende Schicksal gerne ersparen möchte. Aber wie genau wird Höppners Depression im Roman beschrieben?

Zunächst ist festzuhalten, dass eine Depression in ihrer Natur immer ein individuelles Leiden ist und in Schwere, Symptomen und Einfluss auf Leben und Handeln der Betroffenen variieren kann (vgl. SÁNCHEZ PERALTA 2015: 3f.). Die literarische Darstellung von Höppners Depression lässt sich wie folgt einordnen: Aufgrund seiner Familiengeschichte ist davon auszugehen, dass dieser an einer endogenen Depression leidet, die, wie die literarische Vorgeschichte um Vater und Großvater nahelegt, genetisch bedingt sein kann und sich durch einen melancholischen Zustand und ein erhöhtes Selbstmordrisiko auszeichnet (SÁNCHEZ PERALTA 2015: 4 und 9), was bei Höppner in den Gedanken um seine Auslöschung zum Ausdruck kommt (vgl. SP: 73, 190). Sein Verhalten im Roman lässt darüber hinaus auf einen Mangel des Botenstoffs Serotonin schließen, der Angstzustände, Aggression, Schlafmangel und mentale Unausgeglichenheit zur Folge haben kann (vgl. SÁNCHEZ PERALTA 2015: 5). Im Folgenden werden dies Zustände als große innere Unruhe zusammengefasst, die die Leidenden befällt und sie in ihrem Alltag behindert. Auch wenn die Depression sich von Individuum zu Individuum in ihrer Natur und Auswirkung unterscheidet, so ist doch interessant, dass in Texten, die diese thematisieren, häufig von einer inneren Unruhe die Rede ist: Der amerikanische Schriftsteller William Styron bemerkt zum Beispiel in dem autobiographischen Bericht über seine Depression *Darkness Visible: A Memoir of Madness*

[Sturz in die Nacht: die Geschichte einer Depression] (1990), dass sich für diese ein Wort wie „brainstorm“ (STYRON 1991: 42) eignen würde, und bedauert, dass dieser Begriff schon anders besetzt ist. Sarah Kuttners Protagonistin Karo aus *Mängelexemplar* (2009) bezeichnet ihre depressiven Schübe ebenfalls als „Gewitter“ im Körper und als „Sturm“ (KUTTNER 2009: 69, 243) und auch Juli, die Protagonistin aus Ronja von Rönnes kürzlich erschienener Road Novel *Ende in Sicht* plagt eine durch Panikattacken verursachte innere Aufwühlung (VON RÖNNE 2022: 93f.). Immer spielen Angst und Panik bei dieser Unruhe eine fundamentale Rolle. So auch bei Höppner. Bei dem ersten Zusammenbruch, an den er sich erinnert, ist das vorherrschende Gefühl Angst:

Ich zitterte und fror. Ich krampfte. Ich war nur noch Angst.
Angst vor dem, was um mich herum passierte.
Angst vor dem, was in mir drin passierte. (SP: 63)

Kurz darauf stellt er fest: „Angst ließ nichts zu beschreiben übrig. Sie umfasste alles. Die Angst war der Tod“ (SP: 68). Nur der Alkohol schafft es augenscheinlich, seine Anspannung zu lösen (vgl. SP: 20). Auch die Gedanken, die sich um seine eigene Auslöschung und um die seines Sohnes drehen, sind von der Angst getrieben (vgl. SP: 44–46 u. 185f.). Neben letzterer spielen auch die Wutanfälle Höppners eine zentrale Rolle im Text (vgl. SP: 52f., 56f.). Diese sind eng mit der Reisebewegung verknüpft und werden im nächsten Teil ausführlicher behandelt.

Wichtiger scheint zunächst die Beobachtung, dass die Unruhe, in Form von Angst und Wut, an einigen Stellen stärker ausgeprägt ist als an anderen. Dieser Umstand lässt auf eine schubhafte Natur der Depression schließen: Während eines depressiven Schubes vernetzen sich die Nervenzellen langsamer neu.² Daraus resultiert die Schwierigkeit des Gehirns, sich an neue Reize anpassen zu können, es kommt zu den oben genannten Symptomen wie Angst oder mentaler Instabilität. Informationen werden daraufhin entweder langsamer oder überhaupt nicht übertragen. Im Rahmen dieser Schübe scheint ein *Weiterkommen* im Alltag buchstäblich unmöglich. Das spürt auch Höppner, wenn er versucht,

² Wissenschaftler/innen aus der Klinik für Psychiatrie und Psychotherapie am Universitätsklinikum Freiburg weisen die Existenz depressiver Schübe in ihrem Artikel „State-Dependent Partial Occlusion of Cortical LTP-Like Plasticity in Major Depression“ nach. In einem Versuch wird bei an Depression leidenden Patienten bzw. Patientinnen eine geringere synaptische Plastizität als bei nicht-depressiven Probanden und Probandinnen nachgewiesen, was auf die langsamere Vernetzung von Nervenzellen schließen lässt (vgl. KUHN/MAINBERGER/FEIGE 2016).

einen klaren Gedanken bezüglich der Rettung seines Sohnes vor der Depression zu fassen:

Alles wurde zäh, jede Bewegung, jeder Gedanke. Fette Brocken Lehm klebten an den Schuhen und am Hirn und bremsten alles.
Ich konnte doch nur drum herumreden. Ich musste den Schwarzen Gott von ihm fernhalten, und ich wusste nicht wie. (SP: 85)

Die Depression nimmt verheerenden Einfluss auf Körper und Geist und blockiert beide: Was vorher leicht war, erfordert nun durch die Krankheit enorm viel Kraft und Anstrengung von Höppner. In dem Zitat ist auch der Begriff des „Schwarzen Gottes“ (SP: 85) interessant. Höppner benutzt ihn als Substitution für das Wort Depression, der selbst erst spät im Roman auftaucht:

Depression war keine Diagnose. Wenn ich das Wort aussprach, erschuf ich das Bezeichnete erst. Wenn ich das Wort aussprach, verwandelte ich das Gefühl in ein Urteil. Erst die Vollstreckung des Urteils würde dem Gefühl ein Ende machen. Die Kapitulation vor dem Schwarzen Gott. (SP: 123)

Höppner empfindet den Begriff der Depression als ein Todesurteil, weshalb er lange Zeit die klinische Bezeichnung vermeidet. Das bereits angesprochene Thema der Lähmung und Bewegungslosigkeit wird noch öfter von Höppner thematisiert:

Am liebsten würde ich immer hier sitzen bleiben, an der Bushaltestelle, dachte ich. Und dann kamen die Erdzeitalter und legten sich auf mich. Das Präteritum, das Präsens, das Futur. Diese Versteinerung da, im Präteritum, schau mal, das bin ich. (SP: 20)

Einerseits fühlt er sich durchgängig in seinem Sein und Handeln ausgebremst, andererseits versucht er seine negativen Gedanken im Zaun zu halten:

Ich wusste Bescheid.
Ich musste aufpassen.
Ich musste die Gedanken bremsen.
Ich musste das Gehirn herunterschalten und die Gedanken bremsen. (SP: 37)

Derartige Bestrebungen die depressiven Schübe zwanghaft unter Kontrolle bringen zu wollen, scheitern jedoch in Höppners Fall. Wie beeinflussen nun die für Höppners Depression identifizierten Symptome der inneren Unruhe, der körperlichen und geistigen Lähmung die Reise- und Erzählbewegung in Bjergs Werk?

3 Depression und Reisebewegung

Wie in der Einleitung angesprochen, stehen bei der Road Novel die Straße, das Auto und die Reisebewegung im Vordergrund. Die Straße ist dabei mit den Topoi Freiheit und Unabhängigkeit verknüpft, das Auto fügt diesen noch den Aspekt der individuellen Mobilität hinzu. Diese Topoi werden durch Kunst und Literatur stetig aufgegriffen und die Begeisterung für die Road Novel reißt seit der Erscheinung von Kerouacs Erfolgsroman *On the Road* 1957 nicht ab.³ Auch in der deutschsprachigen Literatur hat sie sich längst etabliert, wirft man einen Blick auf die Erscheinungen der letzten Jahrzehnte: Beispiele dafür sind Peter Handkes *Kurzer Brief zum langen Abschied* (1972), Peter Kurzecks *Keiner stirbt* (1990), Christian Krachts *Faserland* (1995), Johannes W. Betz' *Bundesautobahn* (2003), Ingo Schulzes *Adam und Evelyn* (2008), Thomas Klupps *Paradiso* (2009), Wolfgang Herrndorfs *Tschick* (2010), Thorsten Neschs *Joyride Ost* (2010), Stephan Maus' *Die reinen Herzen* (2012) und Ronja von Rönnes *Ende in Sicht* (2022).⁴

Der Fokus liegt im Folgenden auf der Untersuchung der motorisierten Reisebewegung in *Serpentinen*. Diese bildet für Jan Urbich ein semantisches Dispositiv des Road Movies – gilt als solches aber auch für die Road Novel –, das den „Ausbruch aus gesellschaftlicher bzw. lebensgeschichtlicher Erstarrung in der symbolischen Form der Bewegung“ (URBICH 2014: 222) bezeichnet. Dieses Dispositiv wird in Bjergs Werk allerdings durch die Depression neu verhandelt.

Zunächst ist bezüglich der Reisebewegung festzuhalten, dass ich mich auf die Szenen der motorisierten Fortbewegung konzentriere und diese vor dem Hintergrund der Depression interpretiere. Auch wenn sie in *Serpentinen* fragmentarisch bleiben, sind sie hinsichtlich Höppners Gemütszustand dennoch aussagekräftig. Eine der ersten Reisebewegungen ist das Befahren der Serpentine (vgl. SP: 11). Ähnlich wie die Depression finden diese ihren Ursprung in *Auerhaus*, wenn der junge Höppner bemerkt: „Hinter den Bäumen führte die Straße bergauf, in Serpentine. In der Kurve möglichst spät runterzuschalten,

3 Sowohl die Road Novel als auch das Road Movie haben sich zu transkulturellen Phänomenen entwickelt, die aufgrund der Thematisierung gesellschaftlicher Debatten ergiebige Untersuchungsgegenstände u. a. für die Gender, Queer, Environmental und Migration Studies darstellen (vgl. u. a. TARR/ROLLET 2001: 228–250, GANSER 2009, SEYMOUR 2016, STORK 2021, ARCHER 2013, GOTT/SCHILT 2013).

4 Diese Aufzählung ist nicht erschöpfend. Auch wenn die Gestaltung der oben identifizierten Elemente in den hier aufgezählten Romanen unterschiedlich ist, so können diese doch alle als Road Novels gelesen werden.

darum ging's“ (SP: 132). Das Befahren der Serpentina ist als eine Art Ritual zwischen Vater und Sohn zu verstehen und läuft wie folgt ab:

„Um was geht es“, sagte der Junge.
 Ich sagte: „Es geht um die Serpentina.“
 „Um was geht es“, sagte der Junge.
 Ich sagte: „Um die Serpentina. Es geht darum, sich in die Kurve zu legen.“
 „Um was geht es“, sagte der Junge. Er lachte.
 „Ser-pen-ti-nen!“, rief ich. „Dass man sich nach links lehnt, dann nach rechts.
 Dass man Gas gibt bergauf, in der Kurve!“
 Er fragte: „Geht es ums Schalten?“
 „Nur ums Schalten. Links treten, am Knüppel schalten.“
 Ich hakte einen Gang runter: „Gas geben, dann die Kupplung kommen lassen, so schnell wie möglich, ohne dass er absäuft.“ (SP: 11)

Die Frage „Um was geht es?“ ist ein Schlüsselement, das im Verlauf des Romans immer wieder aufgegriffen wird und unterschiedliche Gedanken Höppners einleitet (vgl. SP: 5, 44, 100), aber vorrangig die Antwort „Serpentina“ (SP: 11, 14, 21, 100) hervorruft oder einmal auch die Antwort „Schlangenlinien“ (SP: 9). Diese Frage ist bei Höppners Sohn so stark mit den Serpentina assoziiert, dass dieser sogar einmal „Serpentina“ antwortet, obwohl der Kontext ein ganz anderer ist (vgl. SP: 100). Es handelt sich hier um eine Momentaufnahme, die aber prägend für den ganzen Roman ist: Höppner konzentriert sich ganz auf das Fahren, bremsen, schalten, beschleunigen. Es kommt keine stabile Fahrbewegung auf, die Raum zum Nachdenken bieten könnte. Und obwohl Vater und Sohn aus den Serpentina den maximalen Fahrspaß herausholen und Höppner diese Fahrten als „gute Erinnerungen“ (SP: 61) für seinen Sohn schaffen will, so wohnt seinen Fahrmanövern – der Beschleunigung in der Kurve und dem Spiel mit der Kupplung – doch die ständige Gefahr einer verkehrstechnischen Entgleisung inne. Dabei wird der drohende Kontrollverlust noch durch die Tatsache verstärkt, dass Höppner bei den Fahrpausen oder auch während der Fahrt große Mengen an Bier konsumiert, um – wie er später beschreibt – der Depression Einhalt zu gebieten: „Bier. Nicht Wein, nicht Schnaps. Schnaps war zu scharf und zu wenig. VIEL musste es sein. Viel Flüssigkeit, die über die ZUNGE rann, den HALS hinunter. Ins BLUT, die SCHWÄRZE verdünnen“ (SP: 166). Der erste Alkoholkonsum folgt gleich auf das erste Serpentina-Ritual, nach dem er sich auf einem Wanderparkplatz das erste und schließlich das zweite Bier von seinem Sohn reichen lässt. Dabei reflektiert Höppner: „Ich sah mich mit den Augen des Jungen. Wie betrunken war er schon? Wie war er gelaunt? Was hatte er vor? Mit seinen Augen und

seiner Panik vor dem, was passieren würde.“ (SP: 12) Obwohl Höppner um die Gefahren seines Alkoholkonsums weiß, ist er unfähig diesen einzuschränken. Zu diesem kommt noch ein schmerzender Fuß hinzu, den er sich während eines Wutanfalls bei dem Tritt gegen eine Wand verletzt hat. All diese Komponenten erhöhen neben den schwierigen Fahrmanövern nicht nur das Risiko einer verkehrstechnischen Entgleisung, sondern geben auch Aufschluss über Höppners instabilen Gemütszustand, der auf seine Depression zurückzuführen ist. Auch nimmt das Ritual im Laufe des Romans immer weniger Raum ein:

Die Straße führte bergauf, die Kurven waren noch enger als vorher.
„Um was geht es!“, rief der Junge.
„Serpentinen!“, rief ich. „In der Kurve aufs Gas!“
Der Junge klebte am Fenster.“ (SP: 14)

Und wenig später:

„Um was geht es?“, fragte der Junge.
Ich antwortete: „Es geht um die Serpentine. Möglichst spät bremsen, runterschalten, in der Kurve Gas geben.“ (SP: 21)

Bis es schließlich zum Erliegen kommt:

Der Junge sagte: „Um was geht es?“
Ich war zu müde für unser Spielchen. (SP: 136)

Dieser abnehmende Verlauf deckt sich mit dem lähmenden Charakter der Depression und der Erschöpfung, die sie auslöst.

Die instabile Fahrbewegung auf den Serpentine zeigt sich auch in den anderen Fahrepisoden: In einem Moment schießen Höppner und sein Sohn beispielsweise noch über die Autobahn, nur um gleich darauf von einer Baustelle in ihrem Fluss unterbrochen zu werden:

Eine Baustelle, ich bremste herunter auf 100, auf 80, auf 60, blinkende Baken, zwei Spuren wurden zu einer. [...] Der Lkw vor uns wurde langsamer, dann leuchteten die Bremslichter. Wir standen. Und fuhren wieder an. [...] Wir stoppten. [...] Wir fuhren. [...] Stop. Go. (SP: 51f.)

Bis Höppner schließlich von der Autobahn in einen Feldweg abbiegt, um zur Landstraße zu gelangen (vgl. SP: 52). Hier zeichnet sich ein ähnlich unruhiger Verkehrsfluss ab wie bei den Serpentine: Ein Wechsel aus Beschleunigen und Bremsen. Die Reisebewegung sieht sich erneut in ihrem Fluss unterbrochen und wieder scheint ein direkter Bezug zum Gemütszustand des Protagonisten vorzuliegen: Die Fahrt wird durch die Baustelle ähnlich unterbrochen wie das parallel

ablaufende Gespräch zwischen Vater und Sohn. Letzteres endet schließlich mit einem Wutanfall Höppners, welcher ihn zwingt, das Auto zum Stehen zu bringen: „Ich hatte Mühe, mich aufs Fahren zu konzentrieren. Ich musste anhalten“ (SP: 52). Der Junge hatte trotz Aufforderung seines Vaters nicht aufgehört, mit dem Fensterheber zu spielen, bis letzterer ihn deswegen schließlich anbrüllt (vgl. SP: 52). Nach dem Wutausbruch folgt die Beobachtung Höppners: „Wir standen auf freiem Feld. Auf einem Weg, auf dem das Auto nicht sein durfte.“ (SP: 53) Die verkehrstechnische Entschleunigung durch die Baustelle und die daraus resultierende Stop-and-Go-Bewegung auf der Autobahn scheinen die kurz darauf ins Stocken zu geratende Vater-Sohn-Beziehung anzukündigen, wobei hier der Wutanfall Höppners als Äquivalent zur Baustelle gelesen werden kann. Auch die Bemerkung über den problematischen Standort des Autos ließe sich auf Höppners Situation beziehen, substituiert man das Auto durch ihn selbst: „Auf einem Weg, auf dem [ich] nicht sein durfte“. Nämlich auf dem Weg der „Scheißväter“, die ihre „Scheißwut“ „[g]legen sich, gegen alle“ (SP: 53) richten. Im letzten Abschnitt des Kapitels wird diese Rekapitulation noch einmal deutlich:

Wut, die die Vergangenheit auslöschte. Ich musste sie niederkämpfen. Der Kampf macht müde.
 Ich verlor den Kampf wieder und wieder.
 Ich war wieder gescheitert.
 Ich schämte mich.
 Endgültig gescheitert.
 Ich wollte mich verstecken.
 Auslöschen. (SP: 53)

Höppner schämt sich für seinen Wutanfall, für die Art und Weise, wie er seinen Sohn behandelt hat und für sein Unvermögen, seinen mentalen Zustand zu kontrollieren, der sich aus der Depression ergibt. Kurz nach dieser Episode passieren sie ein Ortseingangsschild. Auch hier gibt es keine freie Fahrt, zuerst hält ein Linienbus vor ihnen (vgl. SP: 56), dann folgt als Reaktion auf einen aus einer Einfahrt rollenden Traktor die Vollbremsung: „Ich stieg auf die Bremse, sofort schlugen die Gurte an.“ (Ebd.) Sein Sohn trägt einen roten Striemen am Hals zurück: „Der Striemen am Hals des Jungen sah böse aus. Die Haut war in einem breiten Streifen aufgekratzt. Die winzigen Blutstropfen gerannen sofort. Ein Muster aus roten Pünktchen.“ (SP: 57) Nicht nur folgt dem Bremsen ein weiterer Wutanfall Höppners (vgl. ebd.). Der abrupte Stillstand, sowie die erlittene Verletzung des Jungen am Hals greifen auch den Auswirkungen des Seiles voraus, das sich später beim Klettersturz um dessen Hals legen wird

(vgl. SP: 230). Insofern sieht sich die unterbrochene Reisebewegung eng mit der Romanhandlung verknüpft.

Selbst wenn Geschwindigkeit aufkommt, dann ist diese durch ihren exzessiven Charakter problematisch und unterstreicht ähnlich wie das Ausgebremstwerden den instabilen Gemütszustand von Bjergs Protagonist: Nach dem Passieren des Ortsausgangsschildes beschleunigt Höppner auf der Landstraße exzessiv und konsumiert dabei ein Bier (vgl. SP: 72):

Ich trat das Gaspedal bis zum Anschlag, der Junge schrie. Besoffen gegen den Baum, das würde niemand für Absicht halten.

Vor uns plötzlich das Heck eines Lahmarschs, Opel oder Skoda, ich zog auf die Gegenseite, da kam ein Auto, das hatte ich nicht gesehen, es blendete auf, der Junge schrie und schrie, ich schnitt den Lahmarsch und scherte knapp vor ihm wieder ein, ein lang gezogenes Hupen schoss uns entgegen und an uns vorbei. (SP: 73)

Die Geschwindigkeit wird hier durch den atemlosen, enumerativen Stil der aufeinanderfolgenden Ereignisse transportiert, der die inhaltliche Dramatik um die Suizidgedanken Höppners spiegelt.

Denken wir zurück an Urbichs Aussage über das Dispositiv der Bewegung in Road Movies als „Ausbruch aus [einer] lebensgeschichtliche[n] Erstarrung“ (URBICH 2014: 222), dann kann für *Serpentinen* festgestellt werden, dass Höppner auf der Reise in seine Vergangenheit zwar durchaus seinem Alltag als Soziologieprofessor entflieht. Die Bewegung vermag es allerdings nicht, Höppner im Hinblick auf die Depression und auf sein Leiden Linderung zu verschaffen. Im Gegenteil: Nicht die Bewegung besiegt die Depression, sondern die Depression legt sich wie ein Schatten auf die Reise. Die Krankheit behindert Höppners Vorankommen, sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne. Es mag kein stabiler Fahrfluss aufkommen, der bei der Road Novel sonst für das Nachdenken förderlich ist (vgl. PEARCE 2013: 126). Die ganze Reise, die Bewegung im Raum und das Auto sind weniger auf eine Selbstwerdung als auf eine Selbstauslöschung ausgelegt.

An den hier untersuchten Szenen des Unterwegsseins wird deutlich, dass in Bjergs Road Novel die Depression maßgeblichen Einfluss auf die Reisebewegung nimmt. Wie verhält es sich mit der Erzählbewegung?

4 Depression und Erzählbewegung

In Paul Ricœurs berühmter *Theorie des Erzählens* argumentiert dieser, dass das Individuum sich mithilfe des Erzählens in seiner Zeitlichkeit verorte (vgl. RICOEUR 1988: 87). Dieser Logik folgend bildet das Erzählen ein wichtiges Mittel zur Identitätskonstruktion, was auch Christian Klein bemerkt: „Mithilfe des Erzählens von Geschichten finden wir [...] unseren Platz in der Welt. Erzählen markiert so die Grundlage von Identität [...]“ (KLEIN 2011: 84). Was passiert aber, wenn Denk- und Erzählvermögen sich wie im Falle von Bjergs autodiegetischem Erzähler durch eine mentale Krankheit beeinflusst sehen? Über die Sprache und den Stil von *Serpentinen* schreibt Sascha Seiler in seiner Literaturrezension:

Die große Stärke des Romans ist [...] weniger sein Plot als seine Sprache. Bjerg entscheidet sich für eine Art Anekdotensammlung – kurze, manchmal fast im Telegrammstil verfasste Passagen, in denen er zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin und her pendelt, den Leser teilhaben lässt an dem verzweifelten Versuch der Identitätskonstruktion. (SEILER 2020)

Bjergs Werk ist eine episodische Collage, die Passagen sind unterschiedlich lang, folgen in ihrer abwechselnden Darstellung von Vergangenheit und Gegenwart keiner chronologischen Reihenfolge und nehmen die Leser/innen inhaltlich mit bei dem Versuch Höppners später Identitätskonstruktion. Die vielen Absätze, der parallel verlaufende und kurz aufblitzende Strang um die Große Brille (vgl. SP: 54, 191), der das spätere Verhör mit dem Polizeibeamten vorwegnimmt (vgl. SP: 235–237), und die Kapitel, die aus nur einem Satz bestehen und der Bibel entlehnt sind: „Warum hast du mich verlassen“⁵ (SP: 242) und „Mich dürstet“ (SP: 243), unterstreichen den unruhigen und anekdotischen Stil von Bjergs Werk. Diese Unruhe zeigt sich auch im Schriftbild selbst. Höppner verzweifelt nämlich nicht nur an seiner vererbten Depression, sondern auch an seiner eng mit dem Nationalsozialismus verknüpften Familiengeschichte (vgl. SP: 169). Letztere lässt sich im Laufe seiner Reise ähnlich wie die Krankheit weder gänzlich verstehen, geschweige denn bewältigen und wirkt wie ein Palimpsest bis in seine Gegenwart hinein, das im Text durch Kursivschreibung kenntlich gemacht wird:

Abfahrt: 1. Dezember 1941
Abgangsort: Stuttgart

⁵ Hier stellt Höppner einen Bezug zu dem berühmten Psalm 22 her, dessen sieben erste Worte „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ laut dem Markus- (15,34) und dem Matthäusevangelium (27,46) die letzten Worte Jesu am Kreuz waren.

Insassen: 1013

Ankunft: 4. Dezember 1941

Zielort: Riga.

(SP: 135f., vgl. auch SP: 137, 169, 172; kursiv im Original)

Dieses Zitat illustriert mit der Deportation eine ganz andere Art von Bewegung im Raum, die allerdings ähnlich wie Höppners Reise kein gutes Ende nimmt. Neben dieser Kennzeichnung historischer Fakten wird das Schriftbild außerdem durch einzelne, im Text verteilte und in Großbuchstaben geschriebene Worte in seiner Kontinuität gebrochen: „AMERIKA“, „AHNENTAFEL“, „DIE GROSSE ABKÜRZUNG“, „DIE GROSSE BRILLE“, „AMNESIE“, „FURCHT“, „ANGST“, „IN OBHUT“, „DAHER“, „HERR“, „ZUNGE“, „HALS“, „BLUT“, „SCHWÄRZE“, „GOLDARBEITER“, „LANDARBEITER“, „PRÄTERITUM“, „BIER“ (SP: 5, 14–15, 47, 49, 68, 69, 106, 166, 173, 176). Meist Substantive, verdeutlichen diese Hervorhebungen den Stellenwert, den sie in den jeweiligen Gedanken Höppners einnehmen. Diese folgen allerdings keiner konstanten Logik und einige wiederkehrende Substantive wie *Angst* oder *Bier* finden sich nur in bestimmten Situationen durch die Verwendung von Großbuchstaben hervorgehoben. Stilistisch gesehen agieren diese als Brüche im Fließtext und ziehen die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf sich. Auch die exzessiven Anreihungen parataktischer Sätze in einigen Abschnitten verstärken den Eindruck einer abgehackten Erzählbewegung:

Er schreibt etwas auf einen Zettel.

Er entzündet eine Kerze im Kandelaber.

Er steigt auf einen Stuhl.

Er setzt einen Fuß nach vorn, ins Leere.

Er stürzt.

Er zappelt mit den Beinen.

Er hängt am Strick. Ohne Regung. (SP: 188)

Nicht nur die Erzählbewegung, auch der Inhalt sind von Unruhe und Brüchen gezeichnet. Die ganze Romanerzählung setzt sich aus Versatzstücken zusammen und die einzelnen Szenen aus der Vergangenheit und Gegenwart Höppners bleiben ebenso episodenhaft und unvollständig wie die Erzählabschnitte, die die Reisebewegung thematisieren. Dieser fragmentarische Stil stützt die Absage an die Existenz von Vollständigkeit, von der Logik eines Lebens, das als ein Ganzes gelesen und verstanden werden kann. Diese Absage an Vollständigkeit und übergeordnete Zusammenhänge wird auch inhaltlich von Höppner formuliert, wenn er von seinen Zweifeln bezüglich des Erfolgs seiner Therapie berichtet:

Ich wusste, dass ich aus den Fragmenten ein Ganzes fügen sollte. Aus den Satzketzen eine runde Geschichte bauen. Ein Mosaik, das nur aus ein paar Steinchen bestand, das aber die ganze Wand bedeckte. Und am Ende würden der Therapeut und ich davorstehen und uns gegenseitig versichern, dass das doch ein richtig schönes Bild geworden sei und beide würden wir darüber hinwegsehen, dass sich zwischen den vereinzelt winzigen bunten Steinchen eine riesige Fläche von grauem Füllspachtel erstreckte.

Ich wollte das nicht. Es schien mir gelogen. Legende, Lüge, Privatbla.

Verbinden Sie die Geburtsorte. Betrachten Sie das Bild.

Fällt Ihnen etwas dazu ein?

Krickelkrakel.

Und jetzt lassen Sie uns die Generation davor betrachten.

Ach Gott. (SP: 128f.)

Es kann laut Höppner kein Ganzes geben. Gesamtheit und Übersicht bezüglich der Familiengeschichte bleiben Höppner verwehrt, der Versuch, die einzelnen Teile zusammenzusetzen, misslingt. Egal wie sehr er auch versucht, die Leben von Vater und Großvater zu rekonstruieren, um sich daraus seine eigene Identität zu erschließen und sein Schicksal zu verstehen, es gelingt ihm nicht. Die Aussage um das Verbinden der Geburtsorte taucht bereits zu Beginn des Romans auf (vgl. SP: 7). Höppners Erzählbewegung verläuft demnach zirkulär und scheint nicht vorwärtszukommen: Es gibt keinen Lebensfaden, der sich geradlinig von einem Anfang zu einem Ende spannt. Das Versagen bezüglich der Konstruktion einer stabilen Identität spiegelt sich auch am Ende des Romans wider. Die letzte Episode situiert sich direkt nach dem Tod des Vaters – genauer gesagt nach dem Auffinden seiner Leiche nach dessen Selbstmord durch Erhängen – und thematisiert die Verzweigung seiner Mutter und die Unsicherheit, die dessen Tod mit sich bringt. Beide finden Ausdruck im letzten Satz des Romans, wenn es heißt: „Wie geht es jetzt weiter?“ (SP: 267) Blickt man nach diesem Ende wieder auf den Anfang des Romans, lässt sich erneut eine zirkuläre Struktur ausmachen: Der Roman fängt mit der Frage nach dem Tod des Großvaters und der Frage „Um was geht es?“ (SP: 5) an und endet mit dem Tod des Vaters. In *Serpentinen* gibt es keine Auflösung, Vater und Großvater kreisen weiter um Höppners Existenz und durchdringen diese, ohne dass am Ende des Romans eine Linderung oder Lösung erscheint.

Die Erzählbewegung in Bjergs *Serpentinen* kann in dieser Hinsicht als Gegenstück zur ersten Fassung Kerouacs *On the Road* verstanden werden: Während letzterer bewusst auf jegliche Absätze im Text verzichtet, um den stetigen motorisierten Reisefluss, den der Highway bietet, auch auf der Textebene wiedergeben zu können (vgl. VIRANT 2019: 637), finden sich in *Serpentinen*

lauter Absätze und Brüche im Text, die die unterbrochene Erzählbewegung spiegeln. Der nicht vorhandene Erzählfluss, die unterschiedliche Länge der Kapitel und die schwierigen Identitätsverhandlungen, die den einzelnen Abschnitten inhaltlich zugrunde liegen, weisen dabei Parallelen zu der Natur und Beschaffenheit der motorisierten Reisebewegung auf: Auch hier kommt, wie weiter oben gezeigt wurde, kein Fluss auf und die Reisebewegung situiert sich genauso wie die inhaltlichen Erzählungen Höppners immer am Rande einer möglichen verkehrstechnischen Entgleisung. Reise- wie Erzählbewegung unterstreichen beide die Verzweigung, die Höppners Unternehmung zugrunde liegt.

5 Fazit

Der vorliegende Beitrag hat sich auf *Serpentinen* als Road Novel konzentriert. Das Ziel war, herauszuarbeiten wie sich Reise- und Erzählbewegung in Bjergs Werk vom Thema der Depression unterlaufen sehen.

Die Darstellungen der motorisierten Reisebewegung beschränken sich im Roman auf einzelne Episoden, in denen kein Bewegungsfluss aufkommen mag. Vielmehr verhindert das Oszillieren zwischen Szenen des Beschleunigens und Bremsens einen stetigen Reisefluss und einen damit verbundenen Gedankenfluss, wie es für die Road Novel typisch wäre.

Ebenso wie die Reise- bleibt auch die Erzählbewegung nicht von dem Einfluss der Depression verschont. Auch diese sieht sich ständig von ihr eingeholt und in ihrem Fluss gestört. Das macht sich sowohl auf formaler Ebene, z. B. im Schriftbild, als auch auf der Erzählebene selbst bemerkbar.

Der Ausbruch aus dem Alltag, die Reisebewegung, die Konfrontation mit der Vergangenheit und der damit verbundene Versuch einer Identitätskonstruktion sind aufgrund der Depression, die sich wie ein Schleier über Höppners Denken und Handeln legt, zum Scheitern verurteilt. An ihre Stelle tritt eine für die Depression charakteristische Instabilität, die sich in der Reise- als auch der Erzählbewegung niederschlägt und sich bis zum Ende nicht auflösen lässt.

Für weiterführende Forschungen wäre es interessant, andere deutschsprachige Road Novels wie zum Beispiel Luisa Strunks *Auf der anderen Seite der Angst* (2021) oder Ronja von Rönnes *Ende in Sicht* (2022) zu analysieren, die sich wie Bjergs *Serpentinen* der Road Novel für die Verhandlung mentaler Krankheiten bedienen.

Literaturverzeichnis:

- ARCHER, Neil (2013): *The French Road Movie: Space, Mobility, Identity*. New York: Berghahn Books.
- BJERG, Bov (2015): *Auerhaus*. Berlin: Blumenbar.
- BJERG, Bov (2020): *Serpentinen*. Frankfurt am Main/Zürich/Wien: Büchergilde Gutenberg.
- BLOME, Eva (2020): Rückkehr zur Herkunft: Autozoziobiografien erzählen von der Klassengesellschaft. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4/2020, S. 541–71 [Online-Version]. DOI: <https://doi.org/10.1007/s41245-020-00118-y> [11.02.2022].
- ERNST, Christina (2020): ‚Arbeiterkinderliteratur‘ nach Eribon. Autozoziobiographie in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: *Lendemains: Etudes Comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung* 45/180, 2020, S. 77–91 [Online-Version]. DOI: <https://doi.org/10.2357/ldm-2020-0048> [11.02.2022].
- GANSER, Alexandra (2009): *Roads of Her Own: Gendered Space and Mobility in American Women’s Road Narratives, 1970–2000*. Amsterdam: Rodopi.
- GOTT, Michael/ SCHILT, Thibaut (Hgg.) (2013): *Open Roads, Closed Borders. The Contemporary French-Language Road Movie*. Bristol: Intellect Ltd.
- KLEIN, Christian (2011): Erzählen und Personale Identität. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. v. Matías Martínez. Stuttgart: J.B. Metzler, S.83–89.
- KUHN, Marion/ MAINBERGER, Florian/ FEIGE, Bernd et al. (2016): State-Dependent Partial Occlusion of Cortical LTP-Like Plasticity in Major Depression. In: *Neuropsychopharmacology* 41, S. 1521–1529. URL: <https://doi.org/10.1038/npp.2015.310> [17.02.2022].
- KUTTNER, Sarah (2010): *Mängelexemplar*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- LADERMAN, David (2002): *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.
- NELL, Werner/ WEILAND, Marc (2020): Der Topos vom guten Leben auf dem Land. Geschichte und Gegenwart. In: *Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Werner Nell u. Marc Weiland. Bielefeld: transcript, S. 9–73.
- PEARCE, Lynne (2016): *Drivetime: literary excursions in automotive consciousness*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- RICOEUR, Paul (1988): *Zeit und Erzählung*. Bd. I: *Zeit und historische Erzählung*. München: Fink.
- RÖNNE, von Ronja (2022): *Ende in Sicht*. München: dtv Verlagsgesellschaft.
- SÁNCHEZ PERALTA, Ana María (2015): Depression: It Matters!. In: *Depression: A Silent Culprit in Health and Disease*. Hrsg. v. Puneetpal Singh. Sharjah: Bentham Science Publishers, S. 3–24.

- SEILER, Sascha (2020): Der ewige Kreislauf. URL: <https://literaturkritik.de/bjerg-serpentinaen-der-ewige-kreislauf,26573.html> [17.02.2022].
- SEYMOUR, Nicole (2016): Trans Ecology and the Transgender Road Narrative. Oxford University Press. [Online-Version]. URL: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-152> [17.02.2022].
- STORK, Michelle (2021): ‚Everyone leaves‘: (Auto)Mobility and Migration in Valeria Luiselli’s ‚Lost Children Archive‘. In: Mobilizing Narratives. Narrating Injustices of (Im)Mobility Hrsg. v. Hager Ben Driss. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, S. 21–38.
- STYRON, William (1992): Sturz in die Nacht: die Geschichte einer Depression. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg.
- TARR, Carrie/ ROLLET, Brigitte (2001): Cinema and the second sex: women’s filmmaking in France in the 1980s and 1990s. New York: Continuum.
- URBICH, Jan (2014): Kreis aus Kreisen. Automobile Bewegung im gegenwärtigen amerikanischen Kino: ‚Lost Highway‘, ‚Drive‘ und ‚Somewhere‘. In: Die Metaphorik der Autobahn: Literatur, Kunst, Film und Architektur nach 1945. Hrsg. v. Jan Röhnert. Köln: Böhlau, S. 221–237.
- VIRANT, Špela (2019): Road Novel: Zur gattungstheoretischen Begriffsbestimmung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49, 4/2019, S. 633–651 [Online-Version]. DOI: <https://doi.org/10.1007/s41244-019-00150-2> [17.02.2022].