

Université de Montréal

„Quasi eingebettet in die Schrift“
Der doppelte Erzählboden popmoderner Oberflächenbeschreibung
und der ästhetische Fundamentalismus
in Christian Krachts Roman *1979*

par

Arnim H. Alexander Seelig

Département de littératures et de langues modernes
Section d'études allemandes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Magister Artium
en études allemandes

Octobre 2009

© Arnim H. Alexander Seelig 2009

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

„Quasi eingebettet in die Schrift“
Der doppelte Erzählboden popmoderner Oberflächenbeschreibung
und der ästhetische Fundamentalismus
in Christian Krachts Roman *1979*

présenté par :

Arnim H. Alexander Seelig

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nikola von Merveldt, président-rapporteur

Jürgen Heizmann, directeur de recherche

Manuel Meune, membre du jury

Résumé

Ce mémoire est une analyse du subtexte immanent dans le roman « 1979 » (2001) de Christian Kracht, auteur suisse, qui est le plus connu pour son début « Faserland » (1995). Ces oeuvres sont situées dans le mouvement de la littérature Pop allemande des années 1990 et en résultent en même temps. Dans ce contexte, le climat socio-politique après la réunification, notamment le *Literaturstreit*, jouera un rôle important dans mon interprétation comme fond de la poésie de Kracht. J'exposerai les difficultés que le discours de la littérature Pop porte en ce qui concerne l'œuvre de cet auteur, qui, même s'il est vu en général comme fondateur de ce genre littéraire en Allemagne, ne considère pas ses textes comme littérature Pop dans ses déclarations notoirement problématiques. Je devrais objecter que Kracht est en combat avec la littérature Pop d'une façon stylistique et pas rarement ironique, ce qui traverse la définition étroite dominante. Il fait cela en adoptant sur l'un côté le trait le plus signifiant du genre, à savoir le caractère superficiel extrêmement descriptif et en transmettant sur l'autre côté un message moral profond, ce qui rend impossible la classification de ses textes comme Pop, signifiant seulement le divertissement ou l'archivisme de Moritz Bassler. En fait, la fréquence de signifiants de Pop dans les textes de Kracht créent par leur arrangement un réseau de sens qui, dans le paradigme post- moderne, peut être décrit le mieux avec le terme « rhizome » de Gilles Deleuze et Félix Guattari. En faisant ça, Kracht suit une autre tradition qui traverse les limites de la littérature Pop, comme il se sert de la décadence, de l'esthétisme et du symbolisme du fin-du-siècle d'un Hugo von Hofmannsthal, d'un Stefan George et d'un Joris-Karl Huysmans avec leurs pointes de mise en garde contre les déficits du modernisme, du libéralisme et du capitalisme, d'une façon nommée « fondamentalisme esthétique » par le sociologue Stefan Breuer.

Cette recherche se référera aux interprétations originales des textes source, aux évaluations de littérature d'accompagnement, à savoir des manuels scolaires en critique littéraire, en sociologie et en histoire allemande, aux comptes rendu, dissertations et entrevues et aux textes philosophiques. Cette mémoire est écrit en allemand.

Mots clé : antimodern, capitalis*, conservatis*, esthétique, esthétisme, fondamentalis*, histoire, libéralis*, *Literaturstreit*, littérature Pop allemande, modern, moralité, postmodern

Abstract

This master's thesis is an analysis of the subtext immanent in the novel "1979" (2001) by Swiss author, Christian Kracht, who is best known for his debut, "Faserland" (1995). These works are situated in and result from the 1990's movement of German pop literature. In that context, the socio-political climate after the re-unification, most notably the *Literaturstreit*, plays an important role in my interpretation as the background to Kracht's poetics. I delineate the difficulties that the pop literature discourse carries both, as a literary category and in regard to this author's work, taking into consideration his notoriously problematic statements to the effect that he does not consider his texts to be pop literature, in spite of being commonly regarded as the founder of this literary form in Germany. I shall argue that Kracht engages in a stylistic and more often than not ironic play with pop literature, which transgresses the dominant narrow definition of it. He does so by adopting on the one hand its most-defining feature of extreme descriptive superficiality, yet by conveying on the other hand a moral message of profound dimensions, which renders impossible the classification of his texts as pop, neither in the sense of mere entertainment nor in the sense of Moritz Bassler's archivism. In fact, the very arsenal of pop signifiers present in Kracht's texts create through their arrangement a web of meaning, which in the post-modern paradigm can be best described with Gilles Deleuze's and Félix Guattari's term "rhizome." By doing so Kracht follows in the footsteps of another tradition which transgresses the boundaries of pop literature, as he reaches back to the aestheticistic *décadence* and symbolism at the *fin-de-siècle* of a Hugo von Hofmannsthal, a Stefan George, and a Joris-Karl Huysmans, with their strong undertones of warnings against the shortfalls of modernism, liberalism, and capitalism, in a fashion that is termed "aesthetic fundamentalism" by Stefan Breuer.

This research draws on original interpretations of the source texts, on evaluations of secondary

literature such as scholarly works in German literary criticism, sociology and history, on book reviews, essays and interviews, and on philosophical texts. The thesis is written in German.

Keyterms: antimodern, capitalis*, conservati*, *esthetic fundamentalism, *estheticism, history,
German pop literature, liberal, *Literaturstreit*, modern, morality, postmodern

Zusammenfassung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist der narrative Subtext im Roman *1979* (2001) des Schweizer Autoren Christian Kracht, der vor allem mit seinem Romandebüt *Faserland* (1995) bekannt wurde. Seine Texte stehen im Zusammenhang mit der Neuen Deutschen Pöpliteratur der 90er Jahre. In diesem Kontext hat auch das soziokulturelle Klima nach der Wiedervereinigung eine wichtige Rolle, das sich am prägnantesten im Literaturstreit äußerte, weshalb dieser in der hier vorgenommenen Interpretation von Krachts Poetik seinen Platz findet. Außerdem soll aufgezeigt werden, inwieweit die Neue Deutsche Pöpliteratur sowohl als gattungstechnische Kategorie als auch im Bezug auf Krachts Werk problematisch ist. Dies entspricht den Beteuerungen des Autors, dass er keine Pöpliteratur schreibe, obwohl er als ihr Gründer gilt. Das Argument dieser Arbeit ist, dass Kracht auf stilistische und oft ironische Weise mit Pöpliteratur spielt, wodurch er die bestehende enge Definition dieser transgressiert. Da er einerseits das bezeichnenste Merkmal von Pöpliteratur, nämlich die Oberflächenbeschreibung, übernimmt, andererseits aber dadurch eine tiefe moralische Aussage macht, lassen sich seine Texte nicht als Pop verorten, weder als Unterhaltung, noch im Sinne von Moritz Baßlers Archivismus. Vielmehr ergeben die von Kracht versammelten Pop-Signifikanten in ihrer Vernetzung ein Sinngebäude, das in postmoderner Parlanz mit Gilles Deleuze und Félix Guattari als „Rhizom“ bezeichnet werden kann. Indem Kracht so verfährt, knüpft er ebenfalls an eine Tradition jenseits von

Popliteratur an, und zwar an die ästhetizistische *décadence* und den Symbolismus des *fin de siècle* eines Hugo von Hofmannsthal, Stefan George und Joris-Karl Huysmans, sowie deren Warnungen vor den Mängeln des Modernismus, Liberalismus und Kapitalismus, wobei diese Einstellung von Stefan Breuer als ästhetischer Fundamentalismus bezeichnet wird.

Suchbegriffe: antimodern, ästhetischer Fundamentalismus, Ästhetisierung, Ästhetizismus, Geschichte, konservati*, kapitalis*, Literaturstreit, liberal, Moral, modern, Popliteratur, Pop-Literatur, popmodern, postmodern

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Sinn und Unsinn: Ein Überblick zu Christian Kracht, der Neuen Deutschen Popliteratur und der Generation Golf	12
2.1. Alles „blöd“ im Vaterland: Krachts Debüt in der Rezeption	13
2.1.1. Exkurs: Literarische Anspielungen und tiefere Bedeutungsebenen in <i>Faserland</i>	15
2.1.2. <i>Faserland</i> in der Rezeption: Gesamturteile	16
2.2. Vom Medienrummel geblendet: Wenn der Autor den Blick auf den Text verstellt	18
2.3. Einfach Pop oder die reinste Dichtung? Das problematische Phänomen ›Popliteratur‹	20
2.3.1. Eine kurze Begriffsgeschichte	21
2.3.2. Eine kurze Geschichte der Popliteratur	23
2.3.3. Moritz Baßlers Theorie des Pop-Romans	25
2.4. Florian Illies' <i>Generation Golf</i> und die Ironie	27
2.5. Die Rezeption von <i>1979</i>	30
3. Die Textanalyse: Von Krachts Schreibverfahren zum Subtext des Romans	31
3.1. Das Paisleymuster als poetologisches Leitmotiv für die ästhetisch-historisierende Wahrnehmung der Figuren in <i>1979</i>	31
3.2. Der Ästhetizismus des Erzählers und die Beschreibung der Villa	33
3.3. Das Geldversteck in einem Buch von Karl Mannheim als Allegorie für Krachts Schreibverfahren und die Wissenssoziologie als Schlüssel zum Subtext	35
3.4. Von der Ästhetisierung der Lebenswelt zu einer Kritik der Moderne	39
3.5. »I am cliché!«: Authentizitätssuche und (Un-)Geschichtlichkeit	43
3.6. China nach der Kulturrevolution und die Reise des Erzählers in die Geschichtslosigkeit	47
3.7. Die Ahistorizität der Moderne	53
4. Das geschichtliche Vorfeld des Romans <i>1979</i> und der ästhetische Fundamentalismus	56
4.1. Der Ausweg durch die persönliche Geschichtlichkeit	56
4.2. Mannheims Analyse der Moderne und der ›originäre‹ Konservatismus	58
4.3. Der Literaturstreit, deutsche Geschichtlichkeit und der ästhetische Fundamentalismus	60
4.4. Die Popmoderne in der Berliner Republik	63
5. Schlußbetrachtung	68
6. Literaturverzeichnis	70
6.1. Primärliteratur	70
6.2. Sekundärliteratur	72
6.2.1. Forschungsliteratur	72
6.2.2. Zeitungs- und Zeitschriftenartikel	79
6.2.3. Internet	81
Danksagung	82

Meinen Eltern Henri und Charlotte
und meinem Bruder Michael.

*Theorien verblässen, die Propaganda ist platt
Nichts gilt mehr, die Kirche schachmatt
Die Welt reißt das Tor auf, da lähmt jedes Geschwätz
Durcheinander wird Gesetz*

Herbert Grönemeyer, *Chaos*, 1993

Wir leben im Unübersichtlichen, nicht erst seit der Implosion der Utopien und Ideologien – dessen ist sich die Mehrzahl der Intellektuellen heute bewußt. Viele Öffentlichkeiten umzingeln uns. [...] Da zielen individuelle wie kollektive Sehnsüchte notwendigerweise auf Instrumentarien, die Ordnung schaffen und Schneisen der Verständlichkeit in den Ansturm einer massenmedialen Zeichenflut schlagen. Aber gibt es zur Unübersichtlichkeit denn wirklich nur jene Alternative, die Übersichtlichkeit heißt?

Thomas Jung, *Alles nur Pop?*, 2002

1. Einleitung

Was wäre wohl eine denkbare Alternative zu der seit Lukács und Lyotard immer größer werdenden Unübersichtlichkeit unserer Gegenwart – der sich übrigens, wie das obig zitierte Lied von einem der populärsten deutschen Musiker suggeriert, nicht nur die Intellektuellen bewusst sind – und zu der oftmals falschen Übersichtlichkeit jener überholten, wenn auch – wie unglücklicherweise das Zeitgeschehen zu belegen scheint – vorerst wohl nicht aus der Mode kommen wollenden Ismen und großen Narrativen? Oder anders ausgedrückt, und als Fragestellung auf die Literatur bezogen: Was wäre die konsequente Weiterentwicklung einer Dichtungstradition, die sich, wenn man den Auslandsgermanist Thomas Jung so lesen will, irgendwann fest gefahren hat zwischen der Übersichtlichkeit eines Epigontums einerseits, dass sich nach wie vor der klassischen Erzählweise mit ihren bewährten, aber linear-vorhersehbaren Handlungsmustern bedient, und andererseits den zuweilen schrankenlosen avantgardistischen Experimenten der literarischen Moderne und Postmoderne, die, weil sie neue Wege einschlagen und der Überfragmentierung von Erfahrung und Wissen zu entsprechen suchen, Gefahr laufen sich in der Unübersichtlichkeit zu verlieren?

Als Jung seine Gretchenfrage an die neuere Literaturwissenschaft stellte, war der schweizerische Kosmopolit Christian Kracht¹ unter den deutschsprachigen Schriftstellern wohl der Letzte, der darauf eine Antwort parat zu haben schien. Am Anfang seiner Laufbahn in der zweiten Hälfte der 90er Jahre wurde er vom Feuilleton und mit der üblichen Verzögerung von der Germanistik gleichermaßen

¹ 1966 in der Schweiz geboren, wuchs Kracht vor allem in Deutschland und Kanada auf, ging in den USA zur Universität und lebte nach 1989 zuerst wieder in Deutschland und dann zeitweise in Indien und Asien, wo er als Korrespondent für den *Spiegel* arbeitete und eine Kolumne für die *Welt am Sonntag* schrieb (*Der gelbe Bleistift*, im Jahr 2000 unter gleichem Titel als Sammelband veröffentlicht). 1995 erschien sein erster Roman *Faserland*, mit dem ihm direkt der Durchbruch gelang, wie in Kapitel 2 beschrieben wird.

verrissen und gehasst, und als der vermeintliche Gründer der Neuen Deutschen Popliteratur wurde er sogar der öffentlichen Verdummung bezichtigt.² Mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts wurde er dann kurzerhand zur Galionsfigur der Generation Golf erklärt, für die sich gemäß dem von Francis Fukuyama proklamierten Ende der Geschichte die „Suche nach dem Ziel [...] erledigt“³ hatte, woraufhin sie angeblich und paradoxerweise Sinn nur noch im sinnlosen Konsum fanden, und sich ausschließlich über Markenartikel wie Barbour-Jacken und den namensgebenden VW-Golf definierten. Allerdings war man sich wenig später beim Erscheinen von Krachts zweitem Roman *1979* (2001) wiederum genauso einig, dass er damit die Popliteratur zu Grabe getragen habe und sich weitere Unbequemlichkeiten nunmehr erledigt hätten.⁴

Die Absicht der vorliegenden Arbeit ist es, die gerade skizzierten Allgemeinvorstellungen auf ihre Gültigkeit hin zu überprüfen und Krachts schriftstellerisches Werk erneut einzuschätzen.⁵ Grund dafür ist die Annahme, dass ihm mit *1979* ein Wurf gelungen ist, der nicht nur einen Mittelweg zwischen der angesprochenen Übersichtlichkeit und Unübersichtlichkeit findet, sondern der, wie nur wenige zuvor (*Ecos Der Name der Rose* bildet hierfür zweifellos das prominenteste Beispiel), auch den Brückenschlag schafft, den Leslie Fiedler bereits in den 60ern wünschte:⁶ zwischen dem hohen Anspruch der E-Literatur und der Zugänglichkeit von U-Literatur. Dabei ist Krachts Bewältigung dieses Unterschieds – abgesehen davon, dass er möglicherweise eh nur, wie Fiedler es ja vertritt, eine Frage der Wahrnehmung ist⁷ – auf dieselbe Lösung zurückzuführen wie auch die Alternative zum Un-/Übersichtlichen. Doch Kracht vereint nicht einfach nur das Populäre und das Elitäre in einem archivarischen Sammelsurium von kulturellen Zeichen, sondern er nutzt diese Zeichen als Verweise um damit eine zweite Sinnenebene zu schaffen, die sich als Subtext absetzt von der im Sinne reiner

2 Siehe Kapitel 2; vgl. auch Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck 2002, S. 111; zum folgenden vgl. Stuart Taberner: *German Literature of the 1990s and Beyond. Normalization and the Berlin Republic*. New York: Camden House 2005 (= *Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*), S. 24.

3 Obwohl das hier angeführte Zitat aus Illies' *Generation Golf* entnommen ist, zitiert dieser damit selbst nur einen Slogan aus der Werbekampagne für den VW-Golf; vgl. Florian Illies: *Generation Golf. Eine Inspektion* (2000). 10. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 2003; vgl. ebenfalls Kapitel 2.

4 Vgl. Heinz Drügh: „... und ich war glücklich darüber, endlich *seriously* abzunehmen“ Christian Krachts Roman *1979* als Ende der Popliteratur?, in: *Wirkendes Wort, Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, Heft 1, April 2007.

5 Drügh argumentiert ebenfalls, dass Kracht mit *1979* die Popliteratur nicht so sehr beendet, als dass er sie zu ihrer nächsten Komplexitätsstufe weiterentwickelt, mittels eines Schreibverfahrens, das sich auf der spielerischen Verwendung von Pop-Signifikanten im Sinne von Zitaten und Verweisen begründet. Drüghs Argument soll in der vorliegenden Arbeit ausgebaut werden, so dass es den Subtext von *1979* einschließt bzw. erklärt und eine korrigierte Bestandsaufnahme des Verhältnisses von Kracht zur Neuen Deutschen Popliteratur berücksichtigt.

6 Vgl. Leslie A. Fiedler: *Cross the Border – Close the Gap*, in: ders.: *Cross the Border – Close the Gap*, New York: Stein and Day 1972, S. 61-85.

7 Vgl. ebd., S. 62.

Oberflächenbeschreibung absichtlich einfach und lesbar gehaltenen Handlung und Figurenzeichnung.⁸ Indem Kracht diese Verweise zu einem raffinierten, rhizomatischen Gebilde voll unterschwelliger Bedeutungsverknüpfungen zusammensetzt,⁹ lässt er den Leser das Gesamtwerk in der synthetischen Interpretationsleistung als eine offene Sinntotalität erschließen – wobei letzteres nur auf den ersten Blick ein Oxymoron zu sein scheint, was mit der hier durchzuführenden Untersuchung zu beweisen wäre.

Wie man dem Titel der Arbeit entnehmen kann, ist die zugrunde liegende Hypothese zweigliedrig. Denn auf der gerade angesprochenen Prämisse fußt die Interpretation des Romans. Die Gesamtbedeutung der literalen und der allegorischen Narrativen muss als ein Plädoyer an den modernen Menschen verstanden werden für die Wiederbelebung eines bestimmten Geschichtsbewusstseins, das nach der deutschen Wiedervereinigung für einige Zeit im Mittelpunkt des Literaturstreits der 90er Jahre stand. Neben den Feuilletonredakteuren Ulrich Greiner und Frank Schirrmacher als den Initiatoren dieser Debatte hatte ein ähnlicher Appell des Schriftstellers und Dramatikers Botho Strauß in dessen kontroversen 1993er Essay *Anschwellender Bocksgesang* besonders die Gemüter erregt. Strauß' Weltsicht wurde daraufhin vom Soziologen Stefan Breuer unter dem Begriff des ästhetischen Fundamentalismus zusammengefasst. Breuer identifiziert diese Geisteshaltung als eine Tradition innerhalb der deutschen Ideengeschichte, was er anhand der Dichtergruppe um Stefan George zeigt. Da Kracht denselben Stoff wie diese Gruppierung und wie Strauß verhandelt, lässt auch er sich als ästhetischer Fundamentalist bezeichnen.¹⁰

8 Die Formulierung dieses Sachverhaltes verdankt sich zum Teil einer Arbeit aus der angelsächsischen Literaturkritik, einem Aufsatz von Donald L. Lawler zum 100. Jubiläum von Oscar Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray*. Lawler weist Wilde ein Schreibverfahren nach, das dem Krachts sehr sehr ähnlich ist. Donald L. Lawler: *Keys to the Upstairs Room: A Centennial Essay on Allegorical Performance in Dorian Gray*, in: ders. (Hg.): *Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray*, New York; London: W.W. Norton & Company 1988 (= Norton critical edition). Auch in der Stoffwahl gibt es Parallelen zwischen diesem populärem Klassiker und *1979*, worauf etwas weiter unten kurz eingegangen wird.

9 Der Begriff „rhizomatisch“ wurde von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägt und verweist auf die Anordnung von Informationen in einem wurzelartigen Flechtwerk (Rhizom), die in ihrer Verschaltung verschiedene Bedeutungsebenen, oder -plateaus ergeben können. Es ist ein erkenntnistheoretisches Alternativmodell der postmodernen Philosophie zur traditionellen baumähnlichen (arboresken) und hierarchischen Vorstellung davon, wie sich Wissen strukturiert. Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Tausend Plateaus (frz.: Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux)*, Berlin 1997. Jürgen Schäfer wendet den Begriff auch auf die Oberflächenbeschreibungen von Rolf Dieter Brinkmann an, der als der Begründer der deutschen Popliteratur in den 60ern gilt: „Rhizomatisches Beschreiben der Oberfläche [als] Bekenntnis zur Postmoderne [durch] Zitate, Fragmente und Samples galore.“ J. Schäfer: «Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen» Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur. In: Heinz Ludwig Arnold / Jürgen Schäfer Hgg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, München: Boorberg 2003 (= Sonderband 10: Pop-Literatur), S. 69-80, hier: S. 78.

10 Den Anstoß zu dieser Überlegung hat eine Rezension von Gustav Seibt gegeben; vgl. Gustav Seibt: *Dunkel ist die Speise des Aristokraten. Das Jahr "1979" und der Zerfall der schönen Schuhe: Christian Kracht ist ein ästhetischer Fundamentalist*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12.10.2001. Vgl. auch Stefan Breuer. *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.

Was mit dem Terminus ästhetischer Fundamentalismus genau gemeint ist, lässt sich vorläufig am besten damit erklären, auf welche soziokulturelle Entwicklung er reagiert. Denn das mit dem ästhetischen Fundamentalismus verbundene Geschichtsbewusstsein soll der Malaise der Moderne entgegen wirken, die das Syndrom der eingangs beschriebenen Überfragmentierung ist.¹¹ Das moderne Unbefinden bildet in Krachts 1979 den thematischen roten Faden, und es wird nebst der Darstellung durch etlichen Motive und Figuren am stärksten in der Figur des Ich-Erzählers personifiziert. Dieser ist im wahrsten Sinne der geflügelten Worte oberflächlich und leer, wobei ihm dies aber nicht vorzuwerfen ist, da alleine seine Umstände die Schuld daran tragen. Denn dem modernen Leben scheint, um wieder auf die eingangs gemachte Feststellung zurückzukommen, mit den weltumspannenden Ideen auch jeglicher tiefere Sinn und Inhalt verloren gegangen zu sein. Und die nahe liegende Ersatzhandlung, Sinn nur noch im Oberflächlichen zu suchen, verschlimmert diesen Zustand oft nur, weil sie sich leicht in Materialismus und Hedonismus niederschlägt. Dies wird auch als die Ästhetisierung der Lebenswelt und des Alltagslebens bezeichnet,¹² da in der zudem noch von medial vermittelter Fiktion beherrschten und somit immer weniger realistischen Wirklichkeit das Denken so gut wie ausschließlich von oberflächlichen Wahrnehmungen und äußerlichen Eindrücken, also lediglich von Ästhetik bestimmt wird.¹³ Das wiederum führt zu der Empfindung, dass nichts authentisch und nur noch sekundäres Leben möglich ist.¹⁴

-
- 11 Grob vereinfachend gesagt handelt es sich um historisch bewusstes Geschichtserleben, wobei im Aspekt des Erlebens von Geschichte die ästhetische Komponente verkapselt ist. Doch diese Erklärung tut dem Begriff des ästhetischen Fundamentalismus mehr Unrecht als Recht, da die ästhetische Komponente wiederum auch ein spirituelles Element beinhaltet, das der Moderne, wie schon Max Weber feststellte, durch die Entzauberung der Welt zunehmend verloren geht. Vgl. auch Charles Taylor: *The Malaise of Modernity*. Don Mills, Ontario: Anansi 1991 (= Massey Lectures Series).
- 12 Vgl. Gerhard Schulze: *Ästhetisierung des Alltagslebens*, in: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/M: Campus 1993, S. 13ff.; vgl. auch Kaspar Maase: „Hunger nach Schönheit. Überlegungen zur Ästhetik des Alltags“, in: Beate Binder u.a. (Hgg.): *Ort. Arbeit. Körper. Ethnographie europäischer Modernen*, Münster 2005, S. 283-290; für eine literaturgeschichtliche Diskussion desselben Gedankens siehe Rüdiger Bubner: „Ästhetisierung der Lebenswelt“, in: Walter Haug / Rainer Warning (Hgg): *Das Fest*. München 1989, S. 651-662.
- 13 Kracht setzt diese erkenntnistheoretische Einsicht in 1979 durch den Ästhetizismus des Erzählers um. Vgl. Wolfgang Welsch: *Ästhetische Grundzüge im gegenwärtigen Denken*, in: ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1996. S. 62-105; Welsch: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1990; Welsch: *Unsere postmoderne Moderne, 2., durchgesehene Aufl.*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988.
- 14 Diese Einstellung der Sekundarität allen modernen Lebens und das (affirmative) Bewusstsein der Ästhetisierung der Lebenswelt wird als ein wesentliches Erkennungsmerkmal der Autoren der Neuen Deutschen Pöpliteratur angesehen; siehe Kapitel 2; vgl. Baßler: *Pop-Roman*, S. 184f. Vgl. dazu auch Diedrich Diederichsens schnödes Fazit: „Auf der künstlerischen Seite von Pop ist Authentizität schon länger bankrott [...]“. D. Diederichsen: *Ist was Pop? (1997)*, in: ders.: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln: KiWi 1999, S. 272-286, hier: S. 282. Doch so modern wie Pop ist diese Einsicht wiederum auch nicht, denn schon Terenz stellte fest: *nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius*. Und angeblich lamentierte sogar der Teufel selbst: „Original, fahr hin in deiner Pracht! — / Wie würde dich die Einsicht kränken: / Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken, / Das nicht die Vorwelt schon gedacht? —“ Goethe: *Faust II, 2*. Deshalb spricht Diederichsen auch allgemein von der „Wahrheit, daß es kein Dahinter gibt, das darstellbar wäre, keinen Zugriff auf das Reale durch Symbolisierung.“ Zugleich weist er aber auf das Paradox hin, dass

Auch Kracht verneigt sich vor der Sekundarität des modernen Lebens, indem sein Schreibverfahren mit allen Arten von kulturellen Zitaten aufwartet,¹⁵ und tatsächlich ist *1979* in dieser Hinsicht eine veritable Fundgrube. Aber ebenfalls erkennt Kracht damit bestehende Traditionen an – und somit übergreifende Sinnzusammenhänge, wodurch er sich einem epischen Weltverständnis wieder nähert. Bevor die Gliederung der restlichen Arbeit vorgestellt wird, sollen kurz ein paar Beispiele genannt werden, da sie Krachts Schreibverfahren illustrieren und dabei helfen, es in einen Zusammenhang zu bringen mit der Postmoderne und der Popkultur, sprich der Popmoderne. Krachts Figuren in *1979* sind allesamt Imitate des bereits-da-Gewesenen, entsprechend einer Welt, die komplett aus *Labels* besteht.¹⁶ Zugleich besteht dadurch aber auch eine ausgeprägte Namenssymbolik. Denn abgesehen davon, dass man fragen könnte, ob der Reisebegleiter und Lebensgefährte des Erzählers, Christopher, das Alter Ego des Christian Kracht ist, sei auf die Bedeutung des Namens in der römisch-katholischen Mythologie hingewiesen. Der Heilige Christopher ist der Schutzpatron aller Reisenden (und im weitesten Sinn wohl auch der Weltenbummler und Flaneure). Der Name Christopher taucht aber auch im Zusammenhang mit Homosexualität auf, und zwar im *Christopher Street Day*. Es ist also sehr treffend, dass der in seiner Skandalträchtigkeit und Laszivität an Oscar Wilde erinnernde Dandy und Sugardaddy Christopher, an dessen Rockzipfel der Erzähler so sehr hängt, dass er ihn wie ein Heiligen verehrt – er vergleicht ihn an

die „immer massivere Behauptung, etwas sei real, das in »Wirklichkeit« Fernsehen ist, [...] das große aktuelle Leitmotiv des zeitgenössischen Medienterrors“ ist. D. Diederichsen: Offene Identität und zynische Untertanen, in: ders / Christel Dormagen / Boris Penth / Natalia Wörner (Hg.): *Das Madonna Phänomen*. Hamburg: Klein 1993, S. 7-25, hier: S. 23. Dass dieses Paradox ein wesentliches Merkmal der Postmoderne ist, die wegen der heutzutage omnipräsenten Popkultur auch 'Popmoderne' genannt wird, wird in Kapitel 4, Abschnitt 4 besprochen.

15 Man beachte hierzu Sandra Mehrforts Überlegung:

Bei der Verwendung von Zitaten und Codes könnte man eine Variante des Verfahrens der Intertextualität unterstellen. Die Intertextualität im herkömmlichen Sinn bedeutet Referenz innerhalb eines Textes auf einen anderen Text mit Hilfe von sprachlichen Mittel, also eine Art Dialog zwischen den Texten, der bewusst vom Autor herbeigeführt wird. Im Falle der Popliteratur hat man es nun ebenfalls mit Referenzen innerhalb eines Textes mit sprachlichen Mitteln, allerdings auf außerliterarische Objekte, eben Musik oder Popkultur, zu tun. [...] Das Procedere führt zu dem die Popliteratur seit den sechziger Jahren kennzeichnenden produktiven Umgang mit bereits vorgefundenen Oberflächen. [...] Aus diesem Grund wirkt die Sprache der Popliteratur wie 'schon einmal gehört'. Es handelt sich in den meisten Fällen um Alltags- und Szenesprache. Auch die öffentliche Sprache, z.B. die der Werbung [...] Was die Popliteratur von ihrem Publikum fordert, ist produktive Rezeption [...] S. Mehrfort: Ich-Konstruktionen in der Popliteratur – Christian Krachts *Faserland* (1995), Alexa Hennig von Lange's *Relax* (1997) und Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998), in: Jutta Schlich und Sandra Mehrfort (Hg.): *Individualität als Herausforderung. Identitätskonstruktionen in der Literatur der Moderne (1770-2006)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006, S. 181-205, hier: S. 186f.

16 Vgl. Friedrich Aspetsberger, *Label-Kunst, Imitate, neue Naivität. Zu den jung-deutschen „Popliteraten“ Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Elke Naters, Joachim Bessing und andern*, in: Ders. (Hg.): *(Nichts) Neues. Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur*, Innsbruck: StudienVerlag 2003 (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde; Bd. 14), S. 79-104, bes. S. 87-89.

einer Stelle sogar mit einer angestrahlten Statue – gerade diesen Namen trägt.¹⁷ Dem gleichen Prinzip folgend ist die Figur des Anarchisten Mavrocordato, dem machiavellischen Verführer des Erzählers (der selbst übrigens namenlos ist, wie ein unbeschriebenes Blatt – doch dazu später mehr), auf einer historischen Figur begründet. Er ist eine Anspielung auf den Phanarioten Alexandros Mavrokordatos, ein „verspäteter Condottiere“¹⁸ und Revolutionär, „der für die sich aus der türkischen Herrschaft lösenden Griechen 1822 ein Manifest der Unabhängigkeit veröffentlichte und dann mehrfach Ministerpräsident war.“ Doch die Namenswahl bezeugt außerdem Krachts Verbundenheit mit einer bestimmten literarischen Tradition. Denn Mavrokordatos war auch für längere Zeit der Gastgeber von Lord Byron,¹⁹ dem Begründer der schwarzen Romantik und selbst wiederum der Namensgeber des die Figur Mavrocordato perfekt beschreibenden Antiheld-Typus, d. i. der geheimnisvolle und gefährliche, selbstbezogene aber charismatische Byron'sche Held. Ein literarischer Verweis ähnlicher Art besteht in der Erwähnung der antiken persischen Festung Alamut und der damit verbundenen Überlieferung vom Ursprung der Assassinen sowie von ihrer Gefügigmachung durch Haschisch und paradiesische Versprechungen. Abgesehen von der Verarbeitung des Stoffes an sich²⁰ huldigt Kracht hiermit auch der Beat-Literatur (besonders William S. Burroughs, der sich ausgiebig mit den spirituellen und psychedelischen Aspekten des Mythos beschäftigt und die Festung Alamut detailliert beschreibt).²¹ So stellt Kracht seinen Roman und vor allem seine Figuren in einen Bezug zu den Beatniks, ohne diese aber direkt zu nennen. Und dadurch, dass er gleich zu Beginn denselben Stoff aufgreift, färbt er die Grundstimmung seiner Erzählung in einem der Beatpoesie verwandten Ton.²²

Es ist davon auszugehen, dass generell in *1979* die Figuren und die sonstigen verwendeten Begriffe, zusätzlich zu ihren jeweiligen Funktionen in der Handlung, tatsächlich auch Verweise sind, die mit dem Thema des Romans zusammenspielen. Man kann regelrecht für jeden Namen oder Gegenstand, den Kracht erwähnt, eine Enzyklopädie zur Hand nehmen (oder eine Suche auf Wikipedia oder Google starten), und darf davon ausgehen, dass man fündig wird. Dies alles ist Teil des doppelten Erzählbodens

17 Vgl. David Clarke: Dandyism and Homosexuality in the Novels of Christian Kracht, in: Seminar: A Journal of Germanic Studies, 41, 1, Februar 2005, S. 36-54.

18 Aspetsberger: *Label-Kunst*, S. 103f.

19 Baron George Noël Gordon Byron: Life, Letters, and Journals of Lord Byron. Complete in one volume. With Notes. London: John Murray 1844, S. 605.

20 Vgl. Gonçalo Vilas-Boas: Krachts 1979: Ein Roman der Entmythisierungen, in: Edgar Platen / Martin Todtenhaupt (Hgg.): *Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in Deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (IV)*. München: Iudicium 2007, S. 82-96.

21 Vgl. z. B. William S. Burroughs: *The Western Lands*. New York: Viking 1987.

22 Eine Kurzgeschichte Krachts macht dessen schriftstellerische Nähe zur Beatliteratur noch deutlicher. Vgl. Christian Kracht: *Der Doktor, das Gift und Hector Barantes*, in: Martin Hielscher (Hg.): *Wenn der Kater kommt. Neues Erzählen – 38 deutschsprachige Autorinnen und Autoren*. Köln: Kiepenheuer / Witsch 1996. S. 44-50.

bei Kracht, wobei sein Schreibverfahren auf einer generellen Eigenschaft literarischer Kunstwerke basiert, nämlich der „poetologischen Differenz“, d.h. der „Differenz zwischen der innerfiktionalen Begründung und der außerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts“.²³ Indem Kracht in der Oberflächenbeschreibung des Romans ein Netzwerk aus Zitaten, Verweisen, Leitmotiven und Allegorien webt, ermöglicht er es dem Leser, die verschiedenen Codes zu einem sinnvollen Ganzen zusammen zu setzen. Somit wird durch den Sprung in die poetologische Differenz eine implizite Erzählung zutage gefördert, die sich, einem doppelten Boden ähnlich, in der literalen Erzählung versteckt.

Dass die Oberflächenästhetik bei Kracht der Träger eines Subtextes ist, lässt sich zunächst als postmodern bezeichnen, insofern, dass Krachts Schreibverfahren auf postmoderne Weise mit Zitaten und Verweisen aus allen kulturellen Bereichen, also sowohl dem Elitären als auch dem Populären, arbeitet. Doch heutzutage steht sowieso fest: „Alles kann zu Pop erklärt werden.“²⁴ Und tatsächlich hat die Popkultur sich diesen postmodernen Umgang mit kulturellen Zeichen mittlerweile – laut Poptheoretiker Diedrich Diederichsen spätestens seit dem Ende der 80er Jahre – vollständig zu eigen gemacht,²⁵ weshalb diese Verfahrensweise in der jüngsten Literatur auch einfach verkürzend als popmodern bezeichnet wird. Doch darauf soll erst am Ende dieser Untersuchung genauer eingegangen werden (in Kapitel 4, Abschnitt 4). Im Moment ist nur wichtig festzuhalten, dass obwohl die Oberflächenästhetik auch ein Kennzeichen der Neuen Deutschen Popliteratur ist, dies im Verhältnis zur popmodernen Qualität, die Kracht seiner Oberflächenbeschreibung durch das intelligente Spiel mit

23 Horst-Jürgen Gerigk: Die poetologische Differenz, in: ders.: Lesen und Interpretieren, Göttingen 2002, S. 17-40, hier: S. 17. Die poetologische Differenz lässt sich in Gerigks eigenen Worten auch so erklären: „[D]ie Verständlichkeit eines literarischen Kunstwerks verläuft auf zwei verschiedenen Ebenen: auf der psychologischen Ebene der innerfiktionalen Sachverhalte und auf der poetologischen Ebene der gedanklichen Anlage des Ganzen.“ H.-J. Gerigk: Gibt es unverständliche Dichtung?, in: Philipp Stoellger (Hg.): Genese und Grenzen der Lesbarkeit, Würzburg: Königshausen / Neumann 2007, S. 109-121, hier: S. 118.

24 Sandra Mehrfort: Ich-Konstruktionen in der Popliteratur, S. 186.

25 Diederichsen baut auf dieser Beobachtung seine Unterscheidung von „Pop I (60er bis 80er, spezifischer Pop) zu Pop II (90er, allgemeiner Pop)“ auf, wobei Pop II die postmoderne Merkmale trägt, wie etwa:

1.) Eine neue pluralisierte Öffentlichkeit [...]. 2.) Verstärkte Durchlässigkeiten zwischen den Formen dieser neuen Öffentlichkeit und den Pop-Kulturen, wie wir sie kennen [...] 3.) Pluralisierung und Überlagerungen von Pop-Kulturen: Die Pop-Kulturen haben sich aus dem Zusammenhang von Pop I herausgelöst und vielfältigt. [...] In Pop I dominierte die nachvollziehbare Verpflichtung auf eine Gemeinschaft, in Pop II dominieren die Überlagerungen. [...] In den 90ern nun haben sich Pop-Verwendungen, aber auch -Phänomene so vermehrt, daß »Pop« zum begrifflichen Passepartout einer unübersichtlichen Gesellschaft werden konnte. D. Diederichsen: Ist was Pop? (1997), in: ders.: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Köln: KiWi 1999, S. 272-286, hier: S. 274ff.; vgl. auch D. Diederichsen: 2000 Schallplatten. 1979-1999. Höfen: Hannibal 2000, S. VI; D. Diederichsen: Musikzimmer. Avantgarde und Alltag. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005, S. 14-19.

Zitaten verleiht, zweitrangig ist. Denn der Subtext, den die kulturellen Signifikanten in *1979* zu erschaffen helfen, ist der allgemeinen Übereinkunft nach²⁶ kein Kennzeichen der (Neuen Deutschen) Popliteratur, in der für gewöhnlich die verarbeiteten Pop-Signifikanten – wobei die Betonung auf dem Affix liegt, mit dem das Eponym Popliteratur erklärbar ist²⁷ – auf einer weitaus weniger komplexen Organisationsstufe, nämlich der des Archivs, versammelt werden.²⁸ Deshalb lässt sich Krachts Roman aufgrund des Merkmals der dortigen Oberflächenästhetik allein nicht als Popliteratur verorten, obwohl er natürlich andererseits durch die verarbeiteten Pop-Signifikanten auch ganz klar popkulturelle Züge trägt.

Bisher jedoch sind Krachts Texte, wie bereits erwähnt, mehrheitlich im Rahmen von Popliteratur rezipiert worden, obwohl zudem der Begriff selbst sich bei genauerer Betrachtung wegen seiner fehlenden Trennschärfe und konnotativen Wertungen als problematisch herausstellt.²⁹ Im Bezug auf Krachts Texte wäre es deshalb falsch, sie als Popliteratur zu behandeln, oder sie ausschließlich unter dem Gesichtspunkt zu untersuchen, ob und inwieweit sie sich als Popliteratur verorten lassen, da ein solches Unterfangen, während es doch nur einem mangelhaft definierten und zweiseitigen Begriff gilt, das Risiko birgt, von den anderen literarischen Aspekten der Texte abzulenken, was in der Rezeption Krachts oft der Fall war. Deshalb soll hier so vorgegangen werden, dass im nächsten Kapitel (2) der Begriff der Popliteratur aus dem Weg geschafft werden soll, mittels der Beleuchtung des unmittelbaren Umfeldes von Kracht und seiner Rezeption im deutschen Literaturbetrieb. Danach wird kaum mehr auf Popliteratur Bezug genommen werden, wohl aber auf Popkultur und Popmoderne. In der Besprechung von Popliteratur sollen auch die wichtigsten Gründe dafür beleuchtet werden, warum es zu Missverständnissen kommen konnte, wobei unvermeidlich auch das Konzept der Generation Golf abzudecken ist. Außerdem muss angeschnitten werden, welche Schuld dem ironischen Habitus Krachts und der Autoren um ihn beizumessen ist, da sich die Ironie als eine charakteristische Attitüde dieser

26 Der Verweis auf eine 'allgemeine Übereinkunft' lässt sich bei aller Unwissenschaftlichkeit leider nicht vermeiden, aufgrund des Mangels einer gültigen Definition für Popliteratur. Diese Problematik wird im nächsten Abschnitt wieder angesprochen und in Kapitel 2, Abschnitt 3 ausführlicher behandelt.

27 Siehe z. B. Jürgen Schäfer: „Pop-Literatur entsteht, wenn der Autor die Pop-Signifikanten – gleichgültig ob sie aus einem Pop-Song, einem Film oder einem Werbeslogan stammen – im literarischen Text neu »rahmt.« Schäfer: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«, Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968, in: Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hgg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, München: Boorberg 2003 (= Sonderband 10: Pop-Literatur), S. 7-25, hier: S. 15. Vgl. auch Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur, Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 20; Ernst: Popliteratur, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt / Rotbuch, S. 9.

28 Vgl. Baßler: Pop-Roman, bes. S. 46 u. S. 184.

29 Für einen Überblick der literaturwissenschaftlichen Bedenken zum Begriff Popliteratur siehe Enno Stahl: Pop-Literatur. Phänomen oder Phantasma?, in: ndl, 548, 51, 2, 2003, S. 93-100; Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur, S. 8; Frank: Popliteratur, S. 6-10.

Literatengeneration herausstellt, die deswegen dazu verurteilt ist missverstanden zu werden.

In den beiden Kapiteln danach soll daraufhin die eigentliche Hypothese dieser Arbeit überprüft werden: zuerst durch die auf das Schreibverfahren und den Subtext ausgerichtete Textanalyse von *1979* (3); dann durch die Auswertung der Ergebnisse im Bezug auf den ästhetischen Fundamentalismus und die breitere literaturgeschichtliche und soziopolitische Kontextualisierung (4). Dabei wird neben etlichen anderen kulturellen Referenzen die Intertextualität zwischen Krachts Roman und dem Werk des Soziologen Karl Mannheim eine Schlüsselrolle haben. Denn mit einem Kunstgriff verleiht Kracht diesem eine ganz besondere Signifikanz – dadurch nämlich, dass das Geld, mit dem der Erzähler zur Seelenreinigung nach Tibet reist, weshalb er letztendlich im Gulag endet, in einem Buch von Mannheim versteckt ist, „quasi eingebettet in die Schrift“, wie der Erzähler es ausdrückt – was zudem ein allegorischer Hinweis auf Krachts Schreibverfahren ist. Die Auslotung von Mannheims wichtigsten Arbeiten hilft eine thematische Verbindung von *1979* mit dem kulturellen Kontext herzustellen, und ermöglicht darüber hinaus den Nachweis von Krachts Nähe zum ästhetischen Fundamentalismus.

Dass der Roman *1979* und tatsächlich Krachts gesamtes schriftstellerisches Werk außerdem in einer Reihe von Texten steht, die in ihrer Stoffverarbeitung einer längeren Tradition innerhalb der modernen Literatur folgen, soll in der vorliegenden Arbeit allein aufgrund der nötigen Umfangsbegrenzung nicht ausführlich behandelt werden, sondern nur durch die Besprechung einzelner Textstellen angedeutet werden, in denen Kracht sich auf diese Tradition bezieht – was er selbst meist nur flüchtig und implizit tut, wie im Fall der besagten Festung Alamut, oder den in seinen Texten häufiger vorkommenden Verweisen auf Thomas Mann.³⁰ Gegenüber welchen anderen Schriftstellern Kracht sonst noch eine ideelle Schuldigkeit hat, könnte den Gegenstand einer anderen, gegebenenfalls größer aufgezogenen Untersuchung bilden.³¹ Doch die Ahnenreihe seiner thematischen Vorgänger lässt sich hier zumindest grob andeuten. So kann man argumentieren, dass sie sich zum einen zu den *décadence*-Schriftstellern zurückverfolgen lässt, mit Joris Karl Huysmans und im etwas weiteren Sinne auch Oscar Wilde oder Baudelaire als den namhaftesten Vertretern, während die offensichtliche Gemeinschaft zwischen Kracht und den Dekadenten die literarische Verhandlung von Oberflächlichkeit, Exzess und Verfall ist. Zum anderen steht Kracht aber auch Schriftstellern wie Dostojewski nahe, der das moderne Ich als ein problematisches Phänomen darstellt, dass sich nebst permanenten inneren Konflikten wegen seiner

30 Vgl. Degler / Paulokat: *Neue Deutsche Pöpliteratur*, S. S. 85-96, bes. 86f.

31 Vgl. hierzu Till Huber: *Ästhetizismus in Fin de Siècle und Pöpliteratur: Hugo von Hofmannsthals lyrische Dramen und Christian Krachts Romane*. Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artium der Universität Hamburg 2007; Sandra Mehrfort: *Pöpliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. Karlsruhe: Lindemanns Bibliothek (= Kunst und Literatur im Info Verlag, Bd. 53), bes. S. 29-32.

Selbstbezogenheit auch in einem ständigen Kampf mit der Außenwelt befindet. Darin ähnelt Kracht im Grunde allen Schriftstellern, deren Aufzeichnungen aus Kellerlöchern berichten, womit im 20. Jahrhundert natürlich vor allem die Beat-Poeten gemeint sind. Von dieser Strömung lässt sich die Linie dann auch weiterverfolgen zu den Vertretern früher deutscher Popliteratur, mit Rolf Dieter Brinkmann als dem ersten Übersetzer amerikanischer Underground-Literatur (wobei aber das verbindende Merkmal der Abstieg in den Untergrund ist, wiederum kein Kennzeichen der Neuen Deutschen Popliteratur). Die Parallelen zwischen Kracht und der Gruppe von Dichtern um Stefan George, die ebenfalls der Dekadenz und auch dem Symbolismus nahe stehen, sollen im Rahmen dieser Untersuchung auf die Punkte reduziert werden, die Stefan Breuer im Rahmen seiner Besprechung des ästhetischen Fundamentalismus beschreibt. Wiederum so gut wie ganz zu schweigen sein wird von jeglichen philosophischen Entsprechungen dieser Themen. Die großen Denker der Moderne, von Schopenhauer bis Sartre, allen voran Nietzsche, die diese ideengeschichtliche Epoche auch immer als für den Menschen problematisch verstanden haben und nachgewiesenermaßen großen Einfluss auf viele der oben genannten Schriftsteller hatten (und umgekehrt), sollen aus der Diskussion fast völlig ausgeschlossen werden. Das theoretische Werk, auf das sich hier die ganze Aufmerksamkeit richten soll, ist das Mannheimsche, da es in 1979 ausdrücklich erwähnt ist und deshalb die Folie zu der hier durchzuführenden Interpretation bildet.

Was auch nicht weiter untersucht werden soll, ist die Tradition, der sich das Schreibverfahren Krachts verdankt, womit Krachts Schuldigkeit *in puncto* Ideologiekritik gegenüber der postmodernen Theorie gemeint ist. Deren grundsätzliches Misstrauen gegenüber allen großen Narrativen wird selbstverständlich die Grundlage gewesen sein für Krachts Abkehr von der expliziten Narration tiefschürfender Wahrheit, sowie für seine Zuwendung zu einer Pastichehaften Art des Erzählens in der sich ein tieferer Sinn wie von selbst bzw. erst durch die Eigenleistung des Leser verdichtet. Doch mit den verschiedenen Ausformungen der postmodernen Theorie wie dem Strukturalismus und dem Dekonstruktivismus ist diese sowieso eigentlich eine Vielzahl an Theorien, denen hier unmöglich Genüge getan werden kann, ebenso wenig wie den entsprechenden Experimenten mit verschiedenen Diskursen und Perspektiven durch die literarischen Vertreter postmodernen Erzählens. Stattdessen soll hier kurz noch auf eine weitere Gemeinsamkeit von Krachts Texten mit denen der Neuen Deutschen Popliteratur verwiesen werden, da sich an letzterer vor allem „die Abkehr von der etablierten Buchkultur zugunsten der Neuen Medien“ ablesen lässt:³²

32 Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur, S. 40; Vgl. Heinrich Kaulen: Aufwachsen in der Mediengesellschaft.

Dass die reine Lesekompetenz nach und nach durch eine allgemeine Medienkompetenz abgelöst wird, ist heutzutage mediensoziologisch gut belegt. [...] Dies wirkt sich auch auf intertextuelle Bezüge aus: Referenzen auf literarische Texte werden vielfach nicht mehr verstanden, intersubjektive Plausibilität gelingt statt dessen über kleinste Anspielungen bezüglich Filmen, TV-Sendungen und -serien, Videoclips, Werbespots, Modeartikeln, Labels und Markenzeichen. Diese können mühelos als Verständigungs-codes eingesetzt werden, weil sie als »intellektueller Assoziationsraum« ständig präsent sind.

Hinsichtlich diesem neuen Verständnis von Lesekompetenz als Medienkompetenz ließe sich vielleicht erforschen, ebenfalls in einer gesonderten Untersuchung und aufbauend auf die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit, inwieweit der Subtext in *1979* wie ein Hypertext funktioniert, im ursprünglichen Sinne des Begriffs, also als ein nichtsequentielles Schriftstück, das dem *User* oder Leser erlaubt vielfältige Verknüpfungen von Bedeutungen herzustellen.³³ Laut dieser Definition muss ein Hypertext nicht unbedingt elektronisch sein, obwohl natürlich das interaktive Moment des Computers, mit Bildschirm und Keyboard, natürlich die hypertextuellen Qualitäten katalysieren kann. Ebenso können Hypertexte sequentiellen Text beinhalten, und somit ist der Hypertext tatsächlich die generellste Form von Schrift und sogar von Sprache allgemein.³⁴ Möglicherweise lässt sich argumentieren, dass Krachts Schreibverfahren in *1979* auf einem ganz ähnlichen oder demselben Prinzip basiert, was den Roman nur noch aktueller werden ließe.

Wahrscheinlich erübrigt es sich, ein weiteres Mal auf die literaturwissenschaftliche Legitimität des Untersuchungsgegenstandes hinzuweisen. Andererseits kann nicht oft genug betont werden, dass Krachts schriftstellerische Leistung in der hier dargestellten Hinsicht noch keine Beachtung durch die Germanistik erhalten hat. Dabei sollte zumindest in der Narratologie ein Interesse daran bestehen, dass die erfolgreiche Umsetzung eines so innovativen Erzählkonzepts wie dem von Kracht einen entsprechenden Platz in der literaturwissenschaftlichen Behandlung hat. Tatsächlich wäre es wünschenswert, eine breite Diskussion auch bezüglich der anderen bisher unbeachteten Aspekte von Krachts Werk anzuregen. Dafür ist die vorliegende Arbeit als ein Beitrag zu verstehen.

Leserfiguren und Lektüreprozesse in aktuellen Adoleszenzromanen, in: Kinder- und Jugendliteraturforschung 2000/2001. Hans-Heino Ewers u. a. (Hg.): Stuttgart; Weimar 2001, S. 84-98.

33 Vgl. Theodor Holm Nelson: *Literary Machines* 93.1. The Report on, and of, Project Xanadu Concerning Word Processing, Electronic Publishing, Hypertext, Thinkertoys, Tomorrow's Intellectual Revolution, and Certain Other Topics Including Knowledge, Education and Freedom. Sausalito, Kalifornien: Mindful Press 1992, S. 0/2. Zu derartigen Überlegungen, speziell bzgl. fiktionaler Narrativen in Form von Hypertexten und deren rhizomatischen Qualitäten, siehe auch George P. Landow: *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: The John Hopkins University Press 2006, bes. S. 53-124 u. S. 215-271.

34 Vgl. Nelson: *Literary Machines*, S. 0/3.

Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. Fisch-Gosch, das ist eine Fischbude, die deswegen so berühmt ist, weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist. Am obersten Zipfel von Sylt steht sie, direkt am Meer; und man denkt, da käme jetzt eine Grenze, aber in Wirklichkeit ist da bloß eine Fischbude.

Christian Kracht, *Faserland*, 1995

Ohnehin ist immer der Dumme, wer auf diese Art von Literatur zu große interpretatorische Mühe verwendet [...].

Joachim Rohloff, *Jüngstes Deutschland*, 2001

2. Sinn und Unsinn: Ein Überblick zu Christian Kracht, der Neuen Deutschen Popliteratur und der Generation Golf

Ob beliebt oder unbeliebt, Kracht nimmt eine besondere Position in der deutschen Gegenwartsliteratur ein. Gilt doch sein Romandebüt *Faserland* (1995) als das „Gründungsdokument“³⁵ der Neuen Deutschen Popliteratur, als deren „Nestor“³⁶ er betrachtet wird, da ihr überwiegend junge Autoren zugezählt werden – Kracht war zum Zeitpunkt seines Debüts 28 Jahre alt, der jüngste Vertreter war mit zarten 17 Jahren Benjamin Lebert (*Crazy*). Nicht zuletzt wegen diesem Eindruck von Jugendlichkeit,³⁷ vor allem aber weil „Fernseh- und Lifestyle-Sprache reproduziert“³⁸ wurde, mit der man „Gegenstände der jugendlichen Lebenswelt (Musik, Konsum, Partys, Drogen)“³⁹ thematisierte, feierten einige Rezipienten in der Medienbranche, dem Literaturbetrieb und einem fast ausschließlich jungen Publikum diese Autoren als die literarischen „Hoffnungsträger“⁴⁰ des wiedervereinigten Deutschlands. Sie sollten einen frischen Wind durch angeblich verstaubte Bücherregale wehen lassen und sogar namhaften Größen den Rang ablaufen, da, so die öffentliche Meinung, der „sogenannten Gegenwartsliteratur [es] bis dato um die eigene Gegenwart eigentlich gar nicht gegangen“ sei.⁴¹

Andererseits existierte natürlich auch die unvermeidliche Gegenposition, besonders im Feuilleton und unter ebenfalls noch jungen, jedoch schon etwas länger publizierenden Schriftstellern wie Matthias

35 Baßler: Pop-Roman, S. 111; vgl. auch Kerstin Gleba / Eckhard Schumacher: Pop seit 1964. Köln: KiWi 2007, S. 193.

36 Dirk Frank: Die Nachfahren der »Gegengegenkultur«. Die Geburt der »Tristesse Royale« aus dem Geiste der achtziger Jahre, in: Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hgg.): Pop-Literatur. München: Boorberg 2003 (Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Sonderband X/03), S. 218-233, hier: S. 218.

37 Vgl. Ernst: Popliteratur, S. 6.

38 Ebd., S. 74.

39 Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur, S. 7.

40 Dirk Frank: Popliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht. Für die Sekundarstufe, Stuttgart: Philipp Reclam junior 2003, S. 5.

41 Baßler: Pop-Roman, S. 14.

Politycki und Maxim Biller.⁴² Diesen Stimmen zufolge fehlten Kracht und den mit ihm assoziierten Autoren (zumindest zum Beginn ihrer Karrieren) die nötige literarische Reife: der Schriftsteller Matthias Politycki tat Krachts Texte als „Knabenwindelprosa“ ab, die „unter literarischen Gesichtspunkten nicht der Rede wert“ sei – wobei dieses Urteil in seiner demagogischen Überspitztheit selbst nicht unbedingt ein Reifezeugnis ist.⁴³ Doch es blieb erst einmal haften und wurde oft sogar dadurch verschärft, dass die meisten Kritiker es eben überhaupt nicht mit jungen Wilden zu tun haben meinten, sondern schlicht mit dem Ausdruck konsumsüchtigen Stumpfsinns,⁴⁴ da sie der Neuen Deutschen Popliteratur und der mit ihr verbundenen Jugendkultur „eine unkritische Anpassung an die so genannte Spaßgesellschaft“ vorwarfen.⁴⁵

Die folgenden drei Abschnitte sind dem Buch gewidmet, das angeblich diese Reaktionen verursacht hat. Dabei gilt die Aufmerksamkeit mehr der Rezeption als dem Text selbst, wobei sich zeigen wird, dass letzterer in der ersteren tatsächlich nur einen geringen Platz einnahm.

2.1. Alles „blöd“ im Vaterland: Krachts Debüt in der Rezeption

Der Veröffentlichung von *Faserland* ging Krachts Tätigkeit als Journalist für das „Lifestyle-Magazin“⁴⁶ *Tempo* und als Indienkorrespondent für den *Spiegel* voraus. Daher ist es nicht abwegig, dass der erste Roman zumindest dem Stil nach eine Schnittmenge bildet zwischen der Sprache der „Trendforscher“⁴⁷ und dem Reisebericht, sozusagen als „literarisches Roadmovie“, mit einer Handlung, die rastlos von einem Ort des Geschehens zum nächsten treibt. Nicht zuletzt aus diesen Gründen avancierte der Roman

42 Politycki taufte seine eigene Generation „die 78er“, in Abgrenzung von den 68ern und den 89ern, bzw. der Generation Golf. Diese „Zwischengeneration“ (Politycki, zit. n. Frank) erhob er zum „wahren geistigen Nährboden der Postmoderne“. Dirk Frank: Talking about my generation: Generationskonflikte in Pop-Literatur der Gegenwart, in: Der Deutschunterricht 5 (2000), S. 69-85, hier: 75; mehr dazu im 3. Kapitel. Zu den Kommentaren von Biller und anderen Autoren, sowie aus dem Feuilleton vgl. Gleba / Schumacher: Pop seit 1964, S. 199; Stefan Beuse: „154 schöne weiße leere Blätter.“ Christian Krachts ‚Faserland‘ (1995)“, in: Wieland Freund / Winfried Freund (Hg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 150-155, bes. S. 151.

43 Zit. n. Anke S. Biendarra: „Der Erzähler als ‚Popmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman *Faserland*“, in: German Life and Letters 55, 2002, S. 164-179, hier: S. 165.

44 Vgl. Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur, S. 7.

45 Isabelle Siemes: Pop-Literatur und Jugendkultur in der Mediengesellschaft. Eine Generation, die ihr Leben als Zitat der 80er-Jahre-Show empfindet, in: Clemens Kammler / Torsten Pflugmacher (Hgg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven, Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2004, S. 173-182, hier: S. 173.

46 Ernst: Popliteratur, S. 59; zum folgenden vgl. ders., S. 60; Frank: Popliteratur, S. 21; Gleba / Schumacher: Pop seit 1964, S. 193.

47 Gustav Seibt: Trendforscher im Interregio. Für Bessergekleidete: Christian Krachts Deutschland, in: FAZ, 22.5.1995; zum folgenden: Frank: Popliteratur, S. 21.

schnell zum „deutschen Kultbuch der 90er“.⁴⁸ Doch die Mehrheit der Rezensenten sah das anders. Die Zitate in den folgenden Abschnitten zu *Faserland* stammen aus repräsentativen Buchbesprechungen und verschaffen einen guten Eindruck davon, wie die Rezeption von Krachts Erstlingswerk unter den Feuilletonisten aussah.

Der Ich-Erzähler, dessen Name ungenannt bleibt, „jagt, vom Reisefieber geplagt, durchs spätkohlsche“⁴⁹ *fatherland* . . . ein „[f]ades Land – Faselland“. Wie auch Kracht selbst ist er Absolvent eines Elite-Internats.⁵⁰ Außerdem ist er – der Erzähler – eine täglich und teuer trinkende „[l]eengeräumte Schnöselseele“.⁵¹ Finanzielle Sorgen hat er keine, da er „nun einmal vermögend“⁵² ist. Stattdessen fährt er „Intercity und treibt sich auf Partys herum, mal wohnt er im Hotel, dann bei einem merkwürdigen Freund, er trägt die teuersten Jacketts und hat schöne, blonde Freundinnen.“⁵³ Alles nur vom besten, versteht sich, denn im Faserland kommt es alleine auf die Faser an, nur auf das Äußere – von innen her löst sich dieses Leben allerdings auf, es zerfasert: „[E]in Porsche in der falschen Farbe ruft helle Empörung hervor“, wohingegen überall dort, wo bedeutsame Differenzierungen gemacht werden könnten und auch sollten, Gleichgültigkeit dominiert und sogar greifbare Gegensätze wie „Hitler, Nichtraucher, Hippies und Kurt Cobain [...] unterschiedslos für blöd erklärt“ werden.⁵⁴ So läuft dieser „Mögenichts“⁵⁵ ins Leere, ohne Sinn oder Ziel. Er versinkt „[u]nrettbar verloren“ in „Ekel und Weltüberdruß“⁵⁶, „Zeitgeist-Tristesse“ und „Grauen“⁵⁷.

48 Vgl. Beuse: „154 schöne weiße leere Blätter.“

49 Verfasser unbekannt: Deutsche ‚Generation X‘ krankt am sinnlosen Reisefieber. Christian Krachts Yuppie-Held eilt trinkend durchs „Faserland“, in: Gießener Anzeiger, 10.6.95. Zum folgenden: Sönke Lundt: *Faserland*. Fades Land – Faselland, in: Kiel. Das Stadtmagazin, 9, 7, Juli 1995.

50 Es war wohl diese Ähnlichkeit Krachts mit seiner Figur, derentwegen in vielen Rezensionen zu *Faserland* „– wie in einem germanistischen Proseminar – der Unterschied zwischen Autor und Erzähler außer Acht gelassen“ wurde. Schäfer: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«, S. 10. Krachts eigene Person erntete auf dieser unberechtigten Grundlage die meiste Kritik, und weil es „in der Tat leicht [ist], Texte, die von ›Oberflächen‹ handeln, als oberflächlich abzuwerten.“ Ebd.; vgl. auch Frank: *Popliteratur*, S. 21. Man siehe z. B. die Titel von Ilka Piepgras und Volker Handloik in Fußnoten Nr. 53 u. 58. Doch sogar vermeintlich positive Reaktionen, wie die von Florian Illies, begründeten sich auf diesem Missverständnis, wodurch sie kaum weniger problematisch wurden. Dieser Sachverhalt wird in Abschnitt 2.4 noch genauer besprochen.

51 Peter Henning: Leengeräumte Schnöselseele. Rauscht an der Wirklichkeit vorbei: Christian Krachts Debütroman „Faserland“, in: Hamburger Rundschau, 20, 11.5.95.

52 Christoph Vormweg: Trübe Erben. „Faserland“, Phrasenkatalog eines vermögenden Twen, in: Süddeutsche Zeitung, 6.4.95.

53 Ilka Piepgras: Der Autor sinniert über seine Gedanken. Ein Zeitgeistbuch von Christian Kracht, in: Berliner Zeitung, 23.3.95.

54 Meike Fessmann: Das Leben als unschöne Party: Christian Krachts Roman «Faserland», in: Basler Zeitung, 11.8.95.

55 Thomas Groß: Aus dem Leben eines Mögenichts. Gesellenstück aus der ‚Tempo‘-Literaturwerkstatt: Christian Krachts Debütroman „Faserland“, eine ungnädige Reise durch Deutschland, in: taz, 23.3.95; zum folgenden: Susanna Flühmann: Unrettbar verloren. Pseudo-politische Szenenschilderung: Christian Krachts Romandebüt, in: Zürichsee-Zeitung, 22.7.95.

56 Roman Bucheli: Triumph der Unbekümmertheit über die Ästhetik. Christian Krachts Erstlingsroman «Faserland», in: Der

Dabei ist die Reise in doppeltem Sinn „vertikal“.⁵⁸ Zum einen geographisch, vom hohen Norden Deutschlands – genauer und gleichzeitig banaler gesagt, von der „nördlichste[n] Fischbude Deutschlands“, denn obwohl der Erzähler meint, man solle denken „da käme jetzt eine Grenze“ oder etwas ähnlich Idealisierendes, existiert dort real „bloß eine Fischbude“ – gen Süden, in die Schweiz. Zum anderen hat die Reise auch eine gewisse dantische Dimension, denn sie geht eben auch von den falschen Vorstellungen im Kopf des Erzählers hinab in dessen seelische Hölle. Die allegorische Natur des Romans wird an dessen Schluss besonders evident, da die Erzählung mit einer Reihe von surrealen Schilderungen endet, wegen denen es sich lohnt, hier kurz in die Textanalyse abzuschweifen.

2.1.1. Exkurs: Literarische Anspielungen und tiefere Bedeutungsebenen in *Faserland*

Der Erzähler begibt sich auf die ebenso verzweifelte wie verrückte Suche nach Thomas Manns Grab. Darüber bricht die Nacht herein und macht das Lesen der Grabinschriften unmöglich. Die letzte Ruhestätte des großen Dichters wird also nie gefunden, aber dafür wird ein streunender Hund beobachtet, der auf eine Grabstätte – möglicherweise die von Mann – exkrementiert. In dieser Szene zeigt sich auch Krachts Neigung zu paradoxaler Präsentation, die in ironischen und ambivalenten Semantiken, oder anders gesagt, erzählerischer Doppelbödigkeit, resultiert, sowie seine Vorliebe für intertextuelle Referenzen. Obschon nämlich – der Ausdruck möge seiner Anschaulichkeit wegen verziehen werden – auf Thomas Mann geschissen wird, wodurch natürlich zunächst ein doch eher negativer Eindruck entsteht, klingt hier Krachts künstlerische Verbundenheit durch, denn wer hier verhöhnt wird ist schließlich der größte deutsche Ironiker selbst, Thomas Mann, der ja auch immerhin gesucht, sprich begehrt, wird.⁵⁹ Dass er nicht gefunden wird, und warum, spricht ebenfalls Bände: Wie so oft im Leben kommt der natürliche Ablauf der Dinge – hier das Hereinbrechen der Nacht – dem Entschlüsseln von Bedeutung – dem Lesen der Grabinschrift – zuvor. Dass dann auch noch das Grab, die letzte humane und vermeintlich den Tod überdauernde Kulturinstanz, mit so etwas Niedrigem wie

Landbote, 12.4.95; zum folgenden: Eberhard Falcke: Die Nebenrolle der Saison. Zeitgeist-Tristesse in einem Lifestyle-Debüt von Christian Kracht, in: Die Zeit, 7.4.95.

57 Thomas Hüetlin: Das Grauen im ICE-Bord-Treff, in: Der Spiegel, 8, 1995.

58 Volker Handloik: „Eine Reise, vertikal durch Deutschland. Christian Kracht lebt in Saus und Braus“, in: Märkische Allgemeine vom 7.4.95.

59 Vgl. Degler / Paulokat, Neue Deutsche Popliteratur, S. 86f.: „[A]ller fast schon übermäßig betonten geistigen Schlichtheit und intellektuellen Naivität des Ich-Erzählers zum Trotz, [wird] sein Wunsch deutlich, sich möglichst eng an die bürgerliche Kultur anzubinden. Dies ist ein Begehren, das sich ja sogar zu einer regelrechten Pilgerfahrt steigert, so dass die gesamte Fahrt durch das Vaterland schließlich fast am Grab von Thomas Mann endet, gemäß dessen Diktum: »Wo ich bin, ist Deutschland!«“

Hundekot profanisiert wird, sowie die Aussichtslosigkeit und Absurdität der Suche überhaupt, liegt wiederum ganz auf einer Linie mit einem anderen modernen Meister: Samuel Beckett. Es ist kein Zufall, dass von diesem auch das Motto zu *Faserland* stammt, in Form eines Zitats aus *Der Namenlose*. Als wäre es der Dichter-Huldigungen noch nicht genug, schließt Krachts Roman damit ab, dass sich der Erzähler nach dem Friedhofsbesuch ganz mythisch in einem Ruderboot über den stockfinsternen Zürichsee fahren lässt („Könnte eine Reise auf dem Acheron sein, soll man denken.“)⁶⁰ – während die frappante Ähnlichkeit der Coda mit Goethes *Wandrer's Nachtlied*⁶¹ den Todeswunsch des Erzählers andeutet: „Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald.“ Zwar bleibt unklar, ob es zum Selbstmord kommt. Aber der im Roman beschriebene Freitod eines Freundes, der sich im Bodensee ertränkt, rückt diese Möglichkeit zumindest in den Bereich des Vorstellbaren. So endet *Faserland* in einem Diminuendo aus Düsterem, Vagem und Ironisch-Blödem, bespickt mit literarischen Salutationen.⁶²

2.1.2. *Faserland* in der Rezeption: Gesamturteile

Bei solch einem Seiltanz zwischen Gehaltlosigkeit und Inhalt ist es kein Wunder, dass an dem Roman sich die Geister schieden, oft sogar in ein und demselben Kopf. Das Buch sei ein „schundiger Bericht zur Lage der Nation“, schrieb die Wiener *Presse*, um dem gleich hinzuzufügen: „[S]o schamlos zeitgeistig, so unverschämt unliterarisch, daß man ihn lesen muß – und sei es auch nur um mit dem eigenen Kater fertig zu werden.“⁶³ Für den weitaus indignierteren *Stern* war es einfach eine „ganz normal langweilige Ich-Erzählung, wie sie ganz normal langweilige 16jährige erdenken, 18jährige schreiben und 20jährige wieder vergessen“,⁶⁴ wohingegen der *Spiegel* in der narrativen Struktur und dem nach dem Schema des Roadmovies komponierten Inhalt das literarische Erbe solcher Vorgänger wie J. D. Salingers *Der Fänger im Roggen*, Jack Kerouacs *Unterwegs* und Bret Easton Elliss *Unter Null* erkannte, wobei letzterer Autor wegen seinem offen zur Schau getragenen Markenfetischismus generell

60 Joscha Schmierer: *Faserland*, in: *Kommune – Forum für Politik, Ökonomie, Kultur*, 13, 8, August 1995.

61 Vgl. Siemes: *Pop-Literatur und Jugendkultur*, S. 176.

62 Vgl. Degler / Paulokat, *Neue Deutsche Pöpliteratur*, S. 85-96.

63 Walter Vogl: *Schundiger Bericht zu Lage der Nation. Deutschland: ein Partymärchen*, in: *Die Presse*, 17./18.6.1995.

64 Verfasser unbekannt: *Junge Hühner, alte Hasen. Die Personality-Parade im Stern*, in: *Stern*, 11, 9.3.1995; zum folgenden vgl. Huetlin: *Das Grauen im ICE-Bord-Treff. Es sollte hier vielleicht nicht unerwähnt bleiben, dass der Stern in der begünstigenden Buchbesprechung des Spiegel, für den Kracht ja Kolumnist war, publizistische Vetterwirtschaft witterte. Ungeachtet der Legitimität dieses Vorwurfs legt er zumindest nahe, dass in der Rezeption von Krachts Texten externe Faktoren meinungsbildende Effekte hatten, wie etwa die Konkurrenz zwischen diesen zwei Nachrichtenmagazinen. Der weitere Umstand, dass Kracht der Sohn eines ehemaligen General-Bevollmächtigten des seit den Kontroversen der späten 60er Jahre umstrittenen Axel-Springer-Verlags ist, was ebenfalls von den Medien aufgebauscht wurde, mag dem Abbau von Vorurteilen kaum geholfen haben; vgl. dazu Verfasser unbekannt: *Goethilein*, in: *Bunte*, 10, 2.3.1995.*

als das Vorbild der Neuen Deutschen Popliteraten gilt.⁶⁵ Anderen Blättern zufolge konstituierte der Text „reaktionäres Schnöselum ohne jeden Biß“,⁶⁶ er sei „[s]prachlos, haltlos – einfach platt“, sei „[p]olierte Oberfläche“⁶⁷, reflektiere jedoch gerade darin das „Lebensgefühl der Zwanzig- bis Dreißigjährigen“ und böte „eine erfrischende, vermutlich sogar authentische Darstellung bestimmter Verhältnisse hierzulande, von denen man sonst bloß in Illustrierten liest.“⁶⁸ Kurzum: Kracht übe sich in seinem „affirmativen Heimatroman“⁶⁹ in einem „Produkt-Realismus“,⁷⁰ demzufolge „allein das Design das Bewußtsein bestimmt“. Sich an der Oberflächenbeschreibung des Romans orientierende Wertungen bestimmten somit das Bild, dem zugunsten solche Aspekte wie die Verweise auf Goethe, Mann und Beckett in den Hintergrund traten, wenn sie überhaupt bemerkt wurden.

Obwohl der Roman eine außergewöhnlich große Leserschaft erreichte, kam es nicht nur zu einer extremen Polarisierung, sondern auch dazu, dass er von beiden Lagern tendenziell missverstanden und falsch verortet wurde: „Sehr schnell waren das Buch und sein Autor ‚gelabelt‘, Popliteratur halt, [...] ohne seine Doppelbödigkeit so recht zu erkennen.“⁷¹ Und obwohl offensichtlich textnahe Interpretationen existieren, hat sich die Rezeption, nicht nur im Bezug auf *Faserland*, sondern auch für Krachts nachfolgende Veröffentlichungen trotzdem von stereotypen Begriffen nicht lösen können, was das Erkennen der „Doppelbödigkeit“ von Krachts Texten nur erschweren kann.

So wird weiterhin im Bezug auf Kracht mit dem Begriff der (Neuen Deutschen) Popliteratur operiert – trotz häufiger Hinweise nicht nur seitens der Literaturwissenschaft auf erhebliche Definitionsprobleme, sowie auf die schwache Trennschärfe des Terminus in der Gattungsbestimmung, und trotz Krachts wiederholter Versuche, sich von der Popliteratur als belletristischem Genre zu distanzieren.⁷²

65 Vgl. Kapitel 2.4; vgl. auch Mathias Mertens: Robbery, assault and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby, in: Arnold / Schäfer (Hgg.): Text + Kritik, S. 201-217.

66 Helmut Ziegler: Christian Kracht. *Faserland*, in: Die Woche, 13, 24.3.95; zum folgenden: Christoph Witzel: Sprachlos, haltlos – einfach platt. Christian Krachts Roman ‚Faserland‘: Hochgelobt, aber mißlungen / Alle Lackaffen der Republik vereint, in: Fuldaer Zeitung, 8.7.95.

67 Martin Krumbholz: Polierte Oberfläche. Christian Krachts Romandebüt ‚Faserland‘, in: Freitag, 13, 24.3.95; zum folgenden: Alexander Ruddert: Bücher ich weiß nicht. Ein zynischer Roman-Erstling über das Lebensgefühl der Zwanzig- bis Dreißigjährigen, in: Vogue, 3, März 1995.

68 Jamal Tuschnik: Provozierende Posen. Christian Krachts hoffnungsvolles Romandebüt ‚Faserland‘: Gelandweilt geht's durchs Land der Väter, und Papa zahlt kräftig dazu, in: Rheinischer Merkur, 50, 12, 24.3.95.

69 Sebastian Wehlings: Nichts Kracht. Schicker Dandyismus: Christian Kracht huldigt in seinem Erstlingswerk dem affirmativen Heimatroman, in: Junge Welt, 6.3.1995.

70 Michael Schmitt: Produkt-Realismus. Christian Krachts Début «Faserland», in: Neue Zürcher Zeitung, 4./5.3.1995; zum folgenden: Nicole Bröhan: Wenn allein das Design das Bewußtsein bestimmt, in: Berliner Morgenpost, 8./9.7.1995.

71 Martin Hielscher: Pop im Umerziehungslager. Der Weg des Christian Kracht. Ein Versuch, in: Johannes G. Pankau (Hg.): Pop-Pop-Populär. Popliteratur und Jugendkultur. Bremen/Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck / Isensee 2004, S. 102-109, hier: S. 102.

72 Als ein deutlicher Distanzierungsversuch ist Krachts Weigerung zu werten, einen Beitrag beizusteuern zur neuesten

Außerdem handelt es sich bei dem Begriff – und den damit verbundenen Begriffen, wie Oberflächlichkeit, Markenfetischismus und Politikverdrossenheit – um leicht zu politisierende Schlagworte, die meistens anderen Diskursen als literarischen entstammen und die erst in die Diskussion eintraten als Folgeerscheinungen der schriftstellerischen Tätigkeit Krachts und der Autoren, die mit ihm assoziiert worden sind oder die sich mit als das popkulturelle Quintett liierten.⁷³ Das belegt vor allem der hochgradig mit moralischen Wertungen belegte Begriff der Generation Golf, welcher ebenfalls nicht aus Krachts eigener Feder stammt, als deren Fürsprecher jener aber – ohne jemals seine Einwilligung dafür erteilt zu haben – beansprucht wurde.⁷⁴

2.2. Vom Medienrummel geblendet: Wenn der Autor den Blick auf den Text verstellt

Nichtsdestotrotz ist Kracht und den um ihn gruppierten Autoren eine gewisse Eigenschuld an dieser Wahrnehmung zuzuschreiben, da die ausgeprägte Neigung zu Provokation und zu Akten medialer Selbstinszenierung bestimmt eine rezeptionssteuernde Rolle in diese Richtung hatten.⁷⁵ Allerdings ist zu klären, ob solche Posen nicht auch selbstironisch oder sozialsatirisch zu verstehen sind. Möglicherweise sind dieser und ähnliche Auftritte sogar im Sinne situationistischer Happenings zu sehen, in denen der Autor zur Performance wird.⁷⁶ Da sich die Autoren darüber hinaus aber auch zu

Popliteratur-Anthologie seines Hausverlages, die als literaturgeschichtlicher Querschnitt gedacht ist; vgl. Gleba / Schumacher: Pop seit 1964, S. 198, 398; vgl. auch Enno Stahl: Popliteraturgeschichte(n) 1965-2007. Texte, Schriften, Bilder, LAUT!Dichtung, in: Joseph A. Kruse (Hg.): Popliteraturgeschichte(n). Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut 2007, S. 27.

73 Alle möglichen jungen AutorInnen wie Florian Illies, Sybille Berg und Benjamin Lebert wurden zumindest zeitweise als Vertreter der Neuen Deutschen Popliteratur im weitesten Sinne zu einer Gruppe um Kracht zusammenfasst. Dabei gehörten aber gegen Ende der 90er zum engeren Kreis des popkulturellen Quintetts (mehr dazu in Abschnitt 2.3.3) nur Benjamin v. Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Joachim Bessing. Zum weniger engen Kreis gehörten die zu der von Kracht herausgegebenen Anthologie *Mesopotamia* beitragenden AutorInnen, also Ingo Niermann, Elke Naters, Rebecca Casati und auch die Suhrkamp-Pop-Autoren Andreas Neumeister und Rainald Goetz. Vgl. Joachim Bessing (Hg.): *Tristesse Royale*. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre (1999), Berlin: Ullstein/List 2005; Christian Kracht (Hg.): *Mesopotamia*. Ein Avant-Pop-Reader (1999), München: dtv 2004.

74 Siehe Abschnitt 2.4; vgl. auch Illies: *Generation Golf*, S. 154f.

75 Man bedenke z. B. den kalkuliert skandalös wirkenden Auftritt von Kracht und Nickel in einem gemeinsamen Interview; vgl. Sebastian Wehlings / Ingo Mocek: Christian Kracht und Eckhart Nickel. „Ich hasse Busfahrer!“ - „Ich auch!“, in: *Jungle World*, 23, 3.6.1998. Vgl. auch Konstanze Maria Kendel: *Let me entertain you! Die Inszenierung der Popliteratur im Literaturbetrieb der Gegenwart*, Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien 2005; Markus Tillmann / Jan Forth: *Der Pop-Literat als »Pappstar«*. Selbstbeschreibungen und Selbstinszenierungen bei Benjamin von Stuckrad-Barre, in: Ralph Köhnen (Hg.): *Selbstpoetik 1800-2000*. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling. Frankfurt/M: Peter Lang 2001; Borgstedt, Thomas: *Pop-Männer*. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq, in: Claudia Benthien / Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade*. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln: Böhlau 2003 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht; Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; Kleine Reihe; Bd. 18*), S. 221-247.

76 Zum Situationismus der 50er im Verhältnis zur Popliteratur siehe Ernst: *Popliteratur*, S. 50-53.

Medienereignissen aufstylen ließen, wurde der „Schriftsteller als Pop-Star“⁷⁷ immer mehr zum Performance-Akt, und bekam höhere Wichtigkeit zu bemessen als der Text selbst. „Dass Menschen in den Medien zu Marken aufgebaut werden, für diesen Prozess sind die Autoren der Neuen Deutschen Pöpliteratur selbst ein gutes Beispiel.“⁷⁸

Es ist deshalb interessant, danach zu fragen, welchen Eindruck Krachts Leser von ihm haben müssen, wenn sie ihn zum ersten Mal in den Medien wahrnehmen. Dass Kracht es darauf anlegt, Aufsehen zu erregen, ob im Guten oder im Schlechten, darf nicht überraschen. Denn gerade als ehemaliger Journalist wird er wissen, was im Informationszeitalter jeder Erfolg suchende Schriftsteller zwangsläufig wissen muss, nämlich dass das geschickte Manipulieren der Medien unerlässlich ist, weil, um es mit Filmemacher Rosa von Praunheims berühmten Worten zu sagen, „jeder noch so schrille Vogel ökonomisch – und daher antiakademisch, publikumsorientiert etc. zu handeln gezwungen“ ist⁷⁹ – was bei einem mit Informationen übersaturierten Publikum heißt, dass im Regelfall nur noch der *succès de scandale* garantiert ist.

So hat Kracht die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums mit in regelmäßigen Abständen provozierten und an die Lächerlichkeit grenzenden Kontroversen festhalten können. Zum Beispiel indem er für Deutschland ein Bilderverbot nach dem Vorbild des Taliban forderte, oder indem er einen Artikel über den Okkultisten Aleisteir Crowley schrieb, dessen Rhetorik ihm prompt den Vorwurf einbrachte, er spiele nicht nur der Neuen Rechten zu sondern sei zudem ein verkappter Satanist.⁸⁰

Die Praxis aber, sich durch negative *publicity* in den Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit zu rücken, ist weder auf Kracht noch auf die Pöpliteratur beschränkt. Vielmehr lassen sich in jüngster Vergangenheit eine nicht zu vernachlässigende Menge an Literaten aufzählen, die sich auf diese Weise im Rampenlicht platzieren.⁸¹ Es ist davon auszugehen, dass sich diese Verhaltensweise quer durch den Literaturbetrieb und die restliche Medienwelt zieht – von Marcel Reich-Ranicki, der den Fernsehpreis des ZDF abweist, hin zu Martin Walser, der genüsslich den Tod eines gewissen Kritikers in Szene

77 Schäfer: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«, S. 8; vgl. Degler / Paulokat: Neue Deutsche Pöpliteratur, S. 15-24; Frank: Pöpliteratur, S. 5.

78 Degler / Paulokat: Neue Deutsche Pöpliteratur, S. 42.

79 Zit. n. Diederichsen: 2000 Schallplatten, S. VI.

80 Vgl. Volker Weiderman / Edo Reents: „Ich möchte ein Bilderverbot haben“, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 30.9.2001; Christian Kracht und David Woodard: Cefalù oder der Geist der Goldenen Dämmerung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.3.2007; Markus Tillmann: Unheilige Allianzen: Christian Kracht, David Woodard und die Neue Rechte, in: Süddeutsche Zeitung, 13.9.2007, S. 16; vgl. dazu auch Richard Langston: Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose, in: German Quarterly, 79, 1, Winter 2006, S. 50-70, bes. S 51f.

81 Vgl. Kendel: Let me entertain you!, S. 22-26.

setzt.⁸²

Was Kracht betrifft, so legt die augenscheinliche Absurdität seiner Standpunkte – wie der Forderung nach einem Bilderverbot – nahe, dass er den obig dargestellten Sachverhalt nicht nur zu seinem eigenen Vorteil ausnutzt, sondern die vermeintlich seriösen Debatten auch zu persiflieren beabsichtigt. Der Nachteil dieser ironischen Haltung ist wie gesagt, dass sie nicht zum Verständnis seiner Texte beiträgt, es sogar erschwert, so dass sich unzulängliche Begriffe in der Rezeption festsetzen können.

2.3. Einfach Pop oder die reinste Dichtung? Das problematische Phänomen ›Popliteratur‹

Zur Jahrtausendwende, als die Neue Deutsche Popliteratur auf ihrem Erfolgshoch war, ließ sich die Kategorisierung eines literarischen Textes als Popliteratur ebenso leicht in Frage stellen, wie das Label als Gütesiegel verteilt wurde. Vielerorts wurden Vorwürfe laut, dass Verleger neue Bücher lediglich als Popliteratur handelten, weil die Bezeichnung „in der Medienbranche einen hohen Stellenwert“ erreicht hatte.⁸³ Tatsächlich garantierte das Label Aufmerksamkeit, und sprach darüber hinaus „ein junges, kaufkräftiges Publikum“ an. Die hohe Verkäuflichkeit lässt sich mit der einfachen Lesbarkeit⁸⁴ und dem hohen Wiedererkennungswert der für die Neue Deutsche Popliteratur angepriesenen popkulturellen Elemente erklären,⁸⁵ also den Markennamen oder Zitaten aus Werbeslogans und Songlyrics, die das Identifikationspotential für popsozialisierte Leser steigerten,⁸⁶ weshalb diese Art von Literatur auch eine allgemeine Zugänglichkeit verbürgte, der gegenüber die „bessere Literatur [...] zur lästigen Pflichtübung verkommen mußte“.⁸⁷

Der Rausch hielt jedoch nicht lange an. Gerade im neuen Jahrtausend angelangt, verlor die Popliteratur

82 Vgl. dazu Roger Willemsens Einschätzung der selten abebbenden Skandale und Streitigkeiten:

Worum der Streit tatsächlich geht? Ums Streiten und darum, dass ein paar unbeteiligte Zuschauer stehen bleiben und sagen: „Sieh mal! Gegenwartsliteratur!“ Dabei hätten die Beteiligten den öffentlichen Schlagabtausch der Sache wegen gar nicht nötig: Die Streitenden sind immer dieselben, sie kennen sich untereinander so gut, dass sie ihre Botschaften auch über die Theke austauschen könnten [...]. Roger Willemsen: Fahrtwind beim Umblättern: Über den Streit der jungen deutschen Literaten, in: Andrea Köhler / Rainer Moritz (Hg.): Maulhelden und Königskinder: Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam 1998, S. 79-85, hier: S. 80; vgl. auch Friedhelm Rathjen: Crisis? What Crisis?, in: Christian Döring (Hg.): Deutsche Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995 (= edition suhrkamp 1938; Neue Folge Bd. 938), S. 9-17.

83 Ernst: Popliteratur, S. 6; vgl. Stahl: „Popliteraturgeschichte(n)“, S. 12.

84 Tatsächlich hatte der deutsche Literaturbetrieb gerade in den 90ern von den Schriftstellern mehr Lesbarkeit gefordert, worauf bei der Besprechung des weiteren literaturgeschichtlichen Umfelds in Kapitel 4, Abschnitt 3 eingegangen wird.

85 „Popliteratur ist *eine Erscheinungsform* der Popkultur; nur als solche lässt sie sich adäquat beschreiben und verstehen.“ Frank: Popliteratur, S. 9; vgl. auch Baßler: Pop-Roman; Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur, S. 39.

86 Vgl. Frank: Popliteratur, S. 5; Stahl: Popliteraturgeschichte(n), S. 28.

87 Ebd., S. 14.

ihren Reiz ebenso schnell wieder, wie sie ihn gewonnen hatte, und „innerhalb von fünf Jahren mutierte sie vom Marktknüller zur Lachnummer, vielleicht nicht völlig tot, *but it smells funny* ...“⁸⁸ Diese Kurzlebigkeit mag ein weiteres Indiz dafür sein, dass der vermeintliche Literatortrend nicht viel mehr als eine erfolgreiche PR-Finte der Verlage war, bzw. eine Modeerscheinung bei den Lesern.⁸⁹ Denn auch auf dem Höhepunkt ihrer Laufbahn war für die Popliteratur als literarischer Begriff außer ihrer Rolle in der Vermarktung von Texten eher ein semantisches Vakuum festzustellen: „In den Rezensionen oder Debatten bemüht[e] sich jedenfalls kaum jemand darum, den Begriff zu definieren.“⁹⁰

Diesem Missstand entspricht die lakonisch abweisende und „keineswegs nur kokett“⁹¹ gemeinte Aussage, die Kracht interessanterweise schon 1999 – also noch vor dem Abflauen der glücklichen Brise – in einem Interview mit der *Zeit* machte: „Ich habe keine Ahnung, was das sein soll: Popliteratur.“⁹² Benjamin von Stuckrad-Barre (*Soloalbum; Blackbox; Deutsches Theater; Was.Wir.Wissen*), der dort zusammen mit Kracht befragt wurde, führte diese Antwort weiter aus und schloss zugleich die bei der Begriffsbildung nicht zu vergessende, zu Beginn des Kapitels angesprochene feuilletonistische Kehrseite mit ein: „Dieses Etikett wird ja stets abwertend verwandt, als Abgrenzung gegen die vermeintlich richtige, echte, tiefe Literatur. [...] Niemand, der ein ernsthaftes Verhältnis zu Pop hat, würde dieses Wort gebrauchen.“⁹³ Ohne vorerst weiter darauf einzugehen, wie ein „ernsthaftes“ Verhältnis zu Pop auszusehen habe,⁹⁴ lässt sich zunächst festhalten, dass die Schriftsteller, die der Begriff angeblich am besten beschreiben soll, sich schon früh davon distanzieren.

2.3.1. Eine kurze Begriffsgeschichte

Ein weiteres Indiz für die problematische Natur des Begriffs ist die Tatsache, dass die Popliteratur als

88 Stahl: Popliteraturgeschichte(n), S. 12.

89 Vgl. Frank: Popliteratur, S. 5.

90 Ernst: Popliteratur, S. 6. In der Germanistik entstand mit der üblichen, die nötige Distanz gewinnenden Verspätung von fünf bis zehn Jahren erst während des Untergangs der Popliteratur „so etwas wie ein Nachfolgeboom“, in dessen Verlauf eine beachtliche Anzahl von Monographien, Aufsätzen und Anthologien erschienen, die ausnahmslos auf die erheblichen Begriffsprobleme verweisen; Stahl: Popliteraturgeschichte(n), S. 12.

91 Gleba / Schumacher: Pop seit 1964, S. 198.

92 Christian Kracht, zit. n. Anne Philippi / Rainer Schmidt: ›Wir tragen Größe 46‹ Benjamin v. Stuckrad-Barre und Christian Kracht wollen mit einer neuen Kombination berühmt werden: Für Mode werben und Bücher schreiben, in: *Die Zeit*, 37, 9, 1999, S. 4.

93 Benjamin v. Stuckrad-Barre, zit. n. Philippi / Schmidt: ›Wir tragen Größe 46‹, S. 4. Andere ›Popliteraten‹ teilen dieses Raisonement – so bekennt Peter Glaser: „Den [Begriff der Popliteratur] hab ich erst in den neunziger Jahren als Kampfbegriff im Feuilleton entdeckt.“ Er pflichtet außerdem Stuckrad-Barre bei, dass die Verwendung in diesem Kontext „[d]espektierlich“ gemeint sei, als „eine Neukostümierung vom ‚Schmutz / Schund‘, ‚Trivilliteratur‘ etc.“ Peter Glaser, zit. n. Kruse (Hg.): Popliteraturgeschichte(n), S. 78, 80.

94 Die um wissenschaftliche Seriosität bemühte Analyse von Diederichsen wurde bereits in der Einleitung angesprochen; mehr dazu, auch was die zunehmende Selbstreflexivität von Pop betrifft, in Kapitel 4, Abschnitt 4.

literarisches Konzept eine rein deutsche Erfindung ist. So existiert z. B. im Englischen kein übersetzbares Äquivalent.⁹⁵ Zwar gibt es Begriffe wie *pop art* oder *popular novel*, aber einen Begriff wie *pop literature* wird man kaum finden können. Und das, obwohl die Popliteratur als von den USA nach Deutschland importiert gilt, denn der amerikanische Literaturkritiker Fiedler war „der erste Kritiker, der von einer »Pop-Literatur« sprach.“⁹⁶ In seinem berühmten 68er Essay – und dem Vortrag desselben auf einer Freiburger Tagung, was ihn seinerzeit in Deutschland zum einflussreichsten und hitzig debattierten Theoretiker von Pop und Postmoderne machte – verwendete Fiedler den Begriff „*pop literature*“, um für eine gegenüber anderen „*Pop Art forms*“ wie Film, Musik, und Poesie affine Literatur zu plädieren, wobei es ihm speziell darum ging, im Zuge der anbrechenden Postmoderne den zeitgenössischen Roman für möglicherweise stimulierende Einflüsse aus den populären Genres des Western- und Sciencefiction-Romans oder sogar der Pornographie zu öffnen.⁹⁷ So sollte außerdem die Kluft zwischen Unterhaltungs- oder Trivialliteratur und der Literatur der *belles-lettres* überwunden werden, womit Fiedler Roland Barthes Forderung vorwegnahm, dass das Lesen wieder Lust machen und „der falsche Gegensatz von praktischem und kontemplativem Leben abgeschafft“ werden müsse.⁹⁸ Dass Fiedlers Wortschöpfung in Deutschland ein Eigenleben erlangte, steht somit fast schon im Widerspruch zu dessen ursprünglicher Absicht, eine Symbiose von „Hoch- und Alltagskultur“⁹⁹ herbeizuführen. Doch in den 90ern wurde die Popliteratur endgültig zu „einem eigenständigen Literatursegment“¹⁰⁰ und zu einem „der meist verwendeten Begriffe innerhalb des deutschsprachigen Literaturbetriebes“. Dagegen konnte in der angelsächsischen Literatur ein solcher Begriff nicht Fuß fassen.¹⁰¹

95 Vgl. Stahl: Popliteraturgeschichte(n), S. 13 f.

96 Ernst: Popliteratur, S. 23; vgl. auch Stahl: Popliteraturgeschichte(n), S. 20.

97 Fiedler: *Cross the Border – Close the Gap*, S. 65 u. 75. Bevor Fiedler seinen Essay im angelsächsischen Raum – um seine These zu betonen ausgerechnet im Playboy-Magazin – veröffentlichte, war derselbe Text wenige Monate früher in deutscher Übersetzung und unter einem anderen Titel („Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science Fiction und Pornographie“), sowie in ironischem Kontrast zur Boulevardpresse des Auslands in einer der auflagenstärksten Wochenzeitschriften der alten Bundesrepublik, der religiös geprägten *Christ und Welt* erschienen. Vgl. dazu Jörgen Schäfer: »Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen«; für detailliertere Schilderungen der »Fiedler-Debatte« siehe Jörgen Schäfer: *Pop-Literatur. Rolf-Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart: M / P Verlag für Wissenschaft und Forschung/J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag 1998, S. 29-47.

98 Roland Barthes: *Die Lust am Text* (frz.: *Le Plaisir du Texte*, 1973), übers. v. Traugott König. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 87.

99 Ernst: Popliteratur, S. 23.

100 Frank: Popliteratur, S. 21; zum folgenden: Degler / Paulokat: *Neue Deutsche Popliteratur*, S. 7.

101 Stahl erklärt diese Diskrepanz wie folgt: „Dort [im Angelsächsischen] ist die populäre Kultur seit langem ein integraler Bestandteil der Lebenswirklichkeit, ihre ästhetischen Beiträge sind allseits akzeptierte, gleichberechtigte Ingredienzien des allgemeinen Kulturverständnisses. In Deutschland dagegen ist Popkultur bis heute erklärungs-würdig, ein Epiphänomen, das zum täglichen Leben hinzukommt. [...] Ein Begriff der *Popliteratur* taucht meines Erachtens deshalb

2.3.2. Eine kurze Geschichte der Popliteratur

Es soll aber eben nicht geleugnet werden, dass in der deutschsprachigen Literatur eine Tradition ausgemacht werden kann, die als Popliteratur bezeichnet und deren Beginn auf die Jahre 1968/69 datiert wird.¹⁰² Diese Zahl lässt sich zum einen an Fiedlers besagtem Aufruf festmachen, zum anderen an dem Erscheinen der ebenfalls durch Fiedler angeregten Anthologie *Acid*, herausgegeben im folgenden Jahr von Rolf Dieter Brinkmann (zus. mit Ralf-Rainer Rygulla), die die erste Sammlung amerikanischer Beat- und Underground-Literatur in deutscher Übersetzung war, sowie an Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr* von 1968.¹⁰³ Brinkmann sah Fiedlers Argumente als die theoretische Berechtigung für seine publizistischen „Angriffe auf den etablierten bildungsbürgerlichen Literatur-Begriff, dem eine vergleichsweise rigide ›High-versus-Low‹-Dichotomie zugrunde lag.“¹⁰⁴

Nach Brinkmann führten Autoren wie Elfriede Jelinek (*wir sind lockvögel, baby*), Peter Handke (*Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*), Hubert Fichte (*Die Palette*) und Jörg Fauser (*Rohstoff*) den Abbau dieser Dichotomie in der deutschsprachigen Literatur fort, indem sie weiterhin gegenkulturelle Modelle aus dem Geist der Beatniks und Hippies literarisch verhandelten.¹⁰⁵ Dabei entfernten sich die Nachfolger Brinkmanns jedoch auch immer mehr von dem ursprünglichen Programmpunkt, „die Grenzen zwischen E und U, zwischen anspruchsvoller und unterhaltsamer Literatur einzureißen“, und wurden zum Teil „akademisch-intellektualistisch“,¹⁰⁶ wie das „Suhrkamp-Pop'-Trio“¹⁰⁷ Rainald Goetz (*Abfall für alle; Rave*), Thomas Meinecke (*Tomboy*) und Andreas Neumeister (*Gut laut; Trash-Piloten. Texte für die 90er*). Doch wie schon die Buchtitel zeigen, die sich mit der Technoszene oder mit Genderfragen beschäftigen, werden auch dort weiterhin subkulturelle Sprachformen und Inhalte behandelt. Währenddessen wird in der ›Social-Beat-Szene‹, lokalen ›Poetry Slams‹ und der jungen Migranteliteratur, wie etwa von Feridun Zaimogli (*Kanak Sprach*) oder von Wladimir Karminer (*Russendisko*) auf unterhaltsame Weise dasselbe Ziel verfolgt, ohne aber den Anspruch aufzugeben,

in den USA und in England nicht auf, weil es dort schlicht keinen Sinn machte, das popkulturelle Moment von Literatur gesondert herauszuheben.“ Stahl: Popliteraturgeschichte(n), S. 14.

102 Vgl. z. B. neben Schäfers Arbeiten zur Popliteratur (siehe Fußnote Nr. 42) die Überblickstudie von Johannes Ullmaier: Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur. Mainz: Ventil 2001.

103 Vgl. Ernst: Popliteratur, S. 23; Stahl: Popliteraturgeschichte(n), S. 18.

104 Schäfer: »Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen«, S. 74; zum Einfluss von Fiedlers Programm auf die deutsche Popliteratur siehe auch Hubert Winkels: Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur, in: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur 4 (1999), S. 581-610.

105 Vgl. Ernst: Popliteratur, S. 32-45.

106 Frank: Popliteratur, S. 5, 9.

107 Jörgen Schäfer: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«, S. 7.

zugleich ernst zu nehmende Kunst zu sein.¹⁰⁸

Angesichts der Vielfalt solcher literarischen Gruppierungen ist anzunehmen, dass die Entwicklungsgeschichte dessen, was aus der Retrospektive als eine mehr oder weniger geschlossene Tradition katalogisiert worden ist, niemals wirklich monolithisch war. Dafür spricht besonders deutlich das parallel zur deutschen Popliteratur bestehende sprachexperimentelle Schaffen der Wiener Gruppe um Ernst Jandl, mit dessen Laut- und Sprechgedichten, und um H. C. Artmann, der bereits 1964 – also vor Fiedler und Brinkmann – „Pop-literatur [sic]“ einforderte.¹⁰⁹ Das prinzipiell dadaistisch-surrealistische und damit tatsächlich noch weiter zurück verfolgbare Bestreben der Wiener Gruppe (und auch ihrer Vertreter in Deutschland, dort ›Konkrete Poesie‹ genannt), die traditionellen und „erstarrten literarischen Formen“ aufzulösen und damit bestehende „gesellschaftliche Macht- und Sinnstrukturen“ aufzulösen, hatte wiederum einen nicht außer Acht zu lassenden Einfluss auf spätere Autoren wie Jelinek.¹¹⁰

Eine weitere Parallelentwicklung war die Neue Frankfurter Schule, die einen „sehr eigenen Ansatz der Sprach- und Kulturkritik“ entwarf, indem sie „aktuelle gesellschaftliche Ereignisse und alltagssprachliche Redensarten in einer entlarvenden, spöttischen Weise zu karikieren“ begannen.¹¹¹ Daraus bildete sich über satirische Zeitschriften wie *Pardon*, *Titanic* und *Konkret*, über Musikjournale wie *Sounds* und *Spex*, sowie über *Tempo* der ›Popjournalismus‹. Diese Form von Berichterstattung zeigte, ähnlich Tom Wolfes und Hunter S. Thompsons New Journalism der 60er und 70er, „ein tiefer gehendes, genuines Interesse an Gegenwartsphänomenen seitens der Autoren [...], das sich in Ton und Textform“¹¹² niederschlug und einerseits auf hohe Authentizität abzielte, andererseits aber auch Texte produzierte, die „eigentlich viel zu komplex und viel zu gaga“ waren,¹¹³ „um normalerweise vorher in Zeitschriften durchgegangen zu sein.“ In den 80ern salonfähig geworden, wechselte der Popjournalismus in den 90ern schließlich ins feindliche Lager über, ins *establishment* der „Feuilletons der *FAZ*, der *Zeit*, der *Süddeutschen Zeitung* und des *Spiegel*“. In diesen Redaktionen sammelten auch Autoren wie Kracht, Stuckrad-Barre (die *taz* und das *jetzt-magazin*, die Jugendbeilage der

108 Vgl. Ernst: Popliteratur, S. 80-85.

109 H. C. Artmann: Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken, 1964, zit. nach Ernst: Popliteratur, S. 54. Die von Gleba / Schumacher herausgegebene Anthologie, die im Jahr 1964 ansetzt, trägt diesem Umstand Rechnung; vgl. dies.: Pop seit 1964.

110 Ebd., S. 54 f. Zum Dadaismus u. Surrealismus als Vorläufer der Popliteratur siehe ebd., S. 10-13.

111 Ebd., S. 56; zum folgenden vgl. ebd., S. 58 f.

112 Gleba / Schumacher: Pop seit 1964, S. 195. Zum New Journalism siehe auch Thomas Newhouse: *The Beat Generation and the Popular Novel in the United States, 1945-1970*. Jefferson, North Carolina: McFarland / Company 2000, S. 120 ff.

113 Gleba / Schumacher: Pop seit 1964, S. 385.

Süddeutschen) und Benjamin Lebert (*jetzt-magazin*) ihre ersten journalistischen Erfahrungen, bevor sie ihre literarischen Karrieren antraten.¹¹⁴ Stuckrad-Barre schrieb während seiner Zeit als Kolumnist zum Beispiel „über Waschsalons, Kassettenmädchen oder listet[e] Fahrradladennamen auf, Benjamin Lebert erzählt[e] von seinem Schulalltag, Sybille Berg vom Bahnfahren im Liegewagen“,¹¹⁵ Themen, die sich auch später in ihren Büchern wiederfanden.

2.3.3. Moritz Baßlers Theorie des Pop-Romans

In diesem Sinne besaßen diese Autoren also schon eine gewisse Kohärenz, aufgrund derer sich ihre Texte mit Einschränkungen zusammenfassen lassen. Doch „[n]icht alle Autoren entwickelten Schreibweisen, deren Diskussion unter dem Begriff Pop zwingend ist“. Eher bestand die Kohärenz darin, dass die Texte von vielen Lesern als Popliteratur rezipiert wurden – womöglich ausgehend von bereits bestehenden Leserschaften, die die popjournalistischen Kolumnen in den einschlägigen Blättern treu mitverfolgt hatten und die, als diese Journalisten sich entschieden, fortan Buchautoren zu sein, die Grundsteine für deren Fangemeinden legten. Moritz Baßler spricht diesbezüglich von einem „Paradigmenwechsel[...] in der Rezeption von Gegenwartsliteratur“¹¹⁶ und konstatiert: „Auf einmal gibt es wieder Autoren, über deren Texte man sich austauscht, die nicht von einer Kulturredaktion, sondern von Gleichgesinnten empfohlen werden und vor allem: deren nächstes Buch man auf jeden Fall gleich nach dem Erscheinen lesen wird.“ Aber er fügt folgende Klausel bei: „Ein Label wie «Pop-Literatur» ist jedenfalls zu eng und trifft es nicht wirklich, und auch eine Generationenfrage ist es womöglich nur am Rande. Auch muß man nicht zwangsläufig Wertungen an diesem Wechsel festmachen.“¹¹⁷

Doch nicht nur auf rezeptions- sondern auch auf produktionsästhetischer Ebene attestiert Baßler den von ihm untersuchten Texten ein gemeinsames Merkmal. Es ist die Leidenschaft der „neuen Archivisten“, wie er die Autoren nennt, „in geradezu positivistischer Weise Gegenwartskultur“ zu »samplen«,¹¹⁸ bezeichnenderweise mit dem Schwerpunkt auf Popkultur, sozusagen als literarisches

114 Ernst: Popliteratur, S. 59 f.

115 Gleba / Schumacher: Pop seit 1964, S. 195.

116 Baßler: Pop-Roman, S. 12; zum folgenden: Ebd., S. 10.

117 Ebd., S. 12.

118 Baßler: Pop-Roman, S. 184. Die meisten Definitionen von Popliteratur arbeiten mit diesem Merkmal; siehe z. B. Schäfer: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«, S. 15; Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur, S. 20; Ernst: Popliteratur, S. 9.

Pendant zu Ulf Poschardts Diskjockey.¹¹⁹ Im selben Zug kehrt Baßler somit den Hauptvorwurf, diese Autoren „böten (in mimetischer Angleichung an die kapitalistische Warenwelt) nichts als schöne «Benutzeroberflächen», denen aber jede Tiefe (und damit jedes kritische Potenzial) fehle“,¹²⁰ in einen Vorteil um, indem er auf die am Anfang dieser Arbeit erwähnte Sekundarität des modernen Lebens verweist.

Im Gegensatz zu einer Literatur der ersten Worte, die ihre eigene Sprache als vom Zeitgeist unkorruptiertes Werkzeug primärer, authentischer Kunst und Welterfahrung ins Feld führt [...], operiert der neue Archivismus – implizit oder explizit – mit der Prämisse, daß die Kultur der Gegenwart und somit unsere Sprache – und damit die Sprache jeder möglichen Literatur – immer schon medial und diskursiv vorgeformt ist. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer Literatur der zweiten Worte, die im Material einer Sprache des immer schon Gesagten arbeitet. Was von der traditionellen Warte als billiges Gemeinmachen mit den herrschenden (Konsum-, Kommerz-, Medien- etc.) Verhältnissen gedeutet wird, ist für die Autoren der Pop-Generation gar nicht anders denkbar. Es gibt keinen archimedischen Punkt außerhalb der kulturellen Enzyklopädie [...].¹²¹

Doch handelt es sich auch bei dem von Baßler hervorgehobenen Merkmal des neuen Archivismus und seiner philosophisch-philologischen Prämisse nur um den kleinsten gemeinsamen Nenner der ausgewählten Texte. Erschöpfend ist die Kategorisierung manch eines Textes als archivistisches Schriftstück nicht, was Baßler auch selbst zeigt am „vorsichtig formuliert, umstrittenen Buch *Tristesse Royale*“,¹²² der Mitschrift eines mehrtägigen Treffens des popkulturellen Quintetts im Berliner Hotel Adlon, bei dem sich die Autorengruppe über eine bunte Mischung von Themen aus Medien, Politik, Gesellschaft und eben Popkultur austauschte, manches ernsthaft diskutierend, anderes albern abfertigend. Baßler zeigt für diesen Text neben der archivarischen Funktion – er verweist z. B. auf das ausführliche und an ein Sachbuch erinnernde Register – auch Anknüpfungen an Themen, die eben auch schon Thomas Mann problematisiert hat, besonders den Dandyismus und die Oberflächlichkeit (dabei bezieht Baßler sich besonders auf den *Zauberberg*).¹²³ Er gesteht den betreffenden Autoren durchaus Tiefe und kritisches Potential zu, wenn er auch dies nicht explizit vorzufinden meint, sondern eher mutmaßt, die „über weite Strecken scheinbar ziel- und belanglose Causerie der snobierenden Jungspunde“¹²⁴ sei „bis zum Ende hin genauestens durchkomponiert“¹²⁵ – man sie wohl *cum grano*

119 Vgl. Ulf Poschardt: DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur. (1995), überarb. u. erw. Neuausg. 2. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2001. *DJ-Culture* war wiederum Poschardts Dissertation unter Diederichsen; vgl. dazu Ernst: Popliteratur S. 60.

120 Baßler: *Pop-Roman*, S. 15.

121 Ebd., S. 184 f.

122 Jan Wigger: „Im Fegefeuer der Eitelkeiten“, in: *Rolling Stone*, Oktober 2000, S. 11 f.; zit. nach Baßler: *Pop-Roman*, S. 131.

123 Vgl. dazu auch Fabian Lettow: Der postmoderne Dandy – die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein, in: Köhnen (Hg.): *Selbstpoetik 1800-2000*, S. 285-305.

124 Ebd., S. 126.

salis lesen. Denn schließlich sei es „unmöglich, von der Figur der Ironie loszukommen“.¹²⁶ Und tatsächlich wird sich Baßlers Verdacht, dass sich das Element der Ironie als zentral und sogar unerlässlich für Kracht und die anderen Autoren des popkulturellen Quintetts erweist, im weiteren Verlauf dieser Arbeit erhärten. So kommt Baßler zum folgenden Schluss:

Man muß *Tristesse Royale* nicht mögen, aber als Performance ist es überaus konsequent durchgeführt. [...] Eine besorgte Diagnose dieser Generation [...] bleibt schlicht hinter dem Komplexitätsniveau der Inszenierung zurück [...] [und] verkennt nicht nur den Modus, in dem hier gesprochen wird, sondern setzt darüber hinaus komplette Unkenntnis jener Enzyklopädie zwischen Trendzeitschriften und Aktuellem Sportstudio voraus, in der sich das popkulturelle Quintett bewegt. Die postmoderne Dauerschleife zwischen der klaren Positionierung auf festem Grund [...] und den «Spielarten der ironischen Selbstbespiegelung» [...] wiederholt sich in *Tristesse Royale* auf der performativen Ebene.

Der Vergleich, den Baßler zwischen dem popkulturellen Quintett und Thomas Mann anstellt, ist besonders auffällig hinsichtlich der Rolle, die Mann in *Faserland* zugeteilt wird. Es lässt sich hier ein thematischer roter Pfaden erkennen, der an *Faserland* anknüpft und der in *Tristesse Royale* fortgeführt wird. Und auch in *1979* taucht er natürlich wieder auf, doch bevor in die Textanalyse dieses Romans eingestiegen werden kann, gilt es noch einen weiteren problematischen Begriff zu besprechen, der oft mit Kracht in Verbindung gebracht wird. Baßler deutet darauf hin, wenn er von der „Generationenfrage“ der Neuen Deutschen Popliteratur spricht. Es handelt sich um das Konzept der Generation Golf, welches durch den gleichnamigen Bestseller von Florian Illies (2000) allgemein geläufig wurde. Wie auch *Tristesse Royale* hat Illies' Buch den Ruf, ein Manifest dieser Generation zu sein, und so gehen die Begriffe Generation Golf und Neue Deutsche Popliteratur mittlerweile so eng miteinander einher, dass sie als nahezu austauschbar verstanden werden.¹²⁷

2.4. Florian Illies' *Generation Golf* und die Ironie

Laut Illies ist die „Entwicklungsgeschichte der Generation Golf“¹²⁸ definiert durch das gemeinsame Konsumverhalten, zu dem die „frühe Liebe zum Oberflächlichen, der Markenfetischismus, die völlige Distanzlosigkeit zur Scheinwelt der Werbung“ gehören. Die Kapitelüberschriften seines Buches

125 Gerrit Bartels: „Denn sie wissen, was sie tun“, in: *taz* vom 23.11.1999; zit. nach Baßler: Pop-Roman, S. 126.

126 Baßler: Pop-Roman, S. 131; zum folgenden: Ders., S. 124.

127 Vgl. ebd.; vgl. Ernst: Popliteratur, S. 70-75 u. S. 90f.; Ullmaier: Von Acid nach Adlon, S. 31ff.; Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur, S. 55ff.; Gustav Seibt: Aussortieren was falsch ist. Wo wenig Klasse ist, da ist viel Generation: Eine Jugend erfindet sich, in: *Die Zeit* 10 (2000);

128 Ebd., S. 27f.

bestehen dementsprechend aus den Slogans der frühen 90er-Werbekampagne für den Volkswagen Golf IV,¹²⁹ die kleine spitzfindige (Un-)Weisheiten preisgeben, als da wäre: „Woher komme ich? Wohin gehe ich? Und warum weiß mein Golf die Antwort?“; „Ich wollte alles anders machen als mein alter Herr. Und nun fahren wir das gleiche Auto“; „Früher war alles schlechter. Zumindest, was den Verbrauch angeht“; „Die Suche nach dem Ziel hat sich somit erledigt“; usw.

Illies zufolge ist der Golf für seine Generation das Lustobjekt schlechthin, da er materiellen Verbrauch symbolisiert, jenseits dessen jegliche Sinnsuche unnötig geworden ist. Damit scheint Illies die schlimmste Befürchtung der Pädagogen zu bestätigen, dass in „völliger Abgrenzung zu den 68ern [...] seine Generationsgefährten unpolitisch und vor allem an Wohlstand und konservativen Werten interessiert“¹³⁰ sind, ausschließlich motiviert von „Konsumbereitschaft und Selbstdarstellung, Hedonismus und Augenblicksfixierung“.¹³¹ Aber indem Illies auf Werbung zurückgreift und so das Lebensgefühl seiner Generation ausdrückt, belegt er auch, dass es sich bei der „Synthese aus Reklame und Emanzipation nicht nur um einen Betrug handelt, den das kapitalistische System ausgebrütet hat“,¹³² sondern um einen Teil der sinnstiftenden Prozesse innerhalb der Kulturproduktion, die wahres Leben erfassen wollen, indem sie Alltagserlebnisse mit einschließen. Zum anderen wirft das Zitieren von Werbesprüchen die Frage auf, ob es nicht auch ironisch zu verstehen ist, da Illies sich der Lügen, die „zu viele schlechte Werbedesigner“¹³³ ausgebrütet haben, zu bewusst ist, um sie ernsthaft als seine Lebensphilosophie vorzuführen. Tatsächlich hinterfragt Illies, der einen „merkwürdigen Hang zur Retrospektive“ gesteht,¹³⁴ selbst die Seriosität seines Projekts, wenn er zu gibt, er habe nichts weiter aufgeschrieben als Erinnerungen an die „eigene Kindheit, im eitlen Glauben, daran lasse sich die Geschichte einer ganzen Generation erzählen“ Solche Bedenken legen nahe, dass der Untertitel von *Generation Golf* anstatt „Eine Inspektion“ eher „Eine Introspektion“ hätte heißen sollen, und es ist

129 Vgl. Florian Illies: *Generation Golf. Eine Inspektion* (2000), 10. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 2003 (2001), S. 6. Auch der Begriff der Generation Golf selbst ist keine Erfindung von Illies; vgl. Harry Nutt: *Generation Golf*. Im Dresdner Hygiene-Museum zeigt die Schau "Alt & Jung. Das Abenteuer der Generationen" Lebensentwürfe jenseits des Generationenschemas, in: taz, 10.01.1998; diese Information wurde der hochinteressanten und überaus empfehlenswerten Website single-generation.de entnommen, die sich, wie die website single-dasein.de, „den Akteuren, Positionen und Abgrenzungspolitiken der Single-Generation“ widmet, und eine extensive, nach den verschiedenen Generationen (Nachkriegsgeneration, 68er, 78er, 89er/Generation Golf, usw.) geordnete Sammlung biographischer und bibliographischer Angaben zu deutschen Autoren sowie zu Sekundärliteratur, z.B. Essays und Rezensionen, bietet.

130 Ernst: *Popliteratur*, S. 71.

131 Fritz Gesing: *Blütenstaub im crazy Faserland. Stimmen der Jugend am Ende des 20. Jahrhunderts*, in: Klaus-Michael Bogdal / Ortrud Gutjahr / Joachim Pfeiffer (Hgg.): *Jugend. Psychologie – Literatur – Geschichte. Festschrift für Carl Pietzcker*. Würzburg: Königshausen / Neumann 2001, S. 323-347, hier: S. 325.

132 Diederichsen: *Musikzimmer*, S. 19.

133 Illies: *Generation Golf*, S. 28.

134 Ebd., S. 179.

somit äußerst fraglich, ob das Konzept der Generation Golf als „soziologische und kulturelle Tatsache“ akzeptiert werden kann.¹³⁵

Und sogar als persönliche Reminiszenz ist Illies' Berichterstattung eher verklärt, denn der „Erinnerungsjunkie und Geschichtsverdreher“¹³⁶ entwirft ein Bild der BRD-Vergangenheit, das analog zu Thomas Brussigs DDR-Memoire *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) „den Historiker nicht zufrieden stellen kann.“¹³⁷ Brussig ging es „ein Jahrzehnt nach der Wende gar nicht mehr um ein politisch-historisch korrektes Bild der DDR, sondern um eine Allegorisierung von nostalgiegeprägten, mit Wiedererkennungswert behafteten Erinnerungen.“ Anstelle von objektiver Berichterstattung ging es ihm vielmehr um einen subjektiven „DDR-spezifischen Erfahrungsschatz, der nicht ausschließlich in der Faktizität der Geschichtsbücher aufgeht“, sondern der vielmehr einer „auf Konsum- und Lebensgewohnheiten basierenden ›Ostalgie‹“ entspricht. Die Parallele zu Illies' Waren-Nostalgie ist evident, und somit erklärt sich die überaus positive Rezeption von *Generation Golf* wohl auch weniger durch ihre objektive Wahrheit als durch das Sympathisieren der Leser mit Illies' Subjektivität: „In ihr erkennen sich viele der zeitgenössisch angeregten jungen Leute wieder.“¹³⁸

Insgesamt ist es angesichts der Subjektivität und auch der Ironie von Illies' Text also fraglich, inwieweit er sich als Zeitzeugnis verstehen lässt. Dennoch wanderte der Begriff ins öffentliche Bewusstsein ein, ohne hinterfragt zu werden, und so verlor er jeden weiteren Anspruch auf Ironie.¹³⁹

Dass auch Kracht generell auf der Folie von *Generation Golf* gelesen wird, liegt vor allem an dem Tribut, den ihm Illies dort zollt.¹⁴⁰ Zwar verweist Illies zurecht darauf, dass das Thema des Markenfetischismus sowohl in *Faserland* als auch in *Generation Golf* eine zentrale Rolle spielt. Doch es muss ebenfalls auffallen, dass seine positive Erwähnung von Kracht, den er mit dem Erzähler von *Faserland* gleichsetzt, auf einem Lesen beruht, das „bereit ist, von allem Problematischen, von allen

135 Seibt: Aussortieren was falsch ist, in: Die Zeit 10, 2000. Für den Befund, dass es sich bei dem Konstrukt der Generation Golf eher um ein soziokulturelles Symptom denn um eine sozialwissenschaftlich haltbare Diagnose handelt, siehe auch Tom Karasek: *Generation Golf. Die Diagnose als Symptom. Produktionsprinzipien und Plausibilitäten in der Popliteratur*, Bielefeld: Transcript 2008. Einen viel plausibleren Generationsentwurf als den von Illies, welcher aber unbeachtet blieb, bietet Claus Leggewie: *Die 89er. Portrait einer Generation*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1995; vgl. auch ders.: »Ihr kommt nicht mit bei unseren Änderungen!« Die 89er – Generation ohne Eigenschaften?, in: *Transit. Europäische Revue*, 11 (Generation ohne Eigenschaften?), Verlag neue kritik 1996, S. 3-17.

136 Die Welt am Sonntag, zit. nach Illies: *Generation Golf*, Umschlagkommentar.

137 Frank: *Popliteratur*, S. 16f.

138 Seibt: *Aussortieren was falsch ist*.

139 Illies' Text schien als „ein ‚kanonischer‘ Vertreter“ der Popliteratur „an alles anschlussfähig zu sein, so wie auch alles an den Text anschlussfähig zu sein schien [...] – noch zwischen Januar 2006 und Januar 2007 wurde diese Generation in der überregionalen Presse etwa 126-mal erwähnt.“ Karasek: *Generation Golf*, S. 11, 13.

140 Vgl. Illies: *Generation Golf*, S. 154f.

kritischen Signalen des Textes zu abstrahieren.“¹⁴¹ Diese „Lesart ist eine durch und durch identifikatorische, die der Anlage des Romans nicht gerecht wird.“ Dabei ist an sich nicht auszuschließen, dass auch Illies' Kommentar zu *Faserland* ironisch gemeint sein könnte.

Dennoch scheint sich das identifikatorische Verhältnis dauerhaft im Gedächtnis der Leser verankert zu haben und so wurde nicht nur Kracht sondern seine ganze Generation mit Illies' Generation Golf gleichgesetzt. Zu dieser Verwirrung mag noch beigetragen haben, dass Kracht vielen Lesern überhaupt erst über Illies bekannt geworden sein dürfte, wie schon zuvor im Rahmen der Rezeption von Benjamin von Stuckrad-Barres ungemein erfolgreichem Soloalbum (1998), das wirklich erst die Lawine der Neuen Deutschen Popliteratur lostrat, die Aufmerksamkeit für Krachts bereits um einiges ältere *Faserland* nachträglich intensiviert worden war.¹⁴²

2.5. Die Rezeption von 1979

Aufgrund dieser Umstände wurde 1979 so gut wie nur vor dem Hintergrund von Popliteratur und der Generation Golf rezipiert. Beziehungsweise war man sich einig, dass der Roman „wahrhaftig nicht[mehr] mit Popliteratur zu tun“ habe.¹⁴³ Obwohl nämlich der Text, wie bereits erwähnt, Merkmale besitzt, die den obig besprochenen Definitionsansätzen gemäß der Popliteratur zugerechnet werden können, wie eben die Oberflächlichbeschreibung, ist die Gesamterzählung weitaus konventioneller angelegt als die von *Faserland* oder auch *Der Gelbe Bleistift* (2000), da anstelle von Aufzählungen scheinbarer Belanglosigkeiten, die Kracht soweit nur den Vorwurf eingebracht hatten, bloß ‚rum zu schwallen‘,¹⁴⁴ weist 1979 einen ausgeprägtes Handlungsgerüst auf.

Der Roman beschreibt das letzte Jahr im Leben eines (wieder einmal) anonymen Ich-Erzählers, von seinem Miterleben der islamischen Revolution im Iran des Frühjahres 1979 und dem Tod seines Lebensgefährten Christopher, über eine Pilgerfahrt durch Tibet, der dortigen Gefangennahme durch rotchinesische Truppen, und letztendlich seiner Vernichtung in einem mongolischen Arbeitslager. So

141 Baßler: Pop-Roman, S. 113; zum folgenden: Frank: Popliteratur: S. 23.

142 Vgl. Ute Paulokat: Benjamin von Stuckrad-Barre. Literatur und Medien in der Popmoderne. Frankfurt a. M.: Peter Lang/Europäischer Verlag der Wissenschaften 2006 (= Europäische Hochschulschriften; Reihe I; Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1942), S. 73.

143 Elke Heidenreich: Nichts wird je wieder gut, in: Der Spiegel 41, 2001 vom 08.10.2001, S. 252-255, hier: S. 252. Vgl. dazu auch solche wissenschaftlichen Arbeiten wie von Leander Scholz: Ein postmoderner Bildungsroman: Christian Krachts 1979, in: Gegenwartsliteratur, 3, 2004, S. 200-224, oder auch von Thomas von der Heide: Ein buddhistischer Bildungsroman – Christian Krachts 1979 als Abschied vom Pop. Magisterarbeit, Universität Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, 2007.

144 Matthias Politycki: Kalbfleisch mit Reis! Die literarische Ästhetik der 78er Generation, in: Die Farbe der Vokale. Von der Literatur, den 78ern und dem Gequake satter Frösche. München: Luchterhand 1998, S. 23-44, hier: S. 39.

liest sich das Buch wie ein „subtiler Splatterroman“,¹⁴⁵ und es wirkt daher allein schon in diesem Sinne weniger wie Popliteratur denn wie, wenn auch etwas makabere, Unterhaltungslektüre. Dazu erhielt der Text erhebliche Beachtung, weil er unmittelbar vor dem 11. September erschien, weshalb er auf unheimliche Weise hellseherisch wirkte – als habe er von diesem Gewaltausbruch und seinen Motivationen im Voraus gewusst, womit er noch schwerer einzuordnen war.¹⁴⁶ So schien der Text umgeben zu sein von einem gewissen Mysterium, das niemand so recht benennen konnte, und dem sich der Leser „[r]atlos und sehr fasziniert“ gegenüber sah.¹⁴⁷ Dass *1979* tatsächlich ein Geheimnis verbirgt – weshalb der Text weitaus mehr zu bieten hat als Popliteratur oder gruselige Unterhaltung – soll im nun folgenden Kapitel gezeigt werden.

All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril. It is the spectator, and not life, that art really mirrors. ... All art is quite useless.

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891

Ich schreibe immer moralische Bücher. Komischerweise versteht man das nicht.

Christian Kracht, zit. n. Wolfgang Büscher, *Gleich kracht's!*, 2008

3. Die Textanalyse: Von Krachts Schreibverfahren zu dessen Subtext

3.1. Das Paisleymuster als poetologisches Leitmotiv für die ästhetisch-historisierende Wahrnehmung der Figuren in *1979*

Generell ist davon auszugehen, dass ein Autor, dem Gebot der Ökonomie folgend, keine unnötigen Worte macht, also jedes Wort eine bestimmte Bedeutung für das dichterische Gesamtwerk hat. Und den berühmten 'letzten Worten' wird für gewöhnlich ganz besonderes Gewicht beigemessen – in der Dichtung wie im echten Leben – wobei es im Prinzip egal ist, ob es sich um den Abschluss einer Geschichte handelt, oder um die letzten Worte einer sterbenden Person oder Figur. Daher ist es umso

145 Gerrit Bartels in der taz, zit. n. Christian Kracht: *1979*. Roman. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004, Umschlagkommentar. Zum folgenden: Heidenreich: Autoren: Nichts wird je wieder gut, S. 252.

146 Vgl. z.B. Harald Schmidts Kommentar in der „Harald Schmidt Show“, ausgestrahlt im Spätjahr 2001; ein Mitschnitt von Schmidts auch sonst sehr aufschlussreichen Interview mit Kracht ist im Internet abrufbar unter: <http://ca.youtube.com/watch?v=GUJypXBsJJQ> (Letzter Zugriff am 7.8.2009); vgl. dazu auch Aspetsberger: *Label-Kunst*, S. 87.

147 Heidenreich: Nichts wird je wieder gut, S. 252; vgl. auch Eva Leipprand: Ein guter Gefangener. Christian Kracht schreibt einen ziemlich paradoxen Roman, in: *Literaturkritik.de*, 3, 11, 2001, abrufbar unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4336/ausgabe=200111 (Letzter Zugriff am 9.1.2009).

mehr bemerkenswert, dass die letzten Worte Christophers sich auf ein scheinbar nichtiges Detail beziehen. Dem Tod nahe, beginnt Christopher dem Erzähler zu erklären, woher das Muster auf dessen Paisley-Taschentuch stammt.¹⁴⁸

Für die Gravität der Situation wirkt dies unangemessen und tragikomisch. Christopher ist mit dem Erzähler auf einer Party, wo er im Vollrausch durch eine Glastür fällt. Nun muss ihm mit dem Taschentuch das Blut vom Gesicht abgetupft werden, eine Lage, in der man es sich kaum leisten kann, belehrend zu klingen. (Vgl. S. 56, 64) Doch außer seiner lächerlichen Überheblichkeit und seinen Allüren als *enfant terrible*, die den Erzähler oft zur Verzweiflung treiben (vgl. S. 57) und ihn seinen Freund manchmal sogar hassen lassen (vgl. S. 49), zeigt sich hier noch eine andere, eher liebenswerte Veranlagung Christophers. Es entspricht seinem Charakter, die Dinge geschichtlich zu durchblicken, denn seine Stärke – oder Schwäche – ist „richtig viel zu wissen, [...] Bildung zu haben, denken zu können.“ So ist das Paisleymuster zwar heutzutage ein häufig zu findendes Modedesign, doch laut Christopher war es ursprünglich ein Symbol religiöser Unterdrückung.

Man sagt, daß Omar, der die bis dahin zoroastrischen Perser zwang, den Islam anzunehmen, es als Symbol entwickelte, um die Gebrochenheit der Macht des Zoroastrertums zu verdeutlichen. Sieh nur, das Paisley ist eine Fichte, die sich beugt. Und die Fichte ist ja das Zeichen der Zoroastrer, siehst Du? (S. 64f.)

Christopher, der auch die mythischen Ruinen von Alamut besucht (vgl. S. 19, 52) und sogar vom geheimnisumwobenen „Cumantsa“ weiß,¹⁴⁹ erschließt sich seine Welt historisch, selbst wenn es sich um etwas so vollkommen oberflächliches wie dem Muster auf einem Taschentuch handelt. Dass Christopher sogar seine letzten Worte darauf verwendet, einen solchen geschichtlichen Zusammenhang festzustellen, ist, wenn auch skurril, lediglich die konsequente Fortführung dieser Wahrnehmungsweise. Doch gleichzeitig könnte Christophers Abgang kaum dramatischer sein, denn der Erzähler erkennt dadurch ein letztes Mal den Menschen, den er liebt, bevor jener endgültig die Augen schließt: „In diesem Augenblick war er wieder der alte Christopher, alles, was ich an ihm liebte, war wieder da.“ (S. 65) Der Affekt des Erzählers für die von historischem Verständnis bedingte Wahrnehmungsweise Christophers unterstreicht ferner, wie wichtig sie im Rahmen der Narration ist – weshalb auf sie zurück zu kommen ist. Doch vorerst interessanter noch und weitaus wichtiger in narrativer Sicht ist der Ästhetizismus des Erzählers.

148 Vgl. Kracht: 1979, S. 64f.; alle weiteren Verweise und Zitate beziehen sich auf dieselbe Ausgabe und sind im laufenden Text angegeben.

149 Es handelt sich hierbei um einen (fiktiven) Kleinstaat am Schwarzen Meer, als „anarchistisch-dadaistisches Experiment“ der dreißiger Jahre das Gegenstück zum ebenfalls in 1979 genannten faschistischen Fiume des Gabriele d'Annunzio. (S. 50f.) Vgl. Aspetsberger: *Label-Kunst*, S. 87; Heidenreich: *Nichts wird je wieder gut*, S. 250.

3.2. Der Ästhetizismus des Erzählers und die Beschreibung der Villa

Im Gegensatz zu Christopher ist die Wahrnehmung des Erzählers vorrangig ästhetisch geprägt. Dieser erwähnt dasselbe Taschentuch bereits am Anfang des Romans (auf S. 22), aber allein im Kontext seiner ästhetizistischen Beschreibungen. Es wird verwiesen auf ein „seidenes Paisley-Einstecktuch“, zusammen mit einem „Zigarettenetui aus Schildpatt“. Hier wirkt die Erwähnung des Paisleymusters rein ästhetizistisch und eher dandyhaft. Sie entbehrt all der Historizität, die sie bei Christopher erhält. Tatsächlich bewegt sich der ganze Roman hauptsächlich auf der Ebene oberflächlicher Ästhetik. Der Erzähler bleibt dabei nicht nur wie in *Faserland* dem Leser gegenüber anonym – sprich, identitätslos wie ein beliebig austauschbares Kunstprodukt, der Massenware ähnlich, mit der er sich beschäftigt – sondern er ist auch meinungslos, fast schon dumm. Früh beschwert sich sein Freund Christopher, er „sei etwas dämlich“, und dass er ihn anöde. (S. 19) Der Eindruck mangelnder Tiefe wird noch dadurch verstärkt, dass Christopher den Erzähler stark kontrastiert, indem er ihn *in puncto* Versiertheit und Weltgewandtheit weit in den Schatten stellt. Dem Erzähler ist dennoch ein Wissensgebiet zu eigen, auf dem er stark ist, und in dessen Fachsprache er sich gut auszudrücken versteht.

Er ist Innenarchitekt, er „richtet[...] Wohnungen ein“ (S. 19), und deshalb streut er in seine Beschreibungen immer wieder Betrachtungen ein, die durch diese Tätigkeit geprägt sind. Interessenunterschiede zwischen ihm und Christopher scheint er sogar damit zu begründen oder weg zu erklären. Etwa wenn Christopher genannte Ruinen besichtigt, und der Erzähler nur desinteressiert mitkommt. Letzterer bemerkt dazu schlicht und mit etwas albern wirkender Logik: „Die Architektur war mir zu kompliziert, das Einrichten war ja schon schwierig genug.“ (S. 19) Aber ob logisch oder nicht, da er so denkt, schlagen sich seine Reaktionen auf seine Umwelt am deutlichsten in ästhetischen Betrachtungen nieder. Das erkennt auch Mavrocordato:

Ich sehe es zum Beispiel an der Art und Weise, wie Sie Dinge betrachten, Gemälde, Teppiche. Es ist gut, wenn man schöne Dinge liebt. Sie haben sich natürlich dadurch Ihre Unschuld bewahren können, Ihre Naivität, dadurch, dass sie noch schauen können. [...] Sie sind – *wide open*. Etwas, das man von ihrem Freund Christopher nicht behaupten kann. (S. 59f.)

Mavrocordato folgend könnte man auch sagen, dass das historische Vorwissen Christophers, ungeachtet seiner Korrektheit, ihm die klare Sicht auf die Dinge verstellt, da sie keine ungefärbte Sichtweise zulässt.¹⁵⁰ Doch auch in der ästhetischen Wahrnehmung des Erzählers hat Historizität eine tragende

¹⁵⁰ Auf ihre Weise wäre sie daher als 'ideologisch' geprägt zu verstehen: als von Christophers Ideen geprägt. Im Vergleich dazu ist die ästhetische Sichtweise des Erzählers relativ offen und frei von Ideologie – „ein offenes Gefäß“, wie

Rolle, wenn auch nur unterschwellig.

Ein ausführliches Beispiel dafür ist die Schilderung des Eintretens in die Villa, in der die Party stattfindet. Die Länge der Beschreibungen macht erneut deutlich, welchen Platz Dekor und *interieur* in der Wahrnehmung des Erzählers einnehmen. Die wenigen Momente des Durchschreitens der Räume bis in den Garten sind über mehrere Seiten ausgedehnt, und doch ist der Text nur eine Ansammlung von Marken und Designernamen, von Nichtigkeiten und Klischees. All dies erlaubt dem Leser sich ein detailliertes Bild nicht nur von der Einrichtung zu machen, sondern von der kompletten sinnlichen Erfahrung des Erzählers, die in einiger Länge zu zitieren sich lohnt:

Ein Hausangestellter in cremefarbenen Handschuhen führte uns durch einen großen Salon, an schwedischen Fayencetischen vorbei, auf denen etwas zu perfekte Lilienarrangements in chinesischen Vasen steckten. Ich zog im Vorbeigehen mit dem Finger an einem Tisch entlang und wischte ihn dann an meiner hellen Hose ab. Es gab keinen Staub.

Die Füße der Lampen, die auf den Beistelltischen standen waren ebenfalls aus chinesischen Vasen gefertigt, die Schirme selbst waren aus gelbem Damast.

Ich sah mit weißer Rohseide bezogene Sofas, die die Zimmer, durch die wir geführt wurden so aussehen ließen, als seien sie von Hulda Seidewinkel eingerichtet worden. Das Haus erinnerte mich an die Wohnung Jasper Conrans in den frühen sechziger Jahren, ich hatte einmal eine Fotostrecke gesehen; er benutzte viel Weiß, viel Goldgelb, nicht zu barock, aber auch nicht zu minimalistisch. Es war, wie Christopher immer sagte, *le style directoire*, kurz bevor Napoleon zu groß für seine *bottes* wurde.

Das Hotel Ritz in Paris war so eingerichtet, ja, eigentlich war es der Stil eines Grand Hotels; elegant, ohne Aufdringlichkeit in seiner Eleganz, an bestimmten Stellen leicht gebrochen, vielleicht zu durchdacht im Bruch, aber dennoch ganz ausgezeichnet perfekt und, nun, *sexy*. (S. 33)

Während dieses regelrechte Tableau an Eindrücken die ästhetische Wahrnehmungsweise des Erzählers belegt, beginnt der letzte Abschnitt darüber hinaus zu zeigen, wie der Erzähler Geschmacksurteile fällt. Die jeweiligen Labels spielen trotz ihrer Vordergründigkeit keine wirkliche Rolle, so dass es kaum von Belang ist, wer „Hulda Seidewinkel“ und „Jasper Conrans“ sind. Dagegen ist es wichtig festzustellen, dass die ästhetischen Bewertungen des Erzählers sich aus seinem kunstgeschichtlichen Verständnis erklären, dem Verständnis einer Geschichte, die aus voneinander abgrenzbaren und aufeinander aufbauenden, sich untereinander referierenden oder revidierenden Stilepochen besteht. Diese ästhetische Historizität, bzw. das bewusste, intelligente Spiel damit, wenn es denn harmonisch und gut proportioniert ist, empfindet er als perfekt, sogar als „sexy“. Und das Vermögen des Erzählers, definitive Stile zu identifizieren, beruht wiederum auf einem generellen geschichtlichen Verständnis, ähnlich dem Christophers, angedeutet durch den anekdotenhaften Verweis auf Napoleon und dessen

Mavrocordato ihn nennt (S. 60).

„bottes“. Der Verweis geht aber in charakteristischer Weise ursprünglich von Christopher aus, der sich ja auch für Dinge jenseits von Inneneinrichtung interessiert.

Der Erzähler kommt zu folgendem Fazit: „Die Räume waren eher der exakte, genaue Ausdruck Europas[.]“ (S. 33) Dabei nennt er Europa auch „die Alte Welt“, wobei die Betonung freilich auf dem Alten liegt, auf der langen Geschichte der europäischen Kultur. Er fühlt sich also im Historischen zu Hause und er ahnt dies auch, als er, die Villa betreffend, bemerkt: „Zum ersten Mal, seitdem wir in Persien waren, hatte ich das Gefühl des Ankommens und der Reinheit, ein Kindheitsgefühl[.]“ (S. 33f.) Eine weitere Folge seines historischen Selbstverständnisses ist, dass die westliche Ästhetik für ihn das notwendige Ergebnis einer natürlichen Entwicklung darstellt, und sie somit das einzig Richtige konstituiert, „den unfehlbar guten Geschmack“. (S. 33)

Es ist natürlich möglich, dass diese Etikettierung von Kracht ironisch gemeint ist.¹⁵¹ Doch dem *modus operandi* entsprechend, mit dem der Erzähler den Leser an seine Welt heran und durch den Rest des Romans führt – denn die obig begonnene Analyse lässt sich fortsetzen, von dem chaotisch-kreativen Durcheinander in Mavrocordatos Unterschlupf über die dem Maoismus gemäße spartanisch-funktionalistische Ästhetik bis hin zum entmenschlichenden Horror des Vernichtungslagers –, ist der unfehlbar gute Geschmack des Erzählers als die grundlegende Bewertungsinstanz zu verstehen. Somit ist auch der Leser dazu angeleitet, den Roman aus dieser Perspektive zu erschließen. Die Bedeutung des Textes bildet sich auf diese Weise aus der Ansammlung von oberflächlichen und vorerst bedeutungslos erscheinenden ästhetischen Betrachtungen, dem Beispiel des Paisleymusters und dessen historischer Bedeutung wie einem poetologischen Leitmotiv folgend. Es gibt aber noch einen einen weiteren und viel direkteren Hinweis darauf, dass es in 1979 eine zweite Erzählebene gibt.

3.3. Das Geldversteck im einem Buch von Karl Mannheim als Allegorie für Krachts Schreibverfahren und die Wissenssoziologie als Schlüssel zum Subtext

Das Geld, mit dem Mavrocordato die Pilgerreise des Erzählers finanziert und somit seinen Untergang

151 Ironie scheint zweifelsohne auch in der nächsten Folge von Geschmacksurteilen durch, die weniger wie eine schlüssige Argumentation, als wie die Karikatur einer solchen erscheinen; der Erzähler kommt von Hölzchen auf Stöcklein, und am Ende verwechselt er ästhetische Präferenzen sogar mit zwischenmenschlicher (oder politischer) Sympathie:

An einer Wand im zweiten Salon hing ein großes Portrait des Schahs in einem sehr schlichten, schönen Rahmen aus Ebenholz, er trug eine weiße Gala-Uniform mit goldenen Epauletten. Daneben stand, auf einem Podest, von mehreren Halogenstrahlern ausgeleuchtet, eine fahlweiße Skulptur von Hans Arp. An der Wand gegenüber, sorgfältig über einer weiteren Porzellanlampe arrangiert, hingen mehrere Bilder von Willi Baumeister. Ich mochte Hans Arp, ich mochte Willi Baumeister, ich mochte dieses Haus, ich mochte sogar den Schah. Es war ja auch schwierig, dieses Haus nicht zu mögen. (S. 35)

besiegelt, ist versteckt in einem Buch, in einem in die Seiten hinein geschnittenen Loch: „[D]arin lag, quasi eingebettet in die Schrift, ein Bündel Dollarscheine.“ (S. 116) Mit dieser Formulierung, die noch dazu am Wendepunkt des Romans platziert ist, könnte Kracht kaum direkter darauf hinweisen, dass es sich um eine Allegorie für den in den Erzähltext von *1979* eingebetteten Subtext handelt. Wichtig ist hier außerdem, dass der Erzähler den Verfasser des in ein Geldversteck umfunktionierten Buches nennt, wenn auch nur *en passant*: „[E]s war von einem Karl Mannheim[.]“ (Ebd.) Da der in einer Schrift Mannheims eingelassene Schatz die Fortsetzung des Handlungsstrangs und somit der Erzählung überhaupt erst ermöglicht, liegt es nahe, dass analog dazu der Soziologe auch den Schlüssel zur zweiten Erzählebene des Romans bereithält, und dass also der Leser dazu angehalten ist, Kracht im Sinne Mannheims zu lesen. Aber was für ein Sinn könnte das im Konkreten sein?

Zum einen wäre natürlich auf das besonders in den 60er und 70er Jahren viel gelesene Werk *Ideologie und Utopie* (1929) zu verweisen, in dem Mannheim vor den Gefahren des Totalitarismus warnte.¹⁵² Der Text scheint also schon vom *timing* her auf Krachts Roman zu passen, und auch hinsichtlich des Schicksals, das den Erzähler im totalitären China erwartet. Aber auch am Anfang des 21. Jahrhunderts, und darüber hinaus im unmittelbaren Zusammenhang mit Kracht, wird Mannheim Bedeutung zugemessen. Denn kurz vor der Veröffentlichung von *1979* berief man sich in der allgemeinen Diskussion um die Neue Deutsche Pöpliteratur und die Generation Golf auf Mannheims grundlegende Definition des Generationsbegriffs.¹⁵³ Bezieht Kracht sich vielleicht darauf, indem er Mannheim in seinem Roman namentlich würdigt, sozusagen im Geiste der Generation Golf? Vorstellbar ist es schon, doch von größerer Wahrscheinlichkeit ist tatsächlich, dass der Name Mannheim darauf verweist, wofür er ganz grundsätzlich steht – nämlich die Wissenssoziologie, sowie die ihr zugrunde liegende Weltanschauung.

Mit der Wissenssoziologie entwickelte Mannheim, der denselben Freundeskreis wie Georg Lukács hatte,¹⁵⁴ eine Lehre, derzufolge die menschliche Lebenswelt, mit dem Hauptaugenmerk auf der Geisteswelt, als eine geschlossene und organisch gewachsene Totalität zu erklären ist. Im genannten Werk *Ideologie und Utopie* dekretiert er, es suche „die Wissenssoziologie das Denken in dem konkreten Zusammenhang einer historisch-gesellschaftlichen Situation zu verstehen, aus der ein individuell

152 Heidenreich: Nichts wird je wieder gut, S. 250.

153 Seibt: Aussortieren was falsch ist.

154 Im sogenannten 'Sonntagskreis' trafen sich von 1915 bis 1918 regelmäßig im Haus von Béla Balázs Philosophen, Schriftsteller und Wissenschaftler, um kulturelle, philosophische und politische Fragen zu diskutieren. Zu dieser Gruppe gehörten auch Georg Lukács und Karl Mannheim. Vgl. Éva Karádi / Erzsébet Vezér (Hg.): Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis, übers. aus d. Ungar. von Albrecht Friedrich. Frankfurt/M: Sandler 1985.

differenziertes Denken nur sehr allmählich herauszuheben ist.“¹⁵⁵ Mit anderen Worten und etwas zugespitzt ausgedrückt, vertritt der Wissenssoziologe die Auffassung, dass das Denken, egal ob es sich um kollektive Mentalitäten oder um Persönlichkeiten handelt, wobei der Einzelne sich normalerweise nur graduell von der Masse absetzt, nur so originell sein kann, wie es die geschichtlichen und gesellschaftlichen Umstände erlauben. Dabei betont Mannheim den Aspekt des Geschichtlichen und spricht davon, dass „die *historische Zeitkonzeption* [...] das sichere Symptom einer [jeden] Bewußtseinstruktur“ sei.¹⁵⁶ Dies nennt er auch einfach „Seinsverbundenheit“.¹⁵⁷

Das zentrale Problem jeder Wissenssoziologie und Ideologieforschung ist die Seinsgebundenheit [*sic*] allen Denkens und Erkennens. Während die philosophischen Disziplinen und die Ideengeschichte das Denken gleichsam in seiner Immanenz untersuchen, d. h. von der jeweiligen historisch-soziologischen Genesis der Ideengeschichte abgesehen, ist es gerade die besondere Aufgabe der Wissenssoziologie, die vorhandenen Gedankenmassen in jener historisch-soziologischen Gesamtkonstellation, aus der sie jeweils genuin hervorgetreten sind, zurückzuverankern und ihr Emporkommen vom Totalprozess her zu verstehen.¹⁵⁸

Auf 1979 angewendet, lässt sich sagen, dass diese historische, oder genauer gesagt, *historisierende* Zeitkonzeption der Denkweise Christophers und der ästhetischen Wahrnehmung des Erzählers zugrunde liegt. Darüber hinaus ermöglicht sie die Erschließung des Subtextes durch die Verknüpfung der verschiedenen Bedeutungsebenen von Zeichen und deren historischen Zusammenhänge.

Der springende Punkt ist jedoch, dass Krachts Erzähler nicht nur das Produkt seiner Umstände ist, sondern dass er sich seiner historischen Zeitkonzeption, sprich, der Seinsgebundenheit seines Denkens und Erkennens und somit der tieferen Bedeutung seines Berichts gar nicht bewusst ist. Er ist dafür tatsächlich, wie Christopher sagt, zu dämlich. Oder er ist, um es mit Mavrocordato und nicht so feindselig auszudrücken, zu naiv, zu unschuldig. Jenem zufolge ist er nämlich „ein offenes Gefäß“ (S. 60; vgl. S. 107), eine passende Bezeichnung für eine Erzählerfigur, die narrativ als das unwissende Vehikel tieferen Sinns fungiert. Durch seine oberflächlichen Betrachtungen liefert er die Umriss für die profunde Botschaft des Textes. Der Erzähler selbst kann dies bestenfalls nur erahnen: „Sicher, ich hatte es schon immer gewußt, aber diese Dinge sind immer Jahre bei einem, und man wußte es nie

155 Karl Mannheim: *Ideologie und Utopie* (1929), 5. Aufl. Frankfurt/M: G. Schulte-Bulmke 1969, S. 4.

156 Ebd., S. 195. Diese Überlegung steht offensichtlich in Anlehnung an Marx' Unterbau-Überbau-Theorie, nach welcher bekanntlich das Sein das Bewusstsein bestimmt. Vgl. dazu K. Mannheim: *Konservatismus*, S. 52. Die Kursivschrift in diesem sowie in allen folgenden Zitaten Mannheims stammt aus dessen eigener Feder.

157 Ders.: *Ideologie und Utopie*, S. 229. Die poetische Schlichtheit des Begriffs hört sich verdächtig nach Lukács an – zur Wesensähnlichkeit der befreundeten Denker weiter unten noch mehr – wobei der Begriff auch durchaus komplementär verstanden werden kann zu Heideggers Seinsvergessenheit, d. i. die fehlende Erkenntnis des In-der-Welt-seins.

158 Ders.: *Konservatismus*, S. 47. An anderer Stelle drückt Mannheim prinzipiell denselben, hier doch sehr esoterisch formulierten Gedanken umgangssprachlicher aus: „Was bei anderen Wissenschaften vergessen ist, daß sie aus dem Lebenszusammenhang entstanden sind, ist bei der Soziologie handgreiflich.“ Mannheims *Analyse der Moderne*, S. 46.

wirklich[.]“

Das hindert ihn nicht daran, dieses Wissen in seinen oberflächlichen Formen zu lieben, personifiziert im wissenden Christopher. Doch dies kann leider nur ein unbefriedigendes Verhältnis sein, da es substanzlos ist – weswegen seine Liebe zu Christopher unglücklich ist. Das grundlegende Problem des Erzählers ist zum einen, dass er aus seiner ästhetischen Wahrnehmung nicht ausbrechen kann. Zum anderen richten sich ihm zufolge der unfehlbar gute Geschmack und die Kunst der Alten Welt vorwiegend auf „die äußere Opulenz“, also auf das Körperliche und auf das Üppige, und dabei auch nur auf das „Oberflächliche, das Ausgeleuchtete“, also nicht auf die Substanz.¹⁵⁹ Treffend vergleicht er den bis zur Verehrung geliebten Christopher als angestrahlte, äußerlich perfekte Statue, deren Herkunft und Beweggründe er nicht versteht, „etwas Gegossenes, aber etwas, das niemand erschaffen hatte, sondern das einfach nur existierte, leuchtend, unnahbar und schrecklich.“ (S. 41) Gleichzeitig wird Christopher von ihm aber auch als schwacher Mensch beschrieben, der „wie alle“ anderen im Schlaf zuckt, redet und träumt, dass ihm die Zähne ausfallen.¹⁶⁰ (S. 42) Tatsächlich erinnert Christophers Krankheit, mit nässenden Blasen an den Beinen und gelber Gesichtshaut, ihn ständig an seine Sterblichkeit. (Vgl. S. 17, 21) Doch er ist auch krank wegen seiner emotionalen Härte. Ironischerweise ist es der ästhetische Aspekt dieser Härte, den der Erzähler liebt und zugleich fürchtet: „Christophers Gesicht, wie er ein Glas hielt, wie er mit zurückgeworfenen Schultern lachte, es war alles nur Ausdruck

159 Es ist nicht verwunderlich, wenn auch sicherlich verallgemeinernd, dass er von Europa als dem „Gegenteil Japans“ redet, wo schlichtes Design und durchleuchtete Oberflächen (z.B. Papierwände) bekanntlich die Regel sind. Der Vergleich mit Japan hat aber darüber hinaus noch größere Signifikanz, was weiter unten besprochen wird.

160 Das Motiv der ausfallenden Zähne ist ein weiteres Beispiel für die Doppelgründigkeit, die für Krachts Dichtung typisch ist, und die, wenn sie auch nicht immer direkt mit dem Handlungsverlauf zu tun hat, dazu beiträgt, ein Netzwerk aus Assoziationen zu kreieren. Dass wiederum schafft die den Texten Krachts eigene Stimmung, welche die Handlung trägt. So ist zum einen der Traum vom eigenen Zahnausfall ein archetypischer Albtraum des Menschen, der auch in Freuds *Die Traumdeutung* seine wenn auch nur vage Erwähnung findet. Zum anderen ist es ein Verweis auf Thomas Mann: In dessen *Die Buddenbrooks* ergeben die Zahnprobleme der Protagonisten ein Leitmotiv, das den Verfall der Familie symbolisiert bzw. dokumentiert. Thomas Buddenbrook stirbt sogar vor seiner Zeit an einem verfaulten Zahn. Ähnlich ist Christopher sowohl moralisch als auch körperlich im Verfall inbegriffen, und er stirbt verfrüht an seiner Trink- und Drogensucht kombiniert mit einer nicht näher bestimmten Krankheit. Da sich Christophers Tod also auf seine mangelnde Sorge für Leben und Körper zurückführen lässt, und weil ein Aspekt der Körperpflege die Zahnhygiene ist, die Gesundheit der Zähne sogar lebenswichtig ist (zumindest unter den ursprünglichen Bedingungen des Menschen), bietet sich im Kontext von *1979* eine bestimmte Traumdeutung an: Es handelt sich um einen Angsttraum, der in Christophers Unterbewusstsein hinsichtlich der eigenen Verwahrlosung begründet ist. Allerdings ist es eine ganz andere Frage, ob außerfiktional eine vergleichbare Traumdeutung ihre Gültigkeit haben mag, da sich die hier angestellte Beweisführung ja nur auf die innerfiktionale Wirklichkeit des Romans sowie auf den intertextuellen Verweis zu den *Buddenbrooks* beziehen kann. Dass aber eben nicht nur Kracht, sondern auch Thomas Mann das Motiv der erkrankten Zähne als für den Verfall repräsentativ ansieht, kann im Zweifelsfall nur für eine universell gültige Deutung sprechen – ebenso wie der Umstand, dass auch solche Leser, die mit den *Buddenbrooks* nicht vertraut sind und für die der intertextuelle Verweis also nicht funktioniert, den Traum Christophers wohl auf dieselbe Weise deuten werden. So sind die Mittel, mit denen Kracht hier die Stimmung des Verfalls schafft, sogar der Tiefe seiner jeweiligen Leser zugeschnitten.

dieser schrecklich kalten Härte. Es war schon immer so gewesen; Christopher war krank.“ (S. 41)

3.4. Von der Ästhetisierung der Lebenswelt zu einer Kritik der Moderne

Zusammen mit Christopher kranken der Erzähler und die von dieser oberflächlichen Ästhetik geprägte Umwelt in *1979*. Der Soziologe Gerhard Schulze, der in seiner 1993er-Studie über die Erlebnisgesellschaft die fortschreitende und alles durchdringende „Ästhetisierung des Alltagslebens“ beschreibt,¹⁶¹ hat den pathologischen Zusammenhang festgestellt zwischen jener Art von Oberflächlichkeit, welche „Design und Produktimage [...] zur Hauptsache“ werden lässt,¹⁶² und der, wie er es nennt, „Erlebensorientierung“¹⁶³, d. h. dem Streben nach Erlebnissen:

Was wollen wir eigentlich? Was gefällt uns? Wollen wir das, was wir zunächst zu wollen glaubten, auch wirklich? Es gibt selten sichere Anhaltspunkte für unsere Erlebniswünsche, oft genug nur Mutmaßungen, ja völlige Ratlosigkeit, mag sie auch unbewußt bleiben, da es an Ablenkungen von dieser Ratlosigkeit nicht mangelt. Am Anfang eines Erlebnisprojekts steht Unsicherheit, am Ende ein Enttäuschungsrisiko. Beide Probleme stabilisieren sich gegenseitig: Versucht man, das eine zu reduzieren, verschärft man das andere. Es ist deshalb weder erstaunlich, daß unsere Gesellschaft nicht glücklich erscheint, noch ist der steigende Aufwand unerklärlich, mit dem sie nach Glück sucht. Der homo ludens spielt mit zunehmender Verbissenheit.¹⁶⁴

Dieselbe unbewusste Verbissenheit herrscht auch ganz klar in *1979*, in Form der verzweifelten Suche aller Partygäste nach flüchtigem Beglücken. Die Party ist der Inbegriff der westlichen Erlebnis-, oder besser noch, Spaßgesellschaft, und zugleich ist sie der symptomatische Ausdruck einer mit der Ästhetisierung der Lebenswelt verbundenen Krankheit, der Erlebnissucht. Das zeigt sich eindringlich an einer Szene, die mit einer Beschreibung junger Frauen beginnt, „die blond waren und lange Beine hatten und perfekt aussahen.“ (S. 40) Der Eindruck oberflächlicher Vollkommenheit täuscht, und er gibt schnell den Blick preis auf einen menschlichen Abgrund:

Eine der Frauen hielt ein kleines blondes Mädchen an der Hand, es war vielleicht fünf oder sechs Jahre alt, es war ihre Tochter.

Die Mutter hatte dem kleinen Mädchen Strapse angezogen, eine Fischnetz-Strumpfhose, einen Schlüpfen und einen weißen Büstenhalter. Sie schraubte ein kleines Fläschchen auf, fuhr mit ihrem weißlackierten Fingernagel hinein und hielt sich eine Prise Kokain unter die Nase. [...] Als das kleine Mädchen ihre Hände nach dem Fläschchen ausstreckte, drehte ich mich weg.

Der moralische Schock des Erzählers kann sich nur mühsam hinter der vermeintlich teilnahmslosen Berichterstattung verstecken, die damit abbricht, dass er sich vom Unerträglichen abwendet. Doch der

161 Schulze: Die Erlebnisgesellschaft, S. 13.

162 Ebd.

163 Ebd., S. 36.

164 Ebd., S. 14.

unverhohlen gesellschaftskritische Mavrocordato spricht die geheimen Gedanken des Erzählers aus, wenn er von „all dem Horror hier“ redet. (S. 61) Und der ohnehin erschreckende Eindruck, den die „junge[n] Touristen aus der bundesrepublikanischen Spaßgesellschaft“ auf den Leser machen, wird noch zusätzlich durch den Kontrast verstärkt, den der Hintergrund der islamischen Revolution bildet.¹⁶⁵ Die Party ist in Teheran, wo sie in einer Vornacht der Revolution stattfindet, unter dem Schutz eines schahtreuen Großreichen, der in westlicher Manier ganz lässig Pulli und Polo-Hemd von Lacoste trägt, modebewusst und extra-jugendlich mit hochgestelltem Kragen. In seinem Garten baut er einen Haschwald an, dessen Ernte er gemeinsam mit seinen Gästen raucht, in einer „étrange Maschine“, einer viktorianisch anmutenden Apparatur, die ihn in ein anderes Zeitalter, und zwar um die Jahrhundertwende, zurückversetzt. (S. 42f.) Doch während die dekadente Party wie damals die Titanic ungestört ihren verhängnisvollen Lauf nimmt, bricht um sie herum die Welt zusammen. (Vgl. S. 89) Warnzeichen gibt es schon früh, wie z. B. das seit mehreren Monaten herrschende Kriegsrecht, doch keine der Hauptfiguren wollen sie erkennen. Stattdessen beschreibt der Erzähler mit fortwährender Apathie, wie sich die Bedingungen immer mehr zuspitzen. (Vgl. z. B. S. 25f.) Letztlich kann er nur mutmaßen, dass „[i]rgendetwas sehr Merkwürdiges passiert“. (S. 80) Auf der Party wird die Ironie dann durch Alexander auf die Spitze getrieben, einem Freund Christophers, der „wie ein Toter“ und „völlig wahnsinnig“ aussieht, „als habe sich irgendwann sein Gehirn ausgeleert“, mit Pupillen „wie kleine Nadelspitzen“ vom Crystal Meth. (S. 38f.) Dabei trägt er ein rotes T-Shirt mit der Aufschrift „THE SHAH RULES OK IN '79“. Der Zynismus dieser Aussage in Anbetracht der bevorstehenden Revolution wird nur noch durch die ignorante Gleichgültigkeit übertroffen, mit der über dem Spruch punkmäßig wie bei Sid Vicious von den Sex Pistols ein schwarzes Hakenkreuz abgebildet ist.¹⁶⁶

Bei einer solchen Höllenfahrtsgesellschaft mag man Massoud, dem muslimischen Café-Besitzer durchaus Recht geben, dem der Erzähler nach der Party und nach Christophers Tod begegnet, und der Amerika und kurzerhand alles Amerikanisierte, mit anderen Worten also den gesamten Westen, den „großen Satan“ nennt. (Vgl. S. 98) Massoud hält den Erzähler für einen Amerikaner, was verständlich ist. Denn an den Beschreibungen der Villa zeigt sich, dass der Erzähler diese als den Ausdruck des Westens, speziell aber der Alten Welt, also von Europa, sieht. Massoud jedoch sieht den Erzähler einfach im Gegensatz zwischen Orient und Okzident, genauso wie dieser die Villa als das Gegenteil

165 Paul Michael Lützel: Macht und Gewalt: Zu Romanen über Bürgerkriege im Nahen und Mittleren Osten von Kühn, Born, Kracht und Roes. In: Robert Weninger (Hg.): Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945. Tübingen: Stauffenburg 2005 (= Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur; Bd. 19), S. 19-37, hier: S. 32.

166 Vgl. Drügh: „... und ich war glücklich darüber, endlich *seriously* abzunehmen“, S. 45.

Japans, des Ostens, sieht. Auf der Grundlage, dass der Erzähler ein westlicher und amerikanisierter Mensch ist, verwickelt Massoud ihn in ein bizarres Gespräch. Dabei spricht er eine prophetische Warnung aus, die eine Mischung ist aus eschatologischer Symbolik und Anspielungen auf Gen-Tomaten, Dolly das Schaf und Aldous Huxley, und die mit der Bildersprache von Disney-Cartoons endet.

Soll ich Ihnen sagen, wer das Böse aus einem Loch schöpft und es dann über uns ausgießt, wie Jauche, so daß Menschen in der Zukunft gebaut und gestaltet werden nach dem Ebenbild Satans?[...] Hören Sie mir bitte genau zu. Es geht um die Essenz des Lebens; das Leben selbst wird nachgebaut werden, in ein paar Jahren, Stein um Stein. Erst die Tomaten – wie hier im Café, die roten dort drüben – dann die Ziegen und schließlich der Mensch. [...] Wenn wir es nicht selbst in uns ändern, werden wir alle kriechen müssen, wie Schnecken, blind, um ein leeres Zentrum herum, um den großen Satan herum, um Amerika. [...] Wir haben uns alle verschuldet weil wir Amerika zugelassen haben. Wir müssen alle Buße tun. Wir werden Opfer bringen müssen, jeder von uns. [...] Der Schah ist bald weg, vielleicht ist er jetzt schon weg. In diesem Land wird eine neue Zeitrechnung beginnen, außerhalb des Zugriffs Amerikas. Es gibt nur eine Sache, die dagegen stehen kann, nur eine ist stark genug: Der Islam. Alles andere wird scheitern. Alle anderen werden in einem schaumigen Meer aus Corn Flakes und Pepsi-Cola und aufgesetzter Höflichkeit ertrinken. (S. 98f.)

Diese dystopische Vorhersage ist nicht nur zutiefst anti-amerikanisch, sie ist in ihrer Technophobie und fundamentalistisch-extremistischen Gewaltbereitschaft, die sich auf Opfertum beruft, äußerst anti-modern. Es ist eine Kritik am gesamten westlichen System, symbolisiert durch Amerika.¹⁶⁷ Der liberale Kapitalismus wird als lebensbedrohend dargestellt und es wird die moderne, vom Westen ausgehende Denaturalisierung des Lebens beschrieben. Was dabei wie die eindeutige Rede von Gentechnik klingt, nur eben aus dem Munde eines wissenschaftlichen Laien, kann durchaus auch sinnbildlich gelesen werden. Denn das Leben wird nicht nur durch das Klonen und durch die Genmanipulation „Stein um Stein nachgebaut“. Um die „Essenz des Lebens“ geht es auch im Sinn Gerhard Schulzes oder Naomi Kleins, da im alltäglichen Leben das Design und Image zunehmend wichtiger werden als das Produkt selbst, das Werbebild der rot-reifen Tomate und die Idee davon gelten mehr als die eigentliche Tomate. Und auch der Mensch ist nicht mehr er selbst, er wird zur Kopie vorgegebener Persönlichkeits-Images, oder wird als Internet-Persona entweder zum Abziehbild seiner selbst oder zur Wunschvorstellung. In jedem Fall läuft der moderne Mensch ständig Gefahr zur Imitation und zur Fälschung zu degenerieren, und nicht, ähnlich wie Charlie Chaplin in *Moderne Zeiten*, sklavisch im schleppenden Uhrwerk dieser unechten Existenz gefangen, in deren Kern ein Bedeutungsvakuum herrscht.

Es wäre aber falsch, diese Mahnung als Krachts Eingeständnis an den Islam zu verstehen. Vielmehr

167 Vgl.: Lützeler: Macht und Gewalt, S. 33.

scheinen die Anzeichen dafür zu stehen, dass bei Kracht der Islam, und zwar speziell jene militante Form desselben, die sich gerne mit weltlichen Regierungen anlegt, *pars pro toto* für alle fundamentalistischen Religionen steht. Dass der Islam, wie die meisten anderen Glaubensbekenntnisse und Ismen das Recht aufs Seligmachen für sich alleine beansprucht, verwundert nicht, sondern liegt quasi in der Natur der Sache. Darüber hinaus zeichnet Kracht die Figur des Massoud als in hohem Maße heuchlerisch, was sich unter anderem dadurch verrät, dass Massoud voll Stolz eine Hermès-Tasche mit sich trägt. (Vgl. S. 100) Die Pariser 'Edelmarke' Hermès hat bereits einen Auftritt in *Faserland*, wo ihre Erwähnung und die vieler anderer Labels dem Markenfetischismus des Erzählers entsprechen.¹⁶⁸ Massoud sagt also selbst genau dem Konsum zu, den er verteufelt. Ein gewisses Markenbewusstsein und den selbstironischen Umgang damit hält er sogar für intellektualistisch, und somit an sich wieder für *en vogue* und für vertretbar. (Vgl. S. 100) Vollkommen 'außerhalb des Zugriffs Amerikas' vermag somit auch er nicht zu leben. Vielmehr ist er eitel, was sich auch daran zeigt, dass er sich die Haare schwarz färbt und sie über seine Glatze kämmt. Im Allgemeinen macht Massoud auf den Erzähler einen überzogenen, um nicht zu sagen 'gefaketen' Eindruck, weshalb er Massouds Gestus in dem für ihn typischen Hang zum *understatement* als „etwas übertrieben theatralisch“ einstuft. (S. 99) Doch ganz so „ausgedacht“ (S. 98), wie Massouds Gleichnisse sich für die Ohren des Erzählers anhören, sind sie dann wohl leider doch nicht. Massouds Kritik an der modernen Zivilisation erhält durch den Regierungswechsel im Iran seine greifbare Bestätigung. Auch das Bild des 'leeren Zentrums' findet einen schauerlichen Widerhall. Denn der Erzähler erlebt das krisengeschüttelte Teheran als einen „Strudel“, „in den alles hineingesogen wurde, was nicht festgezurt war, und selbst diese Dinge waren nicht mehr sicher. Es schien als gäbe es kein Zentrum mehr, oder gleichzeitig nur noch ein Zentrum und nichts mehr darum herum.“ Hier spielt sich nichts anderes ab als der Untergang des Abendlandes, wie Oswald Spengler ihn sich nicht besser hätte ausmalen können: Es findet nicht nur der gewaltsame Sturz eines ungeliebten Regenten statt, sondern die Krise geht viel tiefer, es ist eine kulturelle Krise. Deswegen gibt es hier auch Reminiszenzen an Hugo von Hofmannsthals *Chandos-Brief*, wo es heißt, es zerfiele „alles in Teile, die Teile wieder in Teile“, und dass sich nichts mehr „mit einem Begriff umspannen“ lasse, weil die Wörter zu „*Wirbeln*“ werden, „die sich unaufhaltsam drehen und durch die

168 Vgl. Martin Brinkmann: Unbehagliche Welten. Wirklichkeitserfahrungen in der neuen deutschsprachigen Literatur, dargestellt anhand von Christian Krachts „Faserland“ (1995), Elke Naters „Königinnen“ (1998), Xaver Bayers „Die Schnecke. Überwiegend neurotische Geschichten“ (2002), in: Weimarer Beiträge, 53, 1, 2007, S. 17-46, S. 19ff.; vgl. auch Baßler: Pop-Roman; Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur, S. 34ff.

hindurch man ins *Leere* kommt.“¹⁶⁹ Ebenso wie dies mehr als Sprachkritik ist – denn der fiktive Verfasser des Briefs adressiert diesen an Francis Bacon, der als der geistige Gründervater der modernen Naturwissenschaften gilt, und der in seinem *Novum Organon* den Grundstein für das neuzeitliche Denken legte – ist die Schilderung aus der Feder von Krachts Erzähler nicht nur als als Kriegsberichterstattung zu verstehen, sondern als die Verarbeitung des gleichen Stoffes wie bei Hofmannsthal.

Somit sind zwei nahezu gegensätzliche Sujets in *1979* feststellbar: Zum einen dominiert dort eine antimoderne Haltung, die die ästhetizistische und im Grunde materialistische Oberflächlichkeit der westlichen Zivilisation sowie die damit verbundene Dekadenz anprangert. Zum anderen enthüllt sich aber auch Skepsis gegenüber der romantischen Vorstellung, dass der Mensch zu seinem Ursprung zurückkehren könnte. Dieser Zweifel scheint sich auf der vom Erzähler wiederholten Beobachtung zu begründen, dass sich, wie im Fall Massouds, auch solche Zustände als von der Moderne kontaminiert herausstellen, die noch dem Naturzustand Rousseaus nahe geglaubt werden könnten – ganz davon abgesehen, dass sich dieses Konzept selbst als Klischee herausstellen könnte. Das macht die Rückkehr zum Eigentlichen sehr schwer glaubhaft, weshalb es in *1979* dem Diktum Adornos entsprechend kein richtiges Leben im Falschen gibt. Das beobachtet der Erzähler auch bei einer Gruppe tibetanischer Pilger im menschenverlassenen Himalaja, die, anstatt zu beten, lauthals den Song einer der ersten amerikanischen Popbands, den *Ink Spots*, in die Bergwelt hinein singen. (Vgl. S. 142f.) Aber in postmodern-ironischer Brechung handelt es sich dabei um den Evergreen *My Prayer*, dessen Text selbstverständlich vom Beten handelt. Sogar in der vermeintlichen Unberührtheit Tibets ist das Authentische mittlerweile von Simulacra ersetzt worden.

3.5. »I am cliché!«: Authentizitätssuche und (Un-)Geschichtlichkeit

Ebenfalls bereits im Keim zum Scheitern verurteilt ist die Selbstfindungssuche des Erzählers, für die er von Mavrocordato (einem der größten touristischen Klischees folgend und dichterisch wieder höchst ironisch) nach Tibet geschickt wird. Sich selbst kann er dort natürlich nicht finden, nur eine Art von Seelenreinigung kann er durch die Strapazen der Bergumwanderung erfahren: „Ich hatte mich von allem Unwichtigen freigemacht, selbst von Mavrocordatos Belehrungen, ich wollte nichts mehr, ich war frei.“ (S. 146) Deshalb ist es mit einer gewissen poetischen Gerechtigkeit auch nicht

¹⁶⁹ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief, in: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Frankfurt/M: Fischer 1979, S. 466. Betonung von mir, A.S.

unangemessen, dass sich wenig später sein Wunsch nach 'nichts' buchstäblich erfüllt und er ins rotchinesische Vernichtungslager kommt, zur völligen Selbstausslöschung, und „der eingeschlagene 'Weg nach Innen' nicht in Kontemplation und Mystik, sondern in Kulturverlust und Versklavung endet“.¹⁷⁰

Da die „Gegenbewegungen zu all dem Horror“, wie Mavrocordato es ausdrückt, selbst korrumpiert sind, produzieren sie noch mehr Horror. Beweis dieser perversen Gewaltspirale ist eine grotesk makabere Szene in einem Park Teherans. Dort sieht der Erzähler, wie ein Clown mit bunten Luftballons und großen roten Schuhen, auf dessen „weißgeschminkten Gesicht [...] ein gütiges Lächeln eingefroren“ ist, Tauben mit Erdnüssen und Popcorn füttert. (S. 94) Dieses Symbol westlicher Vergnügungskultur¹⁷¹ wird daraufhin von einer Überzahl schwarz gekleideter, bärtiger Männer – dem Inbild der schiitischen Sittenpolizei – überfallen und mit Stiefeltritten an Kopf und Nieren brutal zusammengeschlagen. In narratologischer Hinsicht ist diese Textstelle ein Paradebeispiel für Krachts Handwerkskunst der doppelten Buchführung. In der kompakt gehaltenen Szenenbeschreibung ist kein Teil zu viel, und jedes Element hat eine weitere, tiefere Bedeutung, entweder als Sinnbild oder um eine bestimmte Stimmung zu kreieren. So stellt der Erzähler fest, dass die Schlägertruppe plötzlich „aus einem Gebüsch“ springt, wie ein Springteufel oder wie im Zeichentrickfilm, und sich auf den Clown stürzt, wobei die Tauben „unter lautem Geflatter“ aufschrecken. Als die Männer mit ihm fertig sind, wenden sie sich „fast gelangweilt“ wieder ab. Dieser Auftritt wirkt surreal und karikaturesk, und der

170 Lützel: Macht und Gewalt, S. 32.

171 Es handelt sich um einen regelrechten Disney-Clown, insofern das Popcorn der Assoziation des Zirkus die des Kinobesuchs hinzufügt. Der Clown ist neben dem 'schaumigen Meer aus Coca-Cola' ein Beispiel dafür, wie Kracht das in seinen Texten Dargestellte „comicartig schrill inszeniert“; Drügh: „... und ich war glücklich darüber, endlich *seriously* abzunehmen“ S. 37ff.; vgl. auch Aspetsberger: *Label-Kunst*, S. 88; Sascha Seiler: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen: Vandenhoeck / Ruprecht 2006, S. 289f. Krachts Comicbuch-Stil, der darüber hinaus meistens makaber oder melodramatisch eingefärbt ist, führt zu einer originellen Form von Surrealismus – nämlich durch ein erhöhtes Gefühl von Sekundarität aufgrund der Bekanntheit der Motive, die vertraut und dennoch attrappenhaft, trickfilmartig und gestellt wirken, wie z. B. in der Beschreibung einer Demonstration iranischer Studenten; vgl. Kracht: *1979*, S. 95 (Dank für den Hinweis hierauf gebührt Karin Bauer). Der Verdacht, dass Kracht auf diese Weise in seinen Texten Surrealismus erzeugt, scheint bestätigt zu sein durch die explizite Beschreibung einer Kriegsszene als „Theaterkulisse“; Christian Kracht: *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Roman*. Köln: KiWi 2008, S. 13. In *1979* bildet eine Stelle in der Beschreibung der tibetanischen Bergwelt ein weiteres einprägsames Beispiel: dort sieht der Erzähler ein super-skaliertes, mehrere Kilometer durchmessendes Hakenkreuz in der Felswand (Kracht: *1979*, S. 139f.), was wie die Kulisse aus einem schlechten Hollywoodfilm wirkt, oder eventuell sogar eine Anspielung ist auf Arnold Fancks *Der heilige Berg*, einem der Weimarer Stummfilme, von denen Siegfried Kracauer behauptete, sie hätten die Nazi-Ästhetik vorausgeschattet, und mit welchem die junge Leni Riefenstahl in einer Rolle als Ausdruckstänzerin ihren ersten Kinoerfolg feierte – man bedenke hier, dass unmittelbar nach der Sichtung des Swastikas die tibetanischen Pilger am Fuß des „heiligen Berges“ Kailasch ebenfalls „einen Ornamentaltanz“ vorführen (ebd., S. 142) – womit vermutlich zu viele Übereinstimmungen vorliegen, um noch Zufälle sein zu können. Vielmehr scheint es sich um ein weiteres Beispiel für Krachts satirischen und stellenweise selbstironischen Humor zu handeln, sowie für die Feinheit der Verästelung seiner kulturellen Verweise.

flüchtige Hinweis auf den Ennui der Männer lässt sie weniger wie religiöse Fanatiker denn wie die Hooligans in *Uhrwerk Orange* erscheinen, was die Szene noch mehr wie eine Farce wirken lässt. Hier mag der Leser sich das Motto des Romans in Erinnerung rufen, ein Zitat von Jean Baudrillard: „*History reproducing itself becomes farce / Farce reproducing itself becomes history*“. Dem Erzähler aber entgeht wie auch sonst die Signifikanz dieser Nuance. Er führt stattdessen nüchtern ein weiteres Detail bei: „Ein exotischer Vogel schrie in den Bäumen.“ Was er damit auf Krachts zweiter Erzählebene sagt ist, dass sogar das Paradies nicht davor geschützt ist, zur Farce zu verkommen,¹⁷² und dass auch in der Idylle das Chaos regiert. Denn dass von nun an im Iran wieder das Gesetz des Dschungels herrscht, wurde gerade unter Beweis gestellt. Und so sieht der Erzähler danach, wie ein Polizist vor einem Geistlichen niederkniet und ihm die Füße küsst. Im Gegenzug zur modernen Säkularisierung ordnet sich hier der Staat wieder der Kirche unter, die rechtlichen Errungenschaften der Neuzeit werden auf den Kopf gestellt. Das Ergebnis ist grauhaft, so wie die Gewalttat, deren Augenzeuge der Erzähler vor einigen Augenblicken wurde, und er schildert nun voll Ekel: „[M]ir wurde so übel, daß ich mich fast dabei übergeben mußte.“¹⁷³

Trotz der augenscheinlichen Teilnahmslosigkeit des Erzählers und trotz seiner oberflächlichen Wahrnehmung scheint er nicht von jeglicher Moral frei zu sein, denn Skrupel melden sich bei ihm immer wieder an, wie z. B. in der Szene mit der Mutter und dem kleinen Mädchen. Und mehrfach empfindet er sogar Ekel, wie angesichts der Ungerechtigkeit in der oben beschriebenen Situation. Oder auch sittlichen Ekel, wie bei einem obszönen Annäherungsversuch des Party-Gastgebers, der ihn und Christopher zur *Ménage-à-trois* einlädt. (Vgl. 45) Der Erzähler fühlt sich peinlich berührt: „Ich ekelte mich.“ Er wehrt seinen Angreifer mit einer Ohrfeige ab, wofür er sich dann aber gleich wieder schämt, weshalb sich daran weniger seine guten Manieren zeigen als jene naive Unschuld, welche auch Mavrocordato an ihm feststellt. Und konträr zum Verhalten des Erzählers springt Christopher voll auf an die plumpe Anmache des Gastgebers an. Doch der Erzähler ist nicht annähernd so nihilistisch und hedonistisch wie Christopher oder auch Alexander, und keinesfalls so böse wie die beiden. Zu diesem Unterschied wird wohl beitragen, dass er, obwohl er viel trinkt, sich nicht wie sie bis zum Verlust jeglicher Selbstkontrolle berauscht. Vielmehr lässt er sich von seiner eigenen Intuition lenken, wobei aber seine Moralvorstellungen unausgesprochen bleiben und sich auf dieselbe rationale

172 Insofern der Ruf des exotischen Vogels und ähnliche Klangkulissen symbolisch für das 'Naturparadies' stehen, wobei das Konzept an sich schon eine Farce oder zumindest ein Klischee ist, da es aus der touristischen Werbesprache, einer für gewöhnlich falschen Sprache, stammt.

173 Ironischerweise scheint es sich bei dieser Aussage selbst wiederum nur um ein Pop-Zitat zu handeln, aus einem Lied von David Bowie; vgl. Seiler: Das einfache wahre Abschreiben der Welt, S. 290.

Dynamik begründen, wie sein ästhetischer Sinn. „[D]as Gefühl des Ankommens und der Reinheit“, das „Kindheitsgefühl“, das er beim Eintritt in die Villa hat, unterstreicht diesen Punkt.

Ihm zufolge ist dieses Gefühl das „genaue Gegenteil“ des Gefühls, das er bei der Erinnerung an seine Kindheit verspürt. (S. 34) Tatsächlich hat er nur eine einzige Erinnerung, und zwar an den Ekel, den er in seinem französischen Kindergarten vor der eigenen Spucke in den Milchrändern am Frühstücksglas fühlte. Wieder kommt das Motiv des Ekels vor, was suggeriert, dass es eine ganz besondere Rolle in der haben muss. Zum einen schwingt offensichtlich der gewollte Anklang an Sartre mit. Auch muss auffallen, dass der Erzähler sich vor etwas Körpereigenem eckelt und er somit seine Selbstentfremdung dokumentiert. Doch der genaue Grund des Ekels bleibt ungeklärt. Stattdessen betont der Erzähler, dass dieser Ekel wirklich das einzige ist, woran er sich von seiner Kindheit erinnern kann.

Oft war es ja so, daß Christopher mich fragte, warum ich so leer war und ganz ohne Vergangenheit zu existieren schien, als ob alles, was vorher war, ausgelöscht worden wäre, jeder Geruch oder jede Farbe oder jeder Strauch, unter dem ich vielleicht den zerlesenen Heimwerkerteil eines Versandhauskatalogs vor meinen Eltern versteckt hatte, aber es gab nichts, nichts, woran ich mich entsinnen konnte, gar nichts. (S. 34)

Ebenso wenig, wie woher der Ekel stammt, erfährt der Leser, warum der Erzähler keine Kindheitserinnerungen hat. Nur Spekulationen sind hier möglich. Vielleicht ist die Erwähnung des französischen Kindergartens der versteckte Hinweis auf eine abgeschiedene Kindheit und auf die fehlende Liebe des Elternhauses. Vielleicht hat er wirklich nichts erlebt, oder was er erlebt hat, ist der Erinnerung gar nicht wert, oder es wurde aus unerfindlichen, vielleicht sogar undenkbaren Gründen verdrängt. Fest aber steht, dass der Erzähler in Gegensätzen denkt, wie wenn er Europa als das Gegenteil Japans, oder das Eintrittsgefühl in die Villa als das „genaue Gegenteil“ seiner Kindheitserinnerung bezeichnet. Der Dualismus von Reinheit und Ekel verstärkt demnach die Vermutung, das sich sein moralisches Empfinden und Wertesystem historisch begründen. Denn wo sein Ekel mit dem Schlechten sowie mit Vergangenheitslosigkeit einhergeht, baut sich sein Reinheitsgefühl, das er auch als das Gefühl des Ankommens empfindet, sprich, sein Zugehörigkeitsgefühl, ebenso wie 'der unfehlbar gute Geschmack', sprich das Gute an sich, auf Geschichtlichkeit auf. Selbst seine Lieblingsfarbe erklärt sich historisch:

Rot mochte ich besonders gerne. [...] [D]as richtige Rot natürlich, etwas buddhistisches Tempel-Rot, etwas Terracotta-Rot.

Meistens, wenn ich eine Wohnung einrichtete, wusste leider keiner, worum es eigentlich ging und was ich genau meinte, denn das perfekte Rot ist sehr schwierig zu mischen, eigentlich ist es fast unmöglich, ein perfektes Rot zu finden.

Das perfekte Rot hat nichts mit Blut zu tun, wie oft angenommen wird, sondern es ist eigentlich nur auf florentinischen Kinderportraits der Renaissance zu finden[.] (S. 34f.)

Auch hier, wie zuvor bei den Designernamen in der Villenbeschreibung, ist es weniger bedeutend auf den Sachverhalt, das heißt, auf die Wahl oder die exakte Qualität der Farbe Rot hinzuweisen, als darauf, wie sich diese Vorliebe erklärt. Man muss also keineswegs wissen und es sich auch nicht vorstellen können, wie das genannte Renaissance-Rot aussieht. Es ist viel wichtiger zu notieren, dass der Erzähler die Farbe in ihrem historischen Kontext definiert. Demnach ist das Rot, mit dem die Bibliothek der Villa gestrichen ist, in den Augen des Erzählers das 'perfekte Rot'. Die Richtigkeit und Reinheit der Farbe, die der Erzähler mit kindlicher Begeisterung wahrnimmt, verleiht ihr eine fast schon magische Qualität, sie wirkt auf ihn „wie ein Kraftfeld, wie etwas Wunderbares, Pulsierendes.“ (S. 34.)

3.6. China nach der Kulturrevolution und die Reise des Erzählers in die Geschichtslosigkeit

Dagegen ist die Beschreibung Chinas überwiegend monochromatisch, grau und fahl.¹⁷⁴ Diese Farblosigkeit ist die Folge der gewollten Geschichtslosigkeit dieser jungen Volksrepublik, wo ja bereits seit längerem eine kulturelle Revolution stattfindet, die sich von der bürgerlichen Historie als der Geschichte proletarischer Ausbeutung abwendet. Zu den genauen Gründen dieser Geschichtslosigkeit und ihren Folgen ist später noch mehr zu sagen. Dass sich aber die chinesische Ästhetik vor allem durch Ahistorizität auszeichnet, stellt der Erzähler direkt nach seiner Gefangennahme fest, und zwar explizit:

Ich wurde in eines der Gebäude hineingeführt und sah zum ersten Mal die Inneneinrichtung chinesischer Häuser. Sie war in gewisser Weise sehr roh und neu; die Dinge dienten nur. Verzierungen waren nicht historisierend, sondern zweckgebunden. (S. 149)

Er fährt damit fort, die Einrichtungsgegenstände näher zu beschreiben.

Ich sah prächtige alte Telefone, einige Stühle, die mit der Sitzfläche zur Wand standen, Plakate, die mehrere Menschen zeigten, denen ein rotes X über das Gesicht gemalt worden war, und eine große gerahmte Fotografie, die Mao Tse-tung zeigte, lächelnd. (Ebd.)

Das hier Beschriebene befindet sich im genauen Widerspruch zur Beschreibung der Villa, wobei beide Beschreibungen nahezu eins zu eins übersetzbar sind. Anstelle des Schah-Portraits in streng-konservativer Montur mit goldenen Epauletten hängt ein Bildnis des lächelnden Mao an der Wand. Statt der stilbewußten Eleganz „eines Grand Hotels“ findet der Erzähler den striktesten Funktionalismus vor, der dennoch ungeordnet wirkt, mit zur Wand gekehrten und so unbenutzbar gemachten Stühlen und propagandistisch vandalisierten Plakaten. Alles ist „roh und neu“, nicht

¹⁷⁴ Vgl. Aspetsberger: *Label-Kunst*, S. 88.

altherwürdig wie etwa „*le style directoire*“. Das einzig alte sind die Telefone, die der Erzähler sogar als „prächtig“ bezeichnet. Es darf aber angenommen werden, dass die Verwendung dieser möglicherweise noch kolonialen Telefone sich nicht aus dekorativen Gründen erklärt, sondern aus rein pragmatischen, denn „die Dinge dienten nur.“ Und da die Einrichtung „nicht historisierend, sondern zweckgebunden“ ist, bleibt der Erzähler, dessen Schönheitssinn ja historisch ist, von dem, was er bei den Chinesen sieht, eher unbeeindruckt.¹⁷⁵

Aber nun gerät er in die bürokratische Drehmühle des chinesischen Regimes, und sein kafkaesker Abstieg beginnt. Nach kurzer Zwischenhaft wird er in ein Gefangenenlager gebracht. Dem folgt ein „Sammellager“ (S. 156), totalitär-euphemistisch „*Nationale Einheit*“ genannt, bei dem es sich tatsächlich um ein Umerziehungslager handelt. Am Ende steht das namenlose „Lager 117“ (S. 170), ein Arbeitslager, das für „Millionen von Menschen“ (S. 166f.) die alpträumhafte Endstation darstellt, und das somit in Wirklichkeit ein Vernichtungslager ist. Im Vergleich dazu wirkte das erste Lager noch relativ harmlos. Es war lediglich „ein deprimierendes Dorf, in dem es [...] keinen Strom gab“ (S. 154) und es illustriert die eintönige Geschichtslosigkeit Chinas nach der Kulturrevolution:

Die einzige Straße führte mitten durch die in zwei Reihen stehenden, flachen Betonbauten. Es gab auch keine Restaurants oder Garküchen oder ähnliches. Der Ort schien wie für Menschen auf der Durchreise errichtet. Ab und zu standen links und rechts schwach leuchtende Petroleumlampen auf Fässern, einige Lampen hingen an Gebäuden. Ich sah beim Vorbeifahren eine Tankstelle, an der Handpumpe davor saßen zwei vermummte Gestalten und inhalierten Dieseldämpfe aus einem aufgeschnittenen Benzinkanister. Der schneidende Wind wehte Müll und Papierschnipsel die Straße hinunter. Ich ließ mir ein paar der roten Schriftzüge an den Hauswänden vorlesen, sie kündeten von den Erfolgen der Revolution. (S. 154 f.)

Diese Beschreibung malt ein trostloses Bild. Der gesamte Ort wirkt provisorisch, „wie für Menschen auf der Durchreise errichtet.“ Es lassen sich keinerlei Anzeichen von Geschichte erkennen, die Gebäude haben keinen erkennbaren Baustil, sondern sind einfach nur „flache Betonbauten“. Es gibt „keine Restaurants oder Garküchen oder ähnliches“, was einerseits den Ort unwirtlich erscheinen lässt; mit anderen Worten gibt es aber auch keine Ladenschilder oder Leuchtreklamen, die Identität stiften

175 Mit einer kleinen Ausnahme: „Das einzige was mir gefiel, war das kleine Sitzsofa des kommandierenden Offiziers – die Rückenlehne war mit einem weißen Häkeldeckchen belegt.“ (S. 149) Vielleicht ist es auch hier lediglich so, dass die Ausnahme die Regel bestätigt, d. h., dass die Betonung auf dem Aspekt liegt, dass der Erzähler der chinesischen Ästhetik generell nichts abgewinnen kann. Doch tatsächlich scheint die Farbe Weiß in *1979* eine übergeordnete Rolle zu spielen, denn als der Erzähler und Mavrocordato zusammen ein letztes Abendmahl einnehmen, welches ausschließlich aus dunklen Speisen besteht – was eine literarische Verbeugung vor Huysmans Dekadenz-Roman *Au rebour* ist (vgl. Drügh: „... und ich war glücklich darüber, endlich *seriously* abzunehmen, S. 37) - behauptet Mavrocordato ganz mysteriös: „Das Weiß ist ja das Sichtbarmachen, sehen Sie, also je mehr Dunkles wir essen, desto weniger [...] kann uns eigentlich passieren.“ (Kracht: *1979*, S. 105) Ob sich allerdings dieses Versprechen für den Erzähler bewahrheitet, ist mehr als zweifelhaft. Unterm Strich lässt sich subsumieren, dass Weiß und „Dunkel“ (Ebd.) in *1979* ein weiteres Gegensatzpaar ergeben, deren poetologischer Bedeutung hier aber nicht weiter nachgegangen werden soll.

könnten. Stattdessen weht der Wind durch die Straße wie im Spaghettiwestern, was auch diesem Ort etwas Kulissenhaftes gibt. Die Diesel schnüffelnden Gestalten – vermutlich die Bewohner des desolaten Fleckchens Erde – scheinen selbst keine Hoffnung zu sehen: Sie haben weder Vergangenheit noch Zukunft. Man fragt sich, was die großartigen Erfolge der Revolution sind.

Dem Erzähler soll das sehr bald beigebracht werden: Im nächsten Lager werden den Gefangenen „die Schädel rasiert und die persönlichen Gegenstände weggenommen“, und von nun an wird man als Häftling bezeichnet. Es herrscht Sprechverbot. Die Umerziehung beginnt, deren Ziel nichts weniger als ein „neuer Mensch“ ist. (S. 160) Das Instrument dafür ist die „Selbstkritik“, eine brutale und erniedrigende Form der Gehirnwäsche, vergleichbar mit der in Orwells *1984*. Und sie zeigt ihre volle Wirkung beim Erzähler. Der nämlich gibt den kompletten Bericht dieser fürchterlichen Erfahrung mit derselben Schönfärberei ab, die totalitären Systemen eigen ist, und die sich z. B. auch im Namen des Lagers ausdrückt. So rationalisiert er die entwürdigende Selbstkritik als etwas Positives: „Sie war als Umerziehung gedacht, nicht als Verhör, sondern als Auslöschung des Egoismus, sie war dazu da, uns Demut beizubringen, uns zu lehren, dass wir nichts waren.“ (S. 156) Auch lernt er mit der Zeit, „die richtige Antwort“ zu geben (S. 158):

Ich lernte zuzugeben, dass ich zu den Ausbeutern gehörte, daß ich ein Parasit sei, daß ich gleichzeitig selbst aber auch ausgebeutet wurde und es deshalb für mich immer die Möglichkeit gab, mich zu bessern. Dabei, beim Umdenken, würde die Partei mir helfen, deshalb sei ich in diesem Lager. Durch einfachste Erziehungsmaßnahmen lernte ich, meine Antworten im Sinne ihres, wie sie es nannten, dialektischen Materialismus zu geben. (S. 158 f.)

„[E]infachste Erziehungsmaßnahmen“ sind in diesem Kontext als ihr Gegenteil zu verstehen, nämlich als drastische und im großen Rahmen angelegte Erziehungsmaßnahmen. Systematischer Schlaf- und Trinkwasserentzug steht auf der Tagesordnung. Zusätzlich bekommt der Erzähler das *Rote Buch* Maos zu lesen. (S. 159 f.) Letzten Endes nimmt der so Gemarterte die Umerziehung, und unter ihrer Einwirkung erlebt er sogar etwas, das einer religiösen Erfahrung nahe kommt:

Ähnlich wie die Gedanken an und die ständige Sehnsucht nach [...] Wasser fühlte ich wirklich tief in mir den Wunsch nach Besserung, nach etwas, das einer Verpflichtung gleichkam und Halt bedeuten würde, Verpflichtung und Moral dem Volk und den Arbeitern gegenüber. (S. 161 f.)

Die Unterordnung des Individuums gegenüber dem Gemeinwohl, und zwar als Resultat des Verlangens nach einer höheren Verantwortung und nach Halt, vielleicht gar nach Spiritualität, ist vergleichbar mit dem Opfertum, das als ein wichtiger Bestandteil des fundamentalistisch-islamischen Weltbildes Massouds aufgezeigt wurde. Auch dort hatte dieser Gedanke wegen der damit verbundenen extremistischen Ausschreitungen einen schlechten Beigeschmack, obwohl an sich die Bereitschaft zu

gewissen Selbstopfern bei allen ethischen Maßstäben lobenswert sein sollte. Doch im Kontext von 1979 ist sie generell gemischt bewertet, da sie von unterdrückerischen Regimes missbraucht wird. Nicht umsonst hat die obig zitierte Formulierung des Opfergedankens eine frappante Ähnlichkeit mit den Worten des Historikers Joachim Fest, demzufolge dieselbe Erkenntnis bei der Machtergreifung Hitlers eine überaus wichtige Rolle spielte:

[T]atsächlich hatte er die verlorengegangene Wahrheit wiederentdeckt, daß die Menschen ein Bedürfnis nach Einordnung haben, daß es eine Funktionslust gibt und die Chance des Selbstopfers für das breite Bewußtsein häufig schwerer wiegt als der Intellektuellentraum der Freiheit.¹⁷⁶

Abgesehen davon, dass die Veranlagung, die Fest hier dem Menschen unterstellt, genau die Einstellung reflektiert, die in 1979 von der rotchinesischen Lagerführung ebenso wie von Massoud gewünscht ist, lässt sich das Argument für Krachts Roman als den literarischen Bewältigungsversuch deutscher Vergangenheit schnell machen, wenn die Verbindung nicht sowieso schon durch das Thema KZ offensichtlich ist. Der Roman ist übersät mit Hinweisen auf Hitler-Deutschland: Periodisch tauchen der Begriff Nazi und das Symbol des Hakenkreuzes auf. Und sogar der deutsche Vizekonsul zu Iran gesteht voll Gewissensbisse, dass sein Vater als Wehrmachtssoldat Juden erschossen habe, nur um den Erzähler daraufhin zu fragen: „Überrascht Sie das? Überrascht Sie Deutschland?“ Dann beteuert er: „Wir werden uns bessern.“ (S. 90) Der Wunsch zur Besserung besteht somit auch bei ihm. Doch in welcher Hinsicht er sich bessern möchte spezifiziert er nicht. Stattdessen stellt er die eher metaphysische und etwas verfehlte, hier allenfalls deplatziert wirkende Frage: „Woher kommt das SBöse?“ (Ebd.) Der Vizekonsul scheint also durchaus guten Willen zu haben, nur auf das Wie kann auch er sich leider nicht besinnen.

Tatsächlich ist es unwahrscheinlich, dass der Zug menschlicher Opferbereitschaft, ob zum Guten oder Schlechten, sich unter allen beliebigen Bedingungen ausprägen wird. Der deutsche Vizekonsul, als Funktionär einer Wohlstandsgesellschaft zweiter Generation, wie es die Bundesrepublik zum Zeitpunkt der iranischen Revolution war, mag verständliche Schwierigkeiten mit der Idee haben. Dagegen ist es nachvollziehbar, dass sich unter den extremen Bedingungen des Konzentrationslagers, die den Entzug aller Lebensgrundlagen, alltäglichen Terror und sogar Folter beinhalten, bei den Insassen Apathie und Willenlosigkeit einstellen, und letzten Endes auch so etwas wie Opferbereitschaft, dann wohl adäquater zu bezeichnen als Märtyrertum, und dass Krachts Darstellung demnach korrekt ist. Und auf eine ähnliche Weise war auch das Deutschland, in dem die Nazis zur Macht kommen konnten, keine sichere Wohlstandsgesellschaft, sondern war von den blutigen Machtkämpfen unzähliger politischer

176 Joachim C. Fest: Hitler. Eine Biographie. Erster Band. Der Aufstieg. Frankfurt/M: Ullstein 1973, S. 138.

Fraktionen zerrissen, und von Weltwirtschaftskrise und Reparationen bis aufs Knochengerüst ausgemergelt.

Auch der Erzähler ist bald auf unter 40 Kilo herunter gehungert, empfindet dies aber als ein Glück. (Vgl. S. 166) Das sollte kaum verwundern, denn während bloßes Pflichtbewusstsein den Nachteil haben kann, als ein Muss und als Last empfunden zu werden, kann im Gegensatz dazu das echte Verlangen nach Besserung nicht nur dabei helfen, Charakterdefekte wie Egoismus und Verantwortungslosigkeit zu überwinden, sondern kann auch zur Wertschätzung verhelfen, zur Dankbarkeit und, wie der Erzähler sagt, zur Demut. Doch außerhalb des Lagers, in Freiheit und Wohlstand, würde sich diese Einstellung vermutlich wieder reversieren, da die „Schuldigkeit des Denkens [...] weitaus schwieriger zu reformieren [ist] als irgendeine Straftat.“ (S. 175) Deswegen kann die offizielle Daseinsberechtigung des Lagers, die den Häftlingen als neues Lebensmotto in ihre Schädel gehämmert wird, auch nur eine grausame Lüge sein:

Wenn man also alles zugab und es bereute, war es möglich, sich darauf aufbauend zu verbessern. Und wenn man sich verbessert hätte, wenn man ein neuer Mensch geworden wäre, dann könnte man das Lager verlassen und wieder seinen Platz in der Gesellschaft und im Volk einnehmen. Das war der Sinn der Selbstkritik. (S. 160)

Dass es sich bei der Aussicht auf Freilassung um ein falsches Versprechen handelt, stellt sich spätestens in dem Moment heraus, da der Erzähler trotz Besserungsanzeichen – oder zynischerweise gerade wegen seiner besseren Führung – in ein neues Lager verlegt wird, wo zwar die Lebenserwartung länger, aber natürlich immer noch sehr begrenzt ist. So wird lediglich sein Leiden verlängert. Und schlimmer noch: Durch unsinnige Zwangsarbeit, nämlich dem Ausheben von Bewässerungsgräben in einer radioaktiv verseuchten Gegend der mongolischen Wüste, sowie verpflichtender regelmäßiger Blutspende, werden die Häftlinge wie Arbeitstiere und Schlachtvieh in einem ausgebeutet und langsam umgebracht. Falls Häftlinge frühzeitig arbeitsunfähig werden sollten, werden sie sofort getötet und buchstäblich ausgeweidet, da „ihre Organe gebraucht“ werden (S. 176).

Der Erzähler zeigt diesen Schrecken gegenüber dieselbe Teilnahmslosigkeit, wie er sie schon immer an den Tag legte. So auch wenn er z. B. die Ermordung eines Mithäftlings durch andere Insassen tatenlos mit ansieht. Nichtsdestotrotz ist er davon überzeugt „ein guter Gefangener“ zu sein, der immer versucht habe, sich „an die Regeln zu halten“, und der sich tatsächlich gebessert habe. Doch in der haarsträubenden Coda des Romans, „Ich habe niemals Menschenfleisch gegessen“, stellt sich heraus, worin in Wirklichkeit seine Besserung besteht. Demnach scheint Kannibalismus ein weiteres Problem im Lager zu sein. Sich aber dieser letzten Herabwürdigung zu verweigern, mag wohl unter den

Umständen ehrenvoll sein, doch dies hat keinen Bezug mehr zum normalen Leben, wo zum Glück solch ein schockierendes Extrem in der Regel nicht existiert. Deshalb können die letzten Worte des Erzählers eigentlich nur befremdend und verstörend auf den Leser wirken, wie etwas, über dessen genaue Bedeutung man gar nicht nachdenken mag, und das man lieber wieder vergisst.

Damit endet der Roman, so als breche die Erzählung hier ab, so dass man nichts über den weiteren Verbleib des Erzählers erfährt. Er ist tatsächlich in die absolute Vergessenheit verfrachtet worden, in eine Art dantischen Limbo, eine Zone zwischen Leben und Tod, zwischen Himmel und Hölle. Somit endet er nach seiner Reise durch das geschichtslose China in vollkommener Ahistorizität. Selbst seine eigene Geschichte hört auf, ohne wirklich geendet zu haben. Aber nicht nur in Rotchina herrscht die Geschichtslosigkeit. Schon in Teheran wurde für die ganze Welt ein ähnlich graues Bild gezeichnet, in Form der islamischen Weltanschauung Massouds. Der Fortschritt des Westens, dessen Zweck die Fülle ist, scheint über sein Ziel hinausgeschossen zu sein und droht nun das Gegenteil zu erreichen, den Stillstand in der Leere. Der Erzähler bestätigt dies auf der individuellen Ebene durch seine eigene Leere, seine Erinnerungslosigkeit und seine Empfänglichkeit für den seelenreinigenden Effekt der Pilgerreise, sowie für die endgültige Auslöschung seines Selbst in chinesischer Gefangenschaft. Deswegen nennt Mavrocordato in auch 'ein Gefäß', als sei seine Leere etwas Gutes. Doch Mavrocordato sagt nicht „leeres Gefäß“ sondern „offenes Gefäß“, und somit liegt der Akzent auf der Offenheit des Erzählers, die eingangs besprochen wurde. Doch unterm Strich ist der Erzähler ein Mensch, der von Anfang an leer war und der leer geblieben ist, der im Leben nie andere Interessen hatte als oberflächliche, als das Design, das Einrichten, und der zwar dadurch offen geblieben ist, aber nie einen genauen Blick auf die Bausteine des Lebens geworfen hat.

Dagegen führt der an Mephisto erinnernde Mavrocordato dem Erzähler mit seiner Kenntnis dessen, was die Welt in ihrem Innersten zusammenhält, „einen kleinen alchimistischen Trick“ (S. 110) vor: Er verschaltet die Kabel einer staatlichen Überwachungskamera mit einem tragbaren Fernseher, so dass sie sich selbst filmt, „in sich hundertmal gebrochen und verkleinert“ und „sich in der Mitte des Bildschirms im Unendlichen“ verlierend. (S. 111) Mavrocordato erklärt dem verblüfften Erzähler: „Es geht [...] darum, hermetische Zustände herzustellen.“ (S. 113) Da er diesen Sabotageakt gegen den pro-westlichen Staatsapparat des vor-revolutionären Iran durchführt, und die Technik, die er dafür benutzt, wiederum eine Erfindung der westlichen Welt ist, schlägt der postmoderne mediale Terrorist den Westen mit seinen eigenen Waffen, und schickt ihn in den blinden Zustand des eingeschlossenen-Seins

im *mise en abyme*.¹⁷⁷ Wer auch immer am anderen Ende der Leitung sitzt, wird nichts mehr wahrnehmen können als die Abbildung der Abbildung der Abbildung – *ad infinitum* – der eigenen Sinneswahrnehmung. Das ist im Prinzip der gleiche Zustand, den Massoud als die Zukunft des *American Way of Life* sieht.

3.7. Die Ahistorizität der Moderne

Insgesamt bringt, wie gezeigt wurde, in Krachts überaus allegorischem Roman das Vermächtnis der westlichen Zivilisation das Risiko mit sich, aus der Geschichtlichkeit in die Geschichtslosigkeit zu führen, und aus der Genese in die Statik. Das geschieht in 1979 an allen Enden der Weltgeschichte: Der liberale Kapitalismus wird dargestellt als ein Zustand, in dem nur blinde Kriechtiere existieren, und der, während das Schiff bereits sinkt, seine Klimax in den sinnentleerten Parties der Privilegierten hat, um danach wie Christopher im Armenhospital zu verenden. Wohingegen die angeblichen Alternativen, wie etwa der fundamentalistische Islam oder der Maoismus, entweder die Welt in eine längst vergangene bzw. niemals gewesene, romantisierte Zeit zurückversetzen wollen, oder, um die Geschichte des Westens zu opponieren und sie am Fortgang in die gewohnte Richtung zu hindern, dasselbe geistige Instrumentarium anwenden, das den Westen in die Bredouille brachte – man denke erneut an Francis Bacon und an die Schuldigkeit des dialektischen Materialismus ihm gegenüber – womit der 'neue Mensch' sich als die Perpetuierung desselben alten 'Muffs von 1000 Jahren' herausstellt.

So ist Krachts scheinbarer Ansicht nach jeder Versuch, eine bessere Gesellschaftsordnung als die des sinnentleerten Status quos herzustellen, letztendlich zum Scheitern verurteilt, und die großen Ideologien unserer Zeit führen unterm Strich alle zu ähnlichen Ergebnissen. Wie bereits erwähnt, ist Kracht mit dieser Ansicht nicht allein, denn schon Mannheim warnte nicht nur vor dem katastrophalen Potential aller utopischen Ideologien, sondern er meinte auch die Ursache für ihr Bestehen zu kennen, und dafür, warum der Mensch sich von ihnen blenden ließ.¹⁷⁸ Als Prämisse seines Arguments stimmte Mannheim dem zu, was Lukács in seiner *Theorie des Romans* beschrieben hatte: Der Mensch habe mit den Umwälzungen der Moderne den Verlust aller großen, epischen Sinnzusammenhänge erlitten.¹⁷⁹

177 Vgl. Langston: *Escape from Germany*. Auf gewisse Weise ist der ganze Roman wie ein *Mis-en-abyme* angelegt, insofern das im Buch versteckte Geld die Gesamtstruktur mit ihrem doppelten Erzählboden allegorisch widerspiegelt.

178 Karl Mannheim: *Allgemeine Soziologie*. Mitschrift der Vorlesung vom Sommersemester 1930 n. d. Mitschrift v. Kurt H. Wolff, hg. v. Martin Endreß / Gabriela Christmann unter Mitarbeit v. Andreas Göttlich, in: Martin Endreß / Ija Srubar (Hg.): *Jahrbuch für Soziologiegeschichte* 1996. Karl Mannheims Analyse der Moderne. Mannheims erste Frankfurter Vorlesung von 1930, Edition und Studien, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 41-123.

179 Vgl. S. 54ff.; vgl. Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der

Eine Folge sei die „Lebensdistanzierung“, d. h. die Entfremdung gegenüber der Welt und gegenüber sich selbst. Mannheim erklärte dies natürlich primär soziologisch:

Sie [die Distanzierung] kam dadurch zustande, daß die eindeutige Bedeutungsausrichtung einer Gruppe zerschlagen wurde. Solange eine Gruppe homogen ist, haben alle Dinge für die Individuen in der Gruppe dieselbe Bedeutung, sind auf ein Sinnziel hin ausgerichtet. Erkennen bedeutet: Gesellschaft, Tod, Leben usw., alle Dinge, die vorkommen können, von dieser Weltanschauungseinheit her zu erfassen, in dieser zu lokalisieren. [...] Die Ursache [des Sinnverlusts] besteht in der sozialen Differenzierung der Gruppen. Das Unterbauphänomen. [...] Wirklich ist jede soziale Differenzierung sinnzerstörend.¹⁸⁰

Da diese Lebensdistanzierung aber auch eine „Einstellungsdifferenz“,¹⁸¹ d. h. eine neue, zunächst noch unbestimmte Lebenseinstellung darstellt, ermöglicht sie wiederum das „Phänomen des experimentellen Lebens, das alle Gegenstände der Welt und sich selbst in einer experimentierenden Haltung entgegennimmt.“¹⁸² So entsteht laut Mannheim ein ganz neuer Menschenschlag,¹⁸³ mit dem eine neue „geschichtsphilosophische Phase in der Geschichte des menschlichen Bewußtseins“ eingeläutet wird. Das Erleben dieses neuen Bewußtseins beschreibt er mit einer hoffnungsvollen Ambivalenz, die den Existentialismus Sartres und Camus' voraus nimmt:

Jeder, der aus einer gebundenen Weltanschauung kommt, wird die Situation der Distanzierung, das Variabel-Behandeln der letzten Dinge als etwas Entsetzliches betrachten, als einen lebensfremden und alles abtötenden Akt. Es kostet eine schwere Stunde, bis man entdeckt, daß es nicht so sein muß(,) daß in der Lebensdistanzierung eigentlich ein neuer existentieller Akt (ent)steht, daß sie ständig geleitet wird von einem neuen unmittelbaren Akt, der auf etwas hin tendiert, daß einen ansprechen sollte, daß diese Distanzierung kein Abtöten ist, sondern zugleich etwas Neues gebiert. (Es handelt sich um ein) Abtöten von Dingen, die uns entfremdet sind, bei denen wir im Vollzuge aus dem Vollzugsakt herausfallen.¹⁸⁴

Doch da das Herausfallen des Menschen aus dem Lebensvollzug im Zweifelsfall als „Lebenskrisis“¹⁸⁵ erfahren wird, bringt diese viertens nebst ihrem Potential zur Innovation auch eine große Gefahr mit sich – nämlich das Risiko des modernen Menschen, sich durch den Totalitarismus verführen zu lassen. Sei es der Faschismus oder der Sozialismus-Kommunismus, laut Mannheim sind diese „Utopien“¹⁸⁶ die

großen Epik [verfasst 1914-1916], Berlin: Cassirer 1920.

180 Mannheim: Allgemeine Soziologie, S. 60; vgl. auch ders.: Konservatismus, S. 78.

181 Mannheim: Allgemeine Soziologie, S. 55.

182 Ebd., S. 59.

183 Mannheim nennt es den „soziologischen Menschentypus“, da es die „dazugehörige Einstellung“ ist, „in der Soziologie überhaupt entsteht.“ Dazu und zum folgenden: ebd.

184 Ebd.; die Zusätze in Klammern wurden von den Herausgebern den Originalnotizen hinzugefügt.

185 Ebd., S. 66.

186 Unter Utopie versteht Mannheim, wie er auch in *Ideologie und Utopie* erklärt, „nicht ein unwillkürliches Zukunftsbild, sondern als Zukunftsmöglichkeit erachtete Sinnggebung der Welt“, worunter etwa die Diktatur des Proletariats fällt oder auch Hitlers Tausendjähriges Reich. Ebd., S. 65.

Versuche der erzwungenen „Reprimitivisierung“,¹⁸⁷ durch die mit Gewalt die verlorene Sinn-Totalität wiederhergestellt oder ersetzt werden soll. Im Faschismus geschähe dies durch das „Zurückschrauben“ des Intellekts,¹⁸⁸ während im marxistischen Denken es zum „Erstarren“ in der Orthodoxie komme¹⁸⁹, ähnlich dem „Dogmenschatz einer Kirche“.

Die Punkte der Mannheimschen Analyse decken sich soweit mit Krachts Narrative, insoweit dass in 1979 das Erstarren der maoistischen Gesellschaft beschrieben wird, und zwar sowohl im Sinne eines Einfrierens des kollektiven Zeiterlebens in ahistorischer Stasis, als auch dem Eintreten der geistigen Starre durch die Dogmatik des historischen Materialismus. Problematischer – wegen dem kontroversen Begriff des Islamfaschismus – jedoch nicht völlig weg zu leugnen ist die Kongruenz zwischen Mannheims Beschreibung der Reprimitivisierung durch den Faschismus und Krachts Darstellung der politischen Bewegung, die im revolutionären Iran die Oberhand gewinnt. Und bei Kracht wie bei Mannheim liegt die eigentliche Ursache für diese Extremismen im Sinnverlust der Moderne und in der damit verbundenen Lebensdistanzierung bzw. Lebenskrise. Beiden Denkern dient dies als Ausgangspunkt ihrer Analysen, und bei Kracht stärker noch als bei Mannheim ist dies als eine Kritik an der Moderne zu lesen, da er den Sachverhalt als auf die bedrohlichste Weise krisenhaft beschreibt – sowohl aus der Perspektive des Erzählers (vor allem in dessen Beschreibung der Party), als auch aus den Perspektiven der Extremisten (Massouds Antiamerikanismus einerseits und die antibourgeoise Lagerführung andererseits). Aber es darf nicht vergessen werden, dass Krachts Kritik gerade eben auch den modernen Ideologien gilt, die auf diese Sinnkrise eine Antwort zu geben suchen. Eine weitere Beobachtung von Krachts Erzähler, seine letzte aus der Außenwelt, bevor er für immer in der Unterwelt der Lager verschwindet, unterstreicht diese Kritik auf parabelhafte Weise:

Einmal sah ich, wie ein aus Wellblech und Holz gezimmerter Pferdewagen vorbeifuhr, ein Bauer in einem unförmigen Mao-Anzug saß auf dem Bock, die Mütze hatte er tief über das Gesicht gezogen, er wendete den Blick ab, als unser Zug an ihm vorbeirauschte. Er ließ die Peitsche auf das Pferd niedersausen, aber es wollte sich nicht schneller bewegen. (S. 169)

Dieses Bild wirkt emblematisch für den obig besprochenen Zusammenhang, insofern sich der Verdacht aufdrängt, dass, da der Wagenführer an einen der letzten großen Staatsführer und Ideologen des 20. Jahrhunderts erinnert, der Wagen eine Metapher für die Ideologie ist. Die soll zwar zu einer Verbesserung der Zustände führen, kann aber letzten Endes selbstverständlich immer nur so gute Ergebnisse zeitigen, wie es die Natur (das Pferd) erlaubt – abgesehen davon, dass sie sowieso nur

187 Ebd., S. 72ff.

188 Ebd., S. 80ff.

189 Ebd., S. 87ff.; zum folgenden: ebd., S. 92.

relativ behelfsmäßig zusammen gezimmert ist. Der Führer aber scheint verbittert zu sein über sein im Grunde vorhersehbares Scheitern, und so wendet er sich von seinen Mitmenschen ab, die sowieso schon auf dem Weg in den Untergang sind, noch dazu in einem rasenden Zug, dem Symbol technischen Fortschritts, der hier aber nur in die industrialisierte Massenvernichtung führt.

[...] [G]egen die Totalherrschaft der Gegenwart, die dem Individuum jede Anwesenheit von unaufgeklärter Vergangenheit, von geschichtlichem Gewordensein, von mythischer Zeit rauben und ausmerzen will. Anders als die linke, Heilsgeschichte parodierende Phantasie malt sich die rechte kein künftiges Weltreich aus, bedarf keiner Utopie, sondern sucht den Wiederanschluß an die lange Zeit, die unbewegte, ist ihrem Wesen nach Tiefenerinnerung und insofern eine religiöse oder protopolitische Initiation. Sie ist immer und existentiell eine Phantasie des Verlustes und nicht der (irdischen) Verheißung. Eine Phantasie also des Dichters, von Homer bis Hölderlin.

Botho Strauß, *Anschwellender Bocksgesang*, 1993

And how do we keep our balance? That I can tell you in one word: Tradition!

Joseph Stein, *Fiddler on the Roof*, 1964

(Frei nach Scholem Alejchems *Tevye der milkhiger*, 1894-1916)

4. Das geschichtliche Vorfeld des Romans *1979* und der ästhetische Fundamentalismus

4.1. Der Ausweg durch die persönliche Geschichtlichkeit

Sieht also Kracht dieser Interpretation zufolge überhaupt gar keinen Hoffnungsschimmer in der modernen Lebenskrise, die er noch dazu als allgegenwärtig zu beschreiben scheint? Die Antwort ist: Zumindest keinen ideologischen denn nachdem Kracht die *grands récits* unserer Zeit in Frage gestellt hat, kann er schwerlich ein neues solches Panazee anbieten. Doch das Schreibverfahren, mit dem er seine Geschichte spinnt, ist zugleich auch der Lichtstreifen an ihrem Horizont. Denn warum sollte nicht auf die gleiche Weise, auf die der Schriftsteller in seinen Roman eine tiefere Erzählebene einbettet, der Leser sich seine eigene – die 'wirkliche' – Welt erklären können? Kracht zeigt uns schließlich, dass sogar alltägliche und augenscheinlich oberflächliche Dinge, wie z. B. das Paisleymuster, tief genug sind, um aus ihnen Sinn zu schöpfen. Es kommt nur darauf an, wie man sie betrachtet, denn es liegt ja bekanntlich alles im Auge des Betrachters – und somit bestimmt der Blick auch, welche Geschichte

man erzählt, und *wie* man sie erzählt.¹⁹⁰

Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an Mannheims Konzept der Seinsverbundenheit, jene „*historische Zeitkonzeption*“, die das „sichere Symptom“ des Bewusstseins sei. Mit dieser Idee gab der Wissenssoziologe eine bestimmte Art der Wahrnehmung als das Verstehen des Menschens prägend an. Da in 1979 nicht nur der intertextuelle Verweis auf Mannheim vorkommt, sondern nachweisbar auch dieselbe Art der Wahrnehmung, und weil Historizität dort sowohl ein thematischer Schwerpunkt als auch ein narratives Mittel ist, scheint Mannheims Seinsverbundenheit in Krachts Poetologie und auch in dessen Epistemologie – in dem Maße in dem sich die eine in der anderen widerspiegelt – ihre ganz besondere Wichtigkeit zu haben. Es sollten sich demnach anhand einer genaueren Untersuchung der Mannheimschen Argumentation direkte Aussagen über Krachts Weltsicht machen lassen. Dabei ist es allerdings weder zweckmäßig einen Anspruch auf die Vollständigkeit von Mannheims Gedankengut zu stellen, noch ist absolute Gründlichkeit der Diskussion vonnöten, denn der Brennpunkt der Aufmerksamkeit richtet sich hier nach wie vor ausschließlich auf solche Gedanken, die in 1979 subtil zum Tragen kommen und die daher für das Textverständnis relevant und hilfreich sind, weshalb der historisierende Aspekt der Wissenssoziologie, also das Mannheimsche Verständnis von Historizität und

190 Nur am Rande soll hier bemerkt werden, dass Krachts Weltsicht, d. h. sowohl sein ideologisches Misstrauen als auch sein Antidot dafür, natürlich keine Ausnahmeerscheinung ist, sondern vielmehr ein Zeichen ihrer Zeit. Denn Kracht befindet sich lediglich im Fahrtwasser des wohl größten intellektuellen Trends der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der wiederum Derrida und Foucault nachfolgt und der in einer seiner jüngsten Ausformungen seit den 80er Jahren als der so genannte *New Historicism* die großen Narrativen verwirft – zugunsten der Konstruktion von Geschichte durch den Betrachter. Der neue Historizismus stellt den Versuch einer postmodernen Historiographie dar, in welcher die dekonstruktivistischen und poststrukturalistischen Standpunkte, dass Geschichte als Text zu verstehen sei und dass die Geschichtsschreibung nicht so sehr eine Frage der Wahrheitsfindung sei als von Machtansprüchen, mit der Einsicht vereinbart werden sollen, dass literarische Texte dennoch in einem gewissen geschichtlichen Kontext zu sehen sind. Doch dem *New Historicism* wurde von seinen Gegnern vorgeworfen, selbst nicht aus der Abhängigkeit von den großen Narrativen ausbrechen zu können, aus dem einfachen Grund, dass man sich von ideologischen Vorurteilen und Neigungen nur sehr schwer und nie vollständig freimachen kann. Tatsächlich lautete ein grundsätzlicher, wenn auch philosophisch etwas spitzfindiger Einwand, dass der *New Historicism* letztendlich nur ein weiteres *grand récit* böte, nämlich die Auslegung, dass es keine großen Narrativen gibt. Eine weitere Kritik am *New Historicism* war dessen angebliche Nähe zum Konservatismus, besonders in der sich wieder stärker in diese politische Richtung entwickelnden Reagan-Ära. Dieser Punkt ist besonders interessant hinsichtlich der politischen Position Krachts, die weiter unten noch genauere Beachtung finden wird. Auch ist interessant, dass der *New Historicism* sich als erstes in der amerikanischen Renaissance-Forschung etablierte. Sollte etwa die Vorliebe von Krachts Erzähler für Renaissance-Rot ein Wink sein? Fest steht zumindest, dass dies nur einer von vielen Verweisen wäre, die Kracht mit einem Augenzwinkern anbringt. Aber wie dem auch sei, die Ähnlichkeiten zwischen Krachts Poetologie in 1979 und dem *New Historicism* bedürfen natürlich eines viel genaueren Vergleichs. Doch der gehört in seiner nötigen Ausführlichkeit hier nicht hin, so dass ein solcher Vergleich möglicherweise eine eigene Untersuchung verdient, da sich die vorliegende Arbeit auf Krachts Werk und auf ihr unmittelbares Umfeld in der deutschen Gegenwartsliteratur beschränken soll, sowie auf die in 1979 enthaltenen intertextuellen Verweise – zu denen ja vor allem Mannheim gehört, der nämlich, wie im Folgenden gezeigt werden soll, ebenfalls seine eigene Historiographie vorschlägt. Vgl. Terry Eagleton: *Literary Theory. An Introduction*, Blackwell Publishing 2008, S. 197f.; Stephen Greenblatt / Catherine Gallagher: *Practicing New Historicism*, Chicago; London: University of Chicago Press 2000; Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Tübingen; Basel: Francke 1995.

die damit verbundene Wahrnehmungsweise in diesem Rahmen bereits eingeschränkte Beachtung gefunden haben, und nun weiter zu verfolgen sind.

4.2. Mannheims Analyse der Moderne und der ›originäre‹ Konservatismus

Im Verlauf von Mannheims „Verfolgungen des Historischen“¹⁹¹ gelangte dieser zum „*Gegensatz des liberalen und konservativen Denkens*, der um die Jahrhundertwende [des 18. zum 19. Jahrhunderts] im Anschluss an die reale und ideale Diskussion über die französische Revolution entstand“.¹⁹² Für Mannheim ist der Konservatismus immer erst eine „Gegenlogik“,¹⁹³ wider der modernen und oft revolutionären, die bestehenden Verhältnisse liberalisieren wollenden Logik, wie z. B. im Fall der restaurativen Reaktion auf die naturrechtliche Denkweise der Jakobiner. Doch innerhalb des konservativen Denkstils macht Mannheim eine weitere Differenzierung, wobei dieser feine Unterschied eine der wichtigsten Facetten seines Argumentes bildet. Denn konservatives Denken kann für ihn niemals nur auf einfach übernommenen Denkweisen begründet sein – weswegen er auch vom „originär konservativen“ Denken spricht¹⁹⁴ – sondern es muss sich selbst das Dasein erschließen und jeden Sachverhalt „*von rückwärts her*“ historisierend rekonstruieren.¹⁹⁵ So ist es immer auch „*sinnorientiertes*“ Denken und Handeln.¹⁹⁶ Dagegen ist das simple „Festhalten am Althergebrachten“,¹⁹⁷ das Mannheim das „*traditionalistische Handeln*“ nennt, ein „*rein reaktives Handeln*“, welches nicht auf tieferer Reflexion basiert.¹⁹⁸

Laut Mannheim befindet sich der Konservatismus in konstantem Flux, denn er orientiert sich „an einem Sinnzusammenhange, der von Epoche zu Epoche, von einer historischen Phase zur anderen verschiedene objektive Gehalte enthält und sich stets abwandelt.“¹⁹⁹ Im Gegensatz dazu versuche aber der Liberalismus sich von jedem geschichtlichen Zusammenhang frei zu machen. Das liberale „Strukturerfassen“²⁰⁰ – zusammen mit dem sozialistisch-kommunistischen Denken, insoweit, dass sich all diese Denkweisen im Rationalismus begründen – sei „vom *Konservativen* aus gesehen »mechanistisch«, d. h.: „[S]ie trachten in der Geschichte jene Schicht im Werden zu erfassen, die

191 Mannheim: Konservatismus, S. 50.

192 Ebd., S. 51.

193 Ebd., S. 59. Zum folgenden vgl. ebd., S. 53 f. u. S. 60

194 Siehe z. B. ebd., S. 125.

195 Ebd., S. 120.

196 Ebd., S. 97.

197 Ebd., S. 93.

198 Ebd., S. 97.

199 Ebd.

200 Ebd., S. 242.

apparatmäßig beherrschbar, rationalisierbar ist.“²⁰¹ Demgegenüber habe das konservative Denken eine interpretative Einstellung: „[E]s sucht womöglich alles zu verstehen und zu deuten“.

Doch Dreh- und Angelpunkt von Mannheims Auffassung ist, dass es sich beim Konservatismus nicht nur um einen Denkstil handle,²⁰² sondern auch um eine Form des Erlebens, genauer des Zeiterlebens. Darin unterscheidet sich der Konservatismus mehr als in allem anderen von dem sich seiner Meinung nach zu sehr auf Rationalität versteifenden Liberalismus:²⁰³

Konservativ (in originärer Weise) erleben bedeutet [...] von jenen Erlebniszentren aus zu leben, deren Entstehungsursprung in vergangenen Konstellationen des historischen Geschehens verankert ist [...]. Aus diesen originären Lebenskeimen und Erlebnisformen erhält das konservative Denken seine Fülle und seinen nicht bloß spekulativen Charakter.²⁰⁴

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Mannheim zufolge das Historische und der Konservatismus einander sehr nahe stehen, da das historische Erleben ein konservatives Erleben ist, in dem Sinn, dass es das Seiende aus dem Gewesenen rekonstruiert und dabei auf das Übernehmen von Hergebrachtem, worunter man wohl auch die großen Narrativen zu zählen hat, verzichtet. Auf der Basis der vorangegangenen Textanalyse von 1979, in deren Mittelpunkt die Wahrnehmungsweise, oder, um es näher an Mannheims Jargon zu halten, das Zeiterleben der Figuren stand, die, zwar mit Modifikationen und mit nur begrenztem Erfolg, ihre Welt historisierend-interpretierend rekonstruierten, lässt sich nun das Urteil fällen, dass Mannheims Konservatismus auf die Poetologie Krachts zutrifft. Demnach kann man die Weltsicht, mit der Kracht die Erzählung präsentiert, durchaus als konservativ im Sinne Mannheims bezeichnen. Überraschen kann dies aber nicht, da generell in der Sekundärliteratur nicht nur die Haltung Krachts sondern der Mehrheit der sogenannten Neuen Deutschen Popliteraten als kultur- und neokonservativ eingeschätzt, bzw. als Ausdruck der Generation Golf verstanden wird.²⁰⁵

Tatsächlich schreibt Kracht zur Jahrtausendwende in der Zeit einer konservativen Revolution²⁰⁶ – wie

201 Ebd.

202 Vgl. S. 125. Zum folgenden siehe S. 121.

203 Mannheim beruft sich hier auf eine ganze Ahnenreihe von anti-rationalen Gegnern des Liberalismus, von Edmund Burke über Herder bis hin zu Giambattista Vico.

204 S. 125. Eine zusätzliche Veranschaulichung dieses Gedankens findet sich beim Historiker Droysen – Mannheims Meinung nach die „schönste Formulierung dieses historischen Zeiterlebens“: „Jeder Punkt in dieser Gegenwart ist ein gewordener. Was er war und wie er wurde ist vergangen; aber seine Vergangenheit ist ideell in ihm . . . Nicht die Vergangenheiten werden hell – sie sind nicht mehr –, sondern was in dem Jetzt und Hier von ihnen noch unvergangen ist.“ Johann G. Droysen: Grundriß der Historik, hg. v. Rothacker, Halle a.S.: M. Niemeyer 1925, S. 8, zit. n. Mannheim, Konservatismus, S. 121.

205 Vgl. Ernst: Popliteratur, S. 71, 74; vgl. auch Martin Hielscher: Generation und Mentalität. Aspekte eines Wandels, in: ndl, 532, 48, 4, 2000, S. 174-182.

206 Claus Leggewie: Erneuter Griff nach der Notbremse oder: Revolution als Restauration, in: Reinhold Viehoff und Rein

auch schon zuvor Mannheim, was den Umstand erklärt, warum Kracht ihn wieder aufgreift. Diese zweite konservative Revolution des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts, die natürlich keine Revolution im eigentlichen Sinn ist, sondern ein allmählich vollzogener Paradigmenwechsel, zeichnete sich in der Literatur des vereinten Deutschlands in Form einer der zwei streitenden Parteien im sogenannten Literaturstreit der 90er Jahre ab, welche dieselben Themen, die schon Mannheim beschäftigt hatten, wieder ins Schlaglicht rückte.

4.3. Der Literaturstreit, deutsche Geschichtlichkeit und der ästhetische Fundamentalismus

Der Literaturstreit, der schon kurz vor der Wende und in den frühen 90er Jahren erwuchs, war ein Ableger des Historikerstreits der 80er Jahre.²⁰⁷ In beiden Fällen drehten sich die Streitigkeiten um das deutsche Geschichtsbewusstsein. Im deutschsprachigen Literaturbetrieb ging es dabei um die Forderung einiger nach mehr literarischer Historizität. Der angebliche Stein des Anstoßes war die neueste Veröffentlichung der DDR-Schriftstellerin Christa Wolf, doch mit den Feuilleton-Redakteuren Ulrich Greiner (*Die Zeit*) und Frank Schirrmacher (*FAZ*) wurde die Debatte erst richtig eröffnet, da sie es „vermochten jene Vielzahl heftiger Gegenreaktionen zu provozieren, die den Streit ins Bewußtsein einer breiten literarischen Öffentlichkeit brachten.“²⁰⁸ Tatsächlich brachte Greiner das Argument auf den Punkt, indem er fast wörtlich das Parteimotto aus Orwells *1984* anführte, ohne aber auf die Quelle hinzuweisen – vielleicht einfach, weil er nicht zu schnippisch wirken wollte, oder aber auch um zu vermeiden, dass das Argument trotz wahren Kern voreilig als Übertreibung und Sciencefiction vom Tisch gefegt werden würde: „Wer bestimmt, was gewesen ist, der bestimmt auch, was sein wird. Der Streit um die Vergangenheit ist ein Streit um die Zukunft.“²⁰⁹ Greiner ging es um das nationale Geschichtsbewusstsein, dass er als die Grundlage einer geschichtlich begründeten Gegenwart und Zukunft verstand. Gleichzeitig sah er darin ein Mittel, die Kontrolle der bundesrepublikanischen Kulturproduktion aus den Händen einer mutmaßlich links-liberalen Elite zu ringen, die seiner Meinung nach bereits seit den späten Fünfzigern der deutschen Literatur in Gestalt einer „Gesinnungsästhetik“

T. Segers (Hg.): *Kultur Identität Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1330). S. 180-200.

207 Vgl. Taberner: *German Literature*, S. 2. Vgl. zum folgenden auch Bernd Wittek: *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften*. Marburg: Tectum 1997.

208 Thomas Anz: *Der gestörte Konsens. Die Initiation des Streits*, in: ders. (Hg.): »Es geht nicht um Christa Wolf« *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München: edition spangenberg 1991, S. 45-55, hier: S. 55. Vgl. Wittek: *Der Literaturstreit*, S. 35 ff.

209 Ulrich Greiner: *Die deutsche Gesinnungsästhetik. Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. Eine Zwischenbilanz* (*Die Zeit* v. 2.11.1990), in: Anz (Hg.): »Es geht nicht um Christa Wolf«, S. 208-216, hier: S. 208.

ihre politische Agenda aufzwang.²¹⁰

An diesem Vorwurf zeigt sich auch, dass es sich beim Literaturstreit, ebenso wie beim Historikerstreit, der unter anderem den deutschen Umgang mit dem Holocaust thematisierte,²¹¹ um einen ideologischen Streit handelte, bei dem sich eigentlich um ein altes Thema gestritten wurde, weil man eine Debatte fortsetzte, die in Deutschland bereits seit dem Ende des zweiten Weltkriegs schwelte und die mit jeder Generation wieder von Neuem aufflammte, da sie der deutschen Vergangenheitsbewältigung galt und in diesem Zuge nach der sozialpolitischen Aufgabe einer engagierten Literatur fragte.²¹² Doch die Forderung nach einem neuen Geschichtsbewusstsein, laut geworden durch solche Stimmen wie Greiners und Schirmachers, wurzelte in einem viel weiter zurückgreifendem Diskurs. Stefan Breuer, der diese Haltung vor allem in Botho Strauß' *Anschwellendem Bocksgesang* formuliert sah, prägte dafür den Begriff des ästhetischen Fundamentalismus.

Pünktlich zur Wiedervereinigung Deutschlands lebt damit eine Tradition wieder auf, die in der alten Bundesrepublik gänzlich abgerissen schien. Ästhetischer Fundamentalismus zeigte sich zum erstenmal in der Romantik. Er erhielt neuen Auftrieb durch Wagner und Nietzsche und erreichte seinen Höhepunkt in den Jahren vor und nach dem ersten Weltkrieg, in dem, was man die „ästhetische Opposition“ gegen die Moderne genannt hat.²¹³

Zur Erklärung seiner Begriffsschöpfung erinnert Breuer daran, dass man unter Fundamentalismus allgemein die Weigerung zu verstehen hat, „die Zumutungen von Aufklärung und Moderne anzunehmen“.²¹⁴ Aber im Gegensatz zum religiösen Fundamentalismus sei das, was Strauß interessiere, „weder die Riten noch die Glaubensvorstellungen, noch die mit ihnen verbundenen Normen und Regeln einer distinkten Religion, sondern lediglich die *Empfindungen*, die das Heilige auslöst“:

Gefühle des Respekts, des ahnungsvollen Ergriffenseins, der Scheu vor dem Erhabenen, des

210 Ebd.; Greiner verwies damit auf „ein spezifisch deutsches Verständnis von Politik und Literatur [...], das in Folge der Gruppe 47, der 68er Debatten und vermittelt über literarische Persönlichkeiten wie Heinrich Böll und Günter Grass das Politische literarischer Texte mit dem politischen Engagement des Autors und der politischen Brisanz des Stoffes identifizierte.“ Claas Morgenroth / Vera Viehöver: Politik im literarischen Museum? Zum Verhältnis von Erinnerung und Politik in der Gegenwartsliteratur, in: Seminar: A Journal of Germanic Studies, 43, 2, Mai 2007, S. 100-114, hier: S. 100.

211 Vgl. Taberner: German Literature of the 1990s and Beyond, S. 24.

212 Vgl. hierzu Stuart Taberner: Introduction: literary fiction in the Berlin Republic, in: ders. (Hg.): Contemporary German Fiction. Writing in the Berlin Republic, Cambridge: University Press 2007, S. 1-20, bes. S. 6 ff.; vgl. auch Frank Finlay: Literary debates and the literary market since unification, in: Taberner (Hg.): Contemporary German Fiction, S. 21-38, bes. S. 26-31. Aus der frühen Phase dieser Entwicklung, die ebenso ein Streit der Generationen ist, entstammt auch das ursprüngliche Konzept der Popliteratur, wie es in den späten 60er Jahren als ein Produkt der *Counter-Culture* im Kampf gegen das *establishment* der über-Dreißigjährigen geboren wurde, und so finden sich im Literaturstreit dieselben Ursprungsbedingungen wieder, die dann in gattungstechnischer Sicht zu der popkulturellen Dimension von Krachts schriftstellerischem Werk mit bei wirkten, mit dem Unterschied allerdings, dass die Neuen Deutschen Popliteraten das Element des Pop nun *gegen* die Alt-68er anwendeten, sich die Rollen also vertauscht hatten – eine Wendung, die einem gewissen ironischen Moment, oder gar poetischer Gerechtigkeit, nicht entbehrt.

213 Breuer: Ästhetischer Fundamentalismus, S. 4.

214 Ders., S. 2.

Enthusiasmus für das Ganze, aus dem allein so etwas erwächst wie Opferbereitschaft und 'Dienst'.²¹⁵ Eine Denkhaltung aber, die bestimmte Dinge vorrangig mit Rücksicht auf die Empfindungen betrachtet, welche sie hervorbringen, bezeichnet man nach Hegel als Ästhetik [...]. Es ist die Ästhetisierung der Religion, durch die sich Strauß vom genuinen Fundamentalismus unterscheidet.²¹⁶

Im Umkehrschluss werde oft dort, wo die Religion ästhetisiert wird, das Ästhetische religiös aufgeladen, wofür Breuer ebenfalls Belege bei Strauß sieht, denn der „Weg aus der modernen Relativierung und Moderierung in die Absolutheit der Existenz vollzieht sich bei ihm primär über das Medium der Kunst, ganz besonders: der Dichtung.“

Aus ihr vermag der einzelne nicht nur die Kraft zur Absonderung vom Mainstream, den Mut zum Einzelgängertum zu gewinnen, sondern weit mehr noch: eine Stärkung seiner Leidenschaft, seiner Bereitschaft zu Entbehrung, Verzicht, Askese. Dies ist nur möglich indem die Kunst einen Sinn vermittelt, der über sie hinausweist: keine Utopie, keine profane Eschatologie, keine irdische Verheißung, wohl aber, wie man per viam negationis schließen darf, eine metaphysische Eschatologische, eine überirdische Verheißung; denn was bedeutet die von Strauß geforderte „Rangabwertung von Weltlichkeit“ anderes als, positiv gesprochen, eine Rangaufwertung des Über- und Außerweltlichen? Gott, so lautet die geheime Botschaft dieses Textes, ist nicht tot. Das „System der abgezweckten Freiheiten“ mag sich von ihm abgekoppelt haben und einsam seine Bahn ziehen, die es in die Selbstzerstörung führt; doch liegen überall noch genügend Rückfahrkarten bereit, zu jeder Zeit und für jedermann einlösbar, der die Werke der Dichter zu lesen versteht. Eine solche Einstellung, die nicht im strengen Sinne fundamentalistisch ist, aber bis auf den anderen Ausgangspunkt deutliche Analogien zum Fundamentalismus aufweist, mag ästhetischer Fundamentalismus heißen.²¹⁷

Gemäß dieser Weltauffassung hält der ästhetische Fundamentalismus das, was für gewöhnlich als Kultur bezeichnet wird, dem Wort als überhaupt nicht angemessen, weshalb er gar keine Zeit mit ihrer Kritik verschwendet: „Soweit er Kritik übte, galt sie der *Zivilisation*, die der allererst zu schaffenden Kultur weichen sollte; Zivilisationskritik und Kulturoptimismus sind für ihn deshalb treffendere Bezeichnungen als Kulturkritik und -pessimismus.“²¹⁸ Doch obwohl es darin sicherlich „Berührungspunkte oder sogar Übergänge“ zum Rechtsradikalismus gibt, betont Breuer die Tatsache, dass, wenn auch schon von Hoffmannsthal von 'konservativer Revolution' sprach, er damit doch etwas vollkommen anderes meinte „als die mit dem gleichen Ticket reisenden Neonationalisten“. Aber natürlich wurde auch Strauß vehement als ein Vertreter der Neuen Rechten kritisiert, und seinem Essay haftete schnell der Ruf an, extremen Randgruppen als Daseinsberechtigung zu dienen.

215 Hier muss auffallen, dass Breuers Beschreibungen fundamentalistischen Empfindens nicht nur stark an das konservative Erleben Mannheims erinnern, sondern dass sich auch die Punkte wiederfinden, die Kracht in 1979 beleuchtet – denn sein Erzähler, dem ja meistens jegliches konkrete Verständnis fehlt, hat dennoch zumindest Ahnungen, die sich (historisch) begründen lassen, und den tiefsitzenden Wunsch nach Spiritualität und Opfertum.

216 Breuer: Ästhetischer Fundamentalismus, S. 3.

217 Ebd.

218 Ebd., S. 5.

4.4. Die Popmoderne in der Berliner Republik

Andererseits wurde in der Berliner Republik zunehmend der Begriff der „Normalisierung“ zum Leitwort – nicht zuletzt weil seit dem Mauerfall keine Notwendigkeit mehr zu sehen war für ein kulturelles Bollwerk gegen undemokratische Werte aus dem Osten²¹⁹ – das die deutsche Literatur in die neue, alte nationale Identität eines vereinten Deutschlands und in die europäische Kulturgemeinschaft führen sollte. Außerdem war man sich einig, dass schon eher die Notwendigkeit dafür bestand, den Eindruck von Erzählschwäche – und leider eben auch Streitsucht – zu ändern, den die deutschen Literaten auf in- und ausländische Beobachter machten, was möglicherweise auch die im Durchschnitt eher schlechten Verkaufszahlen erklärte. Mit bisher unerhörten Konzepten wie „Unterhaltsamkeit“ und die „Neue Lesbarkeit“ wechselte die allgemeine Verstimmung über in die „Aufbruchstimmung“²²⁰ einer neuen Autorengeneration, die wieder Lust am Geschichten-erzählen hatte. Nach Realität verlangenden Dekreten folgend, wie dem von Maxim Biller, oder der Forderung Matthias Polityckis, Literatur müsse sein wie Rockmusik,²²¹ war diese Entwicklung wiederum eine „Grundsatzdebatte“, die ebenfalls einen „unideologischen und unverkrampften Umgang mit Literatur“ suchte, so Martin Hielscher im Nachwort einer der ersten Anthologien hierzu.²²² Es handelte es sich um einen weiteren Aspekt des Literaturstreits, der sich diesmal auf schriftstellerische Methoden ausrichtete, und dabei ein weiteres Mal die Punkte von Kracht und Mannheim, Strauß und Breuer iterierte.

Die Rückkehr des Epischen, das hier das Beharren auf einem erzählerischen Zusammenhang meint entgegen einer rhapsodischen Fragmentierungstechnik, bedeutet [...] keinen konservativen Roll-Back, sondern ein gesteigertes Bewußtsein von Literaturgeschichte, von den Mitteln und Themen, ohne daß auf das Erzählen verzichtet wird. [...] Die Zerstörung des Epischen ist die Zerstörung von lebendigen Zusammenhängen, die die Einsamkeit einer intellektuellen Kaste innerhalb der arbeitsteiligen Welt reflektiert. Literatur aber, wenn sie authentisch ist, wird immer versuchen, diese Reduktion von lebendiger Erfahrung und Sinnlichkeit aufzuheben. Und dann ist sie auch unterhaltsam.²²³

219 Taberner: German Literature, S. 2, 4 f.

220 Matthias Harder: Vom verlorenen Grundkonsens zur neuen Vielfalt. Zu einigen Aspekten und Tendenzen der Literaturdiskussion in den neunziger Jahren, in: ders. (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 9-26, hier: S. 9.

221 Vgl. Maxim Biller: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm, in: Die Weltwoche, 25.7.1991. Vgl. dazu auch Frank Schirmacher: Idyllen in der Wüste oder das Versagen vor der Metropole, in: FAZ, 10.10.1989. Vgl. Matthias Politycki: Literatur muß sein wie Rockmusik. Ein Plädoyer für das Ekstatische in der Poesie, in: Frankfurter Rundschau, 7.10.1995.

222 Martin Hielscher: Nachwort, in: Ders. (Hg.): Wenn der Kater kommt. Neues Erzählen – 38 deutschsprachige Autorinnen und Autoren. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1996, S. 317-321, hier: S. 317. Der von Hielscher herausgegebene Band enthielt übrigens auch einen Text von Kracht, und zwar die zuvor erwähnte, von der Beatliteratur inspirierte Kurzgeschichte, dort erstmals veröffentlicht.

223 Ebd., S. 317 u. S. 320.

Eine ähnliche Auffassung hatte Politycki, der gleich nach einem „*europäischen* Erzählkonzept“ suchte, das zum Advent des „postmodernen europäischen Romans“ führen sollte.²²⁴ Als ein wesentliches Kennzeichen stipulierte er „die Simplifizierung des Erzählens bei gleichzeitiger Verkomplizierung“ – oder, um es mit anderen Worten zu sagen, die aus der Unübersichtlichkeit gewonnene Übersichtlichkeit. Dies sollte geschehen in Form einer „Vielschichtigkeit des Erzählens, die bereits auf der Oberfläche, der subintellektuellen Ebene des reinen inhaltsorientierten Lesens funktioniert“.²²⁵ Indem mit „Anspielungen, Leitmotiven, gewagten Metaphern“ und „Handlungsmomenten, die nur zwischen den Zeilen erzählt werden,“ gearbeitet würde, sollten neue Perspektiven aufgezeigt werden, allerdings versteckt unter dem Deckmantel modernen Konsumverhaltens.²²⁶ Eine solche literarische Ästhetik sei deswegen angebracht, weil „ohne Oberfläche [...], auf der ein Text ganz einfach nur gelesen werden kann, [...] auch der schönste Tiefsinn nur, – Pardon – ‚typisch deutsch‘“ ist.

In Polityckis Forderung nach einer Literatur, die sich über eine tiefere Erzählebene hinter augenscheinlicher Oberflächenbeschreibung definiert, besteht eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zu Krachts Schreibverfahren. Doch ganz besonders relevant im Bezug zu Kracht wird Politycki, wenn man berücksichtigt, dass letzterer eine neue literarische Ästhetik gerade deswegen als dringlich erachtete, weil er in der deutschen Literatur der 90er einen „herrschaftsfreien Raum“ sah, der übernommen zu werden drohte von „tolldreisten Urlaubsbekanntschaften vom Schlage eines Christian Kracht, die sich, begnadet durch eine noch spätere Geburt [als Politycki], um überhaupt nichts mehr scheren, am allerwenigsten um die Frage, was ein vollgeschwalltes Stück Papier von einem literarischen Text unterscheidet.“²²⁷ Sollte es also möglich sein, dass Kracht ausgerechnet bei Politycki, einem seiner lautstärksten Kritiker,²²⁸ in die Schule gegangen ist – in dem Sinn, dass Polityckis Programm Kracht als Anleitung zu seinem Schreibverfahren in 1979 gedient haben könnte? Verwundern sollte es zumindest nicht, denn es wäre lediglich eine von sehr vielen Ironien, die Kracht umgeben, wie hoffentlich einleuchtend in der bisherigen Arbeit gezeigt wurde. Aber andererseits folgt Kracht natürlich weniger Polityckis Programm als einer generellen kulturellen Entwicklung, die auch der Neuen Deutschen Pöpliteratur die Bahn ebnete.

Denn obwohl Begriffe wie Popkultur oder Pop bei Politycki nicht fallen, hatte bereits in den frühen

224 Politycki: *Kalbfleisch mit Reis!*, S. 39f.

225 Ebd.

226 Vgl. Taberner: *German Literature*, S. 16.

227 Politycki: *Kalbfleisch mit Reis!*, S. 34.

228 Vgl. Kapitel 2.

90ern das „Zeitgeist-Magazin *Tempo* vollmundig die Ära der Pop-Moderne“ verkündigt, die „das finale Stadium einer bereits vor 30 Jahren ausgerufenen Postmoderne“ darstelle.²²⁹ Bei der Popmoderne handelt es sich wie bei der Postmoderne um keinen Epochenbegriff, „sondern vielmehr um eine 'Geisteshaltung', eine 'Vorgehensweise' [Eco] bzw. einen 'Gemüts- oder Geisteszustand' [Lyotard].“²³⁰ Nachdem nämlich wegen der „durchgreifenden Ästhetisierung des Alltags [...] die Jugend- und Popkultur den Nimbus des Widerständigen weitgehend eingebüßt“ hat,²³¹ werden in der Popmoderne die

Grenzen zwischen Kultur und Konsum [...] zunehmend eingerissen. Kultur wird zur popularisierten Ware. Diversifizierung und Pluralisierung schreiten voran, und die sog. Masse differenziert sich aus in Zielgruppen [...]. In der Kommunikation dominieren Ironie und Intertextualität, Pastiche und

229 Dirk Frank: Propheten und Nostalgiker. Reflexivität in der Pop-Literatur der Gegenwart. In: Christoph Parry / Liisa Voßschmidt / Detlev Wilske (Hg.): Literatur und Identität. Beiträge auf der 10. Internationalen Arbeitstagung Germanistische Forschungen zum Literarischen Text, Vaasa, 8. - 11.4.1999. Vaasa 2000 (= SAXA Sonderband; 2; Vaasan Yliopiston Julkaisuja Selvityksiä ja raportteja; 61). S. 264-276, hier: S. 264; vgl. dazu auch ders.: Pop und Metapop. Zur Reflexivität der Pop-Literatur, in: Juni 28, 1998, S. 105-117. Man erinnere sich außerdem daran, dass Kracht zur gleichen Zeit als Journalist für *Tempo* arbeitete (vgl. Kapitel 2).

230 Ute Paulokat: Benjamin von Stuckrad-Barre, S. 81; Paulokat zitiert hier Ecos *Nachschrift zu Der Name der Rose* (1984) und Lyotards *Philosophie und Malerei* (1986).

231 Frank: Talking about my generation, S. 71. Diederichsen beschreibt diese Entwicklung wie folgt, und als für das Leben in der alten Bundesrepublik spezifisch:

[W]ar nicht die Welt in den bizarren Gebilden des Marktchaos besser und gerechter repräsentiert und allemal aufregender als in den sozialdemokratischen Bürokratien und der dazugehörigen öffentlich-rechtlichen Repräsentation der Welt? So formulierte das zwar niemand explizit. [...] Sah man sich etwa Werbung, vor allem ausländische Werbung, Produktdesign und andere Formen der kommerziellen Massenkultur von einer inhaltlichen Perspektive an, hatte man doch den krassesten Surrealismus vor sich. Die Sicherheit, mit der man davon ausging, dass Surrealismus und Auflösung per se richtig und subversiv seien, war damals unerschütterlich und der Verdacht, dieser Surrealismus sei möglicherweise selbst die kulturelle Form eines entfesselnden entfesselten Kapitalismus, noch kritische Zukunftsmusik. Gegen die staatsfromme Sinnstiftung stellte aber dieser Surrealismus des Marktes die nahe liegende Gegenwelt dar. Insofern war die New-Wave-Generation die erste Popkulturgeneration seit den mittleren 60ern, die ihre Rebellion von der destruktiv-öffnenden Dynamik des Marktes [...] unterstützen ließ. Diederichsen: 2000 Schallplatten, S. VI.

Dass Kracht für eine Veröffentlichung den Titel *New Wave* wählte, muss vor dem obigen Hintergrund ganz klar als eine poetologische Stellungnahme gewertet werden. Vgl. Christian Kracht: *New Wave. Ein Kompendium 1999-2006*. Mit einem Vorwort von Volker Weidermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006. Doch Diederichsen weist auch hin auf die Kehrseite dieser Entwicklung:

Die inhaltliche Erkenntnis des eigenen Bestimmtheits durch Popkultur hat aber seit 1980 zu einer Tendenz beigetragen, die man stark vereinfacht aber auch als die Bereitschaft, seinen Meister oder Gefängniswärter zu lieben, beschreiben kann, weil man ja nun mal eh von ihm geprägt ist – 's ist weniger anstrengend als Revolte oder Ödipus oder was es sonst noch so gab. So richtig die Einsicht war, das »Ich« bestehe aus nichts anderem als aus ein paar individuell und ein paar kulturbürgerlich gefilterten Popkulturbearbeitungen, und so anrührend, aufbegehrend, wahrheitsfanatisch und drastisch diese Einsicht auch bearbeitet wurde, sie schloss zunehmend aus, etwas anderes begehren zu können, überhaupt aufbegehren zu können. Das immerhin noch als »Ich« konstruierte Ganze, das die Summe seiner Einflüsse und Prägungen verwaltete und gerade über sein Erkenntnispotential soeben noch in Handlungs- und Behauptungsfreiheit überführt hatte, wurde nun im Verlauf der 80er als eine solche Instanz allmählich aufgegeben – wobei sich allfällige kulturelle Ermutigungen zu Regressionen mit einer aus Ermächtigung in Kränkung und Enttäuschung umschlagenden Lesart des New-Wave-Slogans »I am a cliché« vermischten. Diederichsen: 2000 Schallplatten, S. VI.

*Sampling.*²³²

Im „fortschrittsbejahenden popkulturellen Modell“²³³ kommt es zum „Umschlag eines *mimetischen* in einen *semiotischen* Umgang mit popkulturellen Zeichen“,²³⁴ denn Popkultur ist reflexiv, und vor allem selbst-reflexiv.²³⁵ Wie Poschardt feststellt, ist Pop „nun – klassisch postmodern – doppelkodiert. Für viele [...] einfach nur Pop, für die anderen ein kompliziertes Spiel von Zeichen; mit Verweisen, Anspielungen und Überlegungen, die Pop zur (kritischen) Theorie von Pop werden“ lassen.²³⁶ In diesem Paradigma ist es möglich, dass der Mensch „seine eigene und die Geschichte seiner Generation mittels der jeweils neuesten Musik und Mode lustvoll (de-)konstruiert.“²³⁷ Denn Zeichensysteme sind,

so hat Eco in Anlehnung an Peirce gezeigt, eigengesetzlich in sich: Am Grunde des Zeichens befindet sich kein objektiv festlegbares Realsubstrat, sondern wieder andere Zeichen, die als Interpretanten fungieren. Wenn auch die Forderung nach einem abschließenden Interpretanten praktische Berechtigung haben mag, bleibt erkenntnistheoretisch ein unendlicher Rekurs der Zeichen festzustellen [...]²³⁸

Da nicht „hinter dem Zeichen sofort eine Wahrheit“ zu erwarten ist, ist der „Begriff des Codes generativ“²³⁹ zu begreifen, „mit Koppelungspotenzialen“ und „als Register von Möglichkeiten bzw. als offene Matrix“. So kommt es, dass „im gesamten Spektrum vom Höhenkamm bis zur Pop-Kultur [...] sich heute auf breiter Basis die weitverbreitete Initiative zur Selbstschreibung und damit zur Selbststilisierung“ zeigt.²⁴⁰ Die „Initiativen gehen erkennbar dahin, aus den kulturellen Zeichensplittern in souveräner Manier ein stilisiertes Ich zu basteln. Der Selbstschreiber benutzt Codes, partizipiert an ihnen, schreibt sie aber auch um, indem er sie de- und rekonstruiert“ und benutzt dabei unterschiedliche Zeichensysteme: „Wörter, Bilder, musikalische Versatzstücke, Kleidung und habituelle Äußerungsweisen – symbolische Formen also, Stilbildungen ganz allgemein, die am gesamten Ausdrucksvokabular teilhaben und dieses umgekehrt neu prägen.“²⁴¹

Sowohl Polityckis literarisch-ästhetisches Programm als auch Krachts Schreibverfahren decken sich

232 Siegfried J. Schmidt / Brigitte Spieß (1997): Die Kommerzialisierung der Kommunikation. Fernsehwerbung und sozialer Wandel 1956-1989. Frankfurt/M, S. 75, zit. nach Frank: Propheten und Nostalgiker, S. 264.

233 Frank: Talking about my generation, S. 78.

234 Ebd., S. 80.

235 Vgl. Frank: Propheten und Nostalgiker, S. 264f.

236 Poschardt: DJ-Culture, S. 28.

237 Frank: Talking about my generation, S. 78. Vgl. dazu auch Günther Jacob: Die Modernisierung der Identität. Pop als Teil des Gründungsmythos der »Berliner Republik«, in: Heinz Geuen / Michael Rappe (Hg.): Pop / Mythos. Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik. Schiengen: Edition Argus 2001. S. 21-40; vgl. ebenso Ralph Köhnen: Selbstpoetik 1800/1900/2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling, in: ders. (Hg.): Selbstpoetik 1800-2000, S. 7-18.

238 Köhnen: Selbstpoetik, S. 9.

239 Ebd., S. 10.

240 Ebd., S. 15.

241 Ebd., S. 16.

mit der popmodernen Konzeption von Kultur und Identität, so dass man wohl getrost dasselbe Adjektiv auf diese Schriftsteller anwenden darf.²⁴² Selbstverständlich ist jedoch bis zum Beweis des Gegenteils anzunehmen, dass Kracht in der Neuen Deutschen Popliteratur – trotz ihrer oberflächlich-archivarischen, oder möglicherweise doch bloß namentlichen Nähe zu Popkultur und Popmoderne – zumindest hinsichtlich der an Verweisen und Anspielungen aufgehängten narrativen Substrukturen seiner Texte als Ausnahme zu sehen ist. Und auch im Korpus der Werke Krachts scheint *1979* bezüglich der Ausgeprägtheit seines doppelten Erzählbodens allein zu stehen, obwohl Kracht natürlich bereits in *Faserland* und auch wieder in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* viel mit (pop-)kulturellen Anspielungen und Verweisen arbeitet, was bei seinem jüngsten Roman schon allein der Titel zeigt, der die Übersetzung eines Verses aus dem irischen Folklore-Lied „Danny Boy“ ist.

Darüber hinaus erinnert der popmoderne Umgang mit der eigenen Geschichte doch sehr an Mannheims rekonstruierend-historisierenden Begriff des 'originär Konservativen'.²⁴³ Und so scheint tatsächlich Krachts geheime Aussage zu sein, dass Mannheim in seiner Analyse der Moderne unter dem Vorhängeschild des Konservatismus beschrieb, was sich in der Popmoderne als ein nunmehr universelles Phänomen durchsetzt und in der nächsten Zukunft voraussichtlich weiter verbreiten wird – wenn nichts diese Entwicklung unterbricht. Denn es darf auch nicht vergessen werden, dass eine weitere Aussage Krachts die Warnung ist, die auch schon Mannheim – leider vergeblich – aussprach, nämlich vor der großen Gefahr, dass der moderne Mensch, und das schließt den popmodernen Menschen wohl kaum aus, unter verschärften Lebensumständen dazu neigt, die Notwendigkeit der eigenständigen Identitätserschaffung als Identitätskrise wahrzunehmen, und sich leider dann nur allzu bereitwillig von falschen Heilslehren in die kulturelle Stagnation oder Regression führen lässt. Vor solchen Irrwegen kann vielleicht nur die folgende Einsicht schützen: „Was ihr jetzt tun müßt, ist euch hinsetzen und überlegen, was eure Wurzeln sind, wo ihr herkommt.“²⁴⁴ Breuer würde diese Einsicht, wenn sie konsequent durchdacht ist, und nicht nur den geschichtlichen sondern auch den spirituellen Ursprung des Menschen mit einschließt, als ästhetischen Fundamentalismus bezeichnen.

242 Bereits zum Ende der 90er Jahre wurden Kracht & Co als die „Dandys der Popmoderne“ bezeichnet; Iris Radisch: Mach den Kasten auf und schau. Junge Männer unterwegs: Die neue deutsche Popliteratur reist auf der Oberfläche der Welt, in: *Die Zeit*, 21, 10.1999. Vgl. dazu auch Anke S. Biendarra: Der Erzähler als ‚Popmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman *Faserland*, in: *German Life and Letters* 55, 2002, S. 164-179.

243 Zu den Ähnlichkeiten zwischen Mannheim und den Ideen der Postmoderne siehe Ilja Srubar: Mannheim und die Postmodernen, in: Martin Endreß / Ija Srubar (Hgg.): *Jahrbuch*, S. 353-370.

244 Christian Kracht / Ingo Niermann: *Der Geist von Amerika. Ein Besuch in Vanuatu / 2004*, in: Kracht: *New Wave*, S. 226.

Aujourd'hui, le seul modernisme digne de ce nom est le modernisme antimoderne.

Milan Kundera, *Die Weltliteratur (Le Rideau)*, 2005

Alle suchen nach Werten, dabei sind sie längst da. Sie werden in Europa buchstäblich zu Markte getragen – seit über zweitausend Jahren.

Peter Prange, *Werte. Von Plato bis Pop. Alles, was uns verbindet*, 2006

5. Schlußbetrachtung

Christian Krachts Roman *1979* zeigt, dass historisierende Sinnstrukturen – mit einem Wort: Geschichtsbewusstsein – nicht nur das Leben erleichtern, sondern dass sie bis zu einem gewissen Grad lebensnotwendig sind. In der Interpretation des Romans *1979* kommt eine solche Sinnstruktur zustande, indem sie durch die Eigenleistung des Lesers sozusagen organisch von innen heraus wächst, anstatt von höherer Stelle – sei dies von einem olympischen Autor oder einem Staatsapparat – oktroyiert zu sein. So wird der Roman der Tatsache gerecht, und unterstreicht sie gleichzeitig, dass, wie alle Sensibilitäten, Geschichtsbewusstsein sich nicht verordnen, aber durchaus anregen, fördern und kultivieren lässt. Anfangs meist bloße Intuition oder abstrakte Idee, muss es durch Eigeninitiative und selbstständige Einsichten mit Inhalten und Kontexten angereichert werden, die dann den Sinn dieser Informationsstruktur ausmachen, wobei Geschichtsbewusstsein als Geschichtsverständnis selbstredend noch nie allein im Auswendigkennen von Jahresdaten und Namen bestanden hat. Was der Roman letztendlich beweist, ist, dass die Literatur bei diesem Prozess der geschichtlichen Welterschließung helfen kann, ohne in intellektuelle Bevormundung oder gar in einseitige Heilslehren verfallen zu müssen. Denn tatsächlich sollten wir uns nicht nur was die Literatur betrifft „die Werte, die unsere Gesellschaften prägen und leiten, nicht als statischen Sockel, auf dem alles aufbaut“ vorstellen.²⁴⁵ „Werte sind keine absoluten Normen, sondern Orientierungsgrößen, mit denen wir uns in unserem Leben bewegen. Die Feststellung, dass eine Gesellschaft gemeinsame Werte hat und braucht, ist keine Beschränkung individueller Freiheit.“

Gleichzeitig verbindet Kracht das Populäre mit dem Elitären, dadurch, dass er einen oberflächlichen Diskurs voll von Pop- und anderen kulturellen Signifikanten mit einem anspruchsvollen Subtext

²⁴⁵ Frank Baasner: Unser Wertekosmos: Ein dynamisches Koordinatensystem für das Projekt Europa. In: Peter Prange / Frank Baasner / Johannes Thiele (Hgg.): *Werte. Von Plato bis Pop. Alles, was uns verbindet*. München: Droemer 2006. S. 735-742, hier: S. 737.

kombiniert, weswegen der Roman sowohl als U- als auch als E-Literatur gelesen werden kann, und ganz nach des Lesers Belieben entweder Gottschalk oder Goethe, oder beides, ist. So verbindet bei Kracht allein schon das Schreibverfahren das Moderne mit dem Altehrwürdigem, und ist, ganz abgesehen vom ästhetischen Fundamentalismus am Grunde des doppelten Erzählbodens, ein Ausdruck von avantgardistischer Traditionsverbundenheit, oder um es mit der rezenten Formulierung und Selbstetikettierung Milan Kunderas auszudrücken, von antimodernen Modernismus.

Die Tatsache, dass Kundera ein ähnliches Raisonement bzw. Sentiment wie Kracht verlautet, suggeriert auch, dass es sich um einen ausgeprägten intellektuellen Trend handelt, der außerdem nicht auf die deutsche Ideengeschichte beschränkt ist. Doch diesbezüglich wären weitere und genauere Untersuchungen vonnöten. Auch in der Hinsicht, wie dieser Sachverhalt mit den soziokulturellen Entwicklungen zusammenhängt, die als Popmoderne beschrieben wurden, ist in aller Ausführlichkeit und in allen ihren Aspekten zu untersuchen. Doch eins sollte bereits mit den Ergebnissen dieser Arbeit feststehen: Krachts schriftstellerisches Werk hat weniger zu tun mit Popliteratur und der damit assoziierten Generation Golf als bisher allgemein angenommen wurde. Bezüglich des Tiefgangs von Krachts künstlerischer Aussage ist sie eher das Gegenteil von reiner Oberflächlichkeit und Kurzlebigkeit.

Kracht gehört somit zu den Autoren, denen es gelingt, um mit Paul Michael Lützeler zu sprechen, „sich aus den Befangenheiten und Kurzsichtigkeiten der Tagespolitik zu lösen“ und „Krisenentwicklungen in ihrer Genese zu erfassen“, wobei Lützeler allerdings relativierend hierzu anmerkt:

Wenn wir, durch die literarische Darstellung provoziert, uns um die Klärung theoretischer und historischer Fragen bemühen, die durch die Romane aufgeworfen werden, bleiben wir uns bewusst, wie kulturell bedingt und geprägt unsere wissenschaftliche Arbeit ist. Wie die literarischen Texte der Autoren, können auch die Interpretationen nur erste Versuche sein, globale Kulturkonflikte, wie sie heute zu Tage liegen, zu benennen und ihre faktischen wie potentiellen Gefahren oder Chancen bewusst zu machen. Dabei erweisen sich nicht nur die schriftstellerischen Arbeiten als vorläufig: die germanistischen Studien – inklusive der vorliegenden – sind es auch.²⁴⁶

Kracht scheint, schon angesichts seiner grundsätzlichen Abneigung gegenüber allen kulturellen *grands recits*, und ganz besonders vom eigenen Schreibverfahren her, dieser Einschätzung zuzustimmen. Er würde ihr jedoch wahrscheinlich dem ästhetischen Fundamentalismus entsprechend hinzufügen, dass, bevor man sich an die große Aufgabe wagen kann, sinnvoll über Konflikte zwischen den Weltkulturen nachzudenken, man sich zuerst der inneren Konflikte bewusst werden muss, die aufgrund des Entwicklungsverlaufs der eigenen Kultur bestehen. Denn das ist die wirklich fundamentale Einsicht,

246 Lützeler, Macht und Gewalt, S. 21.

die jeder weiteren Aussage Krachts zugrunde liegt – dass, wie Leslie Fiedler schon über die Beatpoeten schrieb, „die neue Welt, die der neue Mensch [seit] der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bewohnen soll, nur entdeckt werden kann durch die Eroberung des inneren Raumes: durch ein Abenteuer des Geistes, eine Erweiterung der psychischen Möglichkeiten des Menschen.“²⁴⁷

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

Baasner, Frank: Unser Wertekosmos: Ein dynamisches Koordinatensystem für das Projekt Europa. In: Peter Prange / Frank Baasner / Johannes Thiele (Hgg.): Werte. Von Plato bis Pop. Alles, was uns verbindet. München: Droemer 2006. S. 735-742.

Bessing, Joachim (Hg.): Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre (1999), Berlin: Ullstein / List 2005.

Barthes, Roland: Die Lust am Text (frz.: *Le Plaisir du Texte*, 1973), übers. v. Traugott König. Frankfurt/M: Suhrkamp 1974.

Burroughs, William S.: The Western Lands. New York: Viking 1987.

Byron, Baron George Noël Gordon: Life, Letters, and Journals of Lord Byron. Complete in one volume. With Notes. London: John Murray 1844.

Deleuze, Gilles und Félix Guattari: Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie. 2. Bd. Paris: Les Éditions de Minuit 1980 (= Collection « Critique »).

Fiedler, Leslie A.: Leslie A. Fiedler: Cross the Border – Close the Gap, in: ders.: Cross the Border – Close the Gap, New York: Stein and Day 1972, S. 61-85.

— Die neuen Mutanten. In: Rolf Dieter Brinkmann / Ralf-Rainer Rygulla (Hgg.): Acid. Neue amerikanische Szene. Darmstadt: März 1969. S. 16-31.

Gleba, Kerstin / Eckhard Schumacher: Pop seit 1964. Köln: Kiepenheuer / Witsch 2007.

Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Erzählungen,

²⁴⁷ Leslie A. Fiedler: Die neuen Mutanten, in: Rolf Dieter Brinkmann / Ralf-Rainer Rygulla (Hgg.): Acid. Neue amerikanische Szene. Darmstadt: März 1969, S. 16-31, hier: S. 31.

- erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Frankfurt/M: Fischer 1979.
- Illies, Florian: Generation Golf. Eine Inspektion (2000). 10. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 2003.
- Kracht, Christian: Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Köln: Kiepenheuer / Witsch 2008.
- New Wave. Ein Kompendium 1999-2006. Mit einem Vorwort von Volker Weidermann. Köln: KiWi 2006.
- 1979. Roman (2001). 2. Aufl. München: dtv 2004.
- Der Doktor, das Gift und Hector Barantes. In: Martin Hielscher (Hg.): Wenn der Kater kommt. Neues Erzählen – 38 deutschsprachige Autorinnen und Autoren. Köln: KiWi 1996. S. 44-50.
- Faserland. Roman. Köln: KiWi 1995.
- Kracht, Christian / Ingo Niermann: Der Geist von Amerika. Ein Besuch in Vanuatu / 2004. In: Christian Kracht: New Wave. Ein Kompendium 1999-2006. Mit einem Vorwort von Volker Weidermann. Köln: KiWi 2006.
- Kracht, Christian (Hg.): Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader (1999). München: dtv 2004.
- Mannheim, Karl: Allgemeine Soziologie. Mitschrift der Vorlesung vom Sommersemester 1930 nach der Mitschrift von Kurt H. Wolff. (Edition: Martin Endreß und Gabriela Christmann unter Mitarbeit von Andreas Göttlich. In: Martin Endreß / Ija Srubar (Hgg.): Jahrbuch für Soziologiegeschichte 1996. Karl Mannheims Analyse der Moderne. Mannheims erste Frankfurter Vorlesung von 1930. Edition und Studien. Opladen: Leske + Budrich 2000. S. 41-123.
- Ideologie und Utopie (1929). 5. Aufl. Frankfurt/M: G. Schulte-Bulmke 1969.
- Konservatismus. Ein Beitrag zur Soziologie des Wissens. [Heidelberger Habilitationsschrift von 1925] Hg. v. David Kettler, Volker Meja u. Nico Stehr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 478).
- Landow, George P.: Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization. Baltimore: The John Hopkins University Press 2006.
- Nelson, Theodor Holm: Literary Machines 93.1. The Report on, and of, Project Xanadu Concerning Word Processing, Electronic Publishing, Hypertext, Thinkertoys, Tomorrow's Intellectual Revolution, and Certain Other Topics Including Knowledge, Education and Freedom. Sausalito, Kalifornien: Mindful Press 1992.
- Politycki, Matthias: Kalbfleisch mit Reis! Die literarische Ästhetik der 78er Generation. In: Die Farbe

der Vokale. Von der Literatur, den 78ern und dem Gequake satter Frösche. München: Luchterhand 1998, S. 23-44.

Prange, Peter: »Ubi Europa, ibi patria« oder ein Kontinent in unserer Seele. In: Peter Prange / Frank Baasner / Johannes Thiele (Hgg.): Werte. Von Plato bis Pop. Alles, was uns verbindet. München: Droemer 2006. S. 13-19.

Strauß, Botho: Anschwellender Bocksgesang. In: Der Spiegel 6/1993.

Taylor, Charles: The Malaise of Modernity. Don Mills, Ontario: Anansi 1991 (= Massey Lectures Series).

Welsch, Wolfgang: Ästhetische Grundzüge im gegenwärtigen Denken. In: Ders.: Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1996. S. 62-105.

— Ästhetisches Denken. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1990.

— Unsere postmoderne Moderne. 2., durchgesehene Aufl. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988.

6.2. Sekundärliteratur

6.2.1. Forschungsliteratur

Anz, Thomas: Der gestörte Konsens. Die Initiation des Streits. In: Ders. (Hg.): »Es geht nicht um Christa Wolf« Der Literaturstreit im vereinten Deutschland. München: edition spangenberg 1991. S. 45-55.

Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990. Hg. v. Thomas Jung. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2002 (Osloer Beiträge zur Germanistik 32).

Aspetsberger, Friedrich: *Label-Kunst, Imitate, neue Naivität. Zu den jung-deutschen „Popliteraten“* Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Elke Naters, Joachim Bessing und andern, in: Ders. (Hg.): (Nichts) Neues. Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur, Innsbruck: StudienVerlag 2003 (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde; Bd. 14), S. 79-104

Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München: C. H. Beck 2002.

Baßler, Moritz (Hg.): New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, Tübingen; Basel: Francke 1995.

Beuse, Stefan: „154 schöne weiße leere Blätter“. *Christian Krachts „Faserland“ (1995)*. In: Der deutsche Roman der Gegenwart. Hrsg. von Wieland Freund und Winfried Freund. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. (= UTB Verlag für Wissenschaft; 2251) S. 150-155.

- Biendarra, Anke S.: „Der Erzähler als ‚Popmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman *Faserland*“. In: German Life and Letters 55, 2002, S. 164-179.
- Borgstedt, Thomas: Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq. In: Claudia Benthien / Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln: Böhlau 2003
(= Literatur – Kultur – Geschlecht; Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; Kleine Reihe; Bd. 18). S. 221-247.
- Brinkmann, Martin: Unbehagliche Welten. Wirklichkeitserfahrungen in der neuen deutschsprachigen Literatur, dargestellt anhand von Christian Krachts „Faserland“ (1995), Elke Naters „Königinnen“ (1998), Xaver Bayers „Die Schnecke. Überwiegend neurotische Geschichten“ (2002). In: Weimarer Beiträge, 53, 1, 2007, S. 17-46.
- Bubner, Rüdiger: Ästhetisierung der Lebenswelt. In: Walter Haug/Rainer Warning (Hg.): Das Fest. München 1989, S. 651-662.
- Clarke, David: Dandyism and Homosexuality in the Novels of Christian Kracht. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies, 41, 1, Februar 2005, S. 36-54.
- Degler, Frank u. Ute Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. Paderborn: Wilhelm Fink 2008 (= UTB 3026).
- Diederichsen, Diedrich: Musikzimmer. Avantgarde und Alltag. Köln: Kiepenheuer / Witsch 2005.
— 2000 Schallplatten. 1979-1999. Höfen: Hannibal 2000.
— Ist was Pop? [1997] In: Ders.: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Köln: Kiepenheuer / Witsch 1999. S. 272-286.
— Offene Identität und zynische Untertanen. In: D. Diederichsen, Christel Dormagen, Boris Penth und Natalia Wörner (Hg.): Das Madonna Phänomen. Hamburg: Klein 1993, S. 7-25.
— 1.500 Schallplatten. 1979-1989. Köln: Kiepenheuer / Witsch 1989.
- Drügh, Heinz: „... und ich war glücklich darüber, endlich *seriously* abzunehmen“ Christian Krachts Roman 1979 als Ende der Popliteratur? In: Wirkendes Wort, Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre, Heft 1, April 2007.
- Eagleton, Terry: Literary Theory. An Introduction, Blackwell Publishing 2008.
- Ernst, Thomas: Popliteratur. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt / Rotbuch Verlag 2001.
- Fest, Joachim C.: Hitler. Eine Biographie. Erster Band. Der Aufstieg. Frankfurt/M: Ullstein 1973.
- Frank, Dirk (Hg.): Popliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht. Für die Sekundarstufe. Stuttgart:

Philipp Reclam junior 2003.

- Die Nachfahren der ›Gegengegenkultur‹. Die Geburt der »Tristesse Royale« aus dem Geiste der achtziger Jahre. In: Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hgg.): Pop-Literatur. München: Boorberg 2003 (Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Sonderband X/03), S. 218-233.
- Propheten und Nostalgiker. Reflexivität in der Pop-Literatur der Gegenwart. In: Christoph Parry, Liisa Voßschmidt und Detlev Wilske (Hg.): Literatur und Identität. Beiträge auf der 10. Internationalen Arbeitstagung Germanistische Forschungen zum Literarischen Text, Vaasa, 8. - 11.4.1999. Vaasa 2000 (= SAXA Sonderband; 2; Vaasan Yliopiston Julkaisuja Selvityksiä ja raportteja; 61). S. 264-276.
- Talking about my generation. Generationskonflikte in Pop-Literatur der Gegenwart. In: Der Deutschunterricht, 5, 2000. S. 69-85.
- Pop und Metapop. Zur Reflexivität der Pop-Literatur. In: Juni 28, 1998, S.105-117.
- Gerigk, Horst-Jürgen: „Gibt es unverständliche Dichtung?“ In: Philipp Stoellger (Hg.): Genese und Grenzen der Lesbarkeit, Würzburg: Königshausen / Neumann 2007, S. 109-121.
- Die poetologische Differenz. In: Ders.: Lesen und Interpretieren, Göttingen 2002, S. 17-40
- Gesing, Fritz: Blütenstaub im crazy Faserland. Stimmen der Jugend am Ende des 20. Jahrhunderts. In: Klaus-Michael Bogdal / Ortrud Gutjahr / Joachim Pfeiffer (Hgg.): Jugend. Psychologie – Literatur – Geschichte. Festschrift für Carl Pietzcker. Würzburg: Königshausen / Neumann 2001, S. 323-347.
- Greenblatt, Stephen /Catherine Gallagher: Practicing New Historicism, Chicago; London: University of Chicago Press 2000.
- Greiner, Ulrich: Die deutsche Gesinnungsästhetik. Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. Eine Zwischenbilanz (Die Zeit, 2.11.1990). In: Thomas Anz (Hg.): »Es geht nicht um Christa Wolf« Der Literaturstreit im vereinten Deutschland. München: edition spangenberg 1991. S. 208-216.
- Jacob, Günther: Die Modernisierung der Identität. Pop als Teil des Gründungsmythos der »Berliner Republik« In: Heinz Geuen u. Michael Rappe (Hg.): Pop / Mythos. Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik. Schiengen: Edition Argus 2001. S. 21-40.
- Harder, Matthias: Vom verlorenen Grundkonsens zur neuen Vielfalt. Zu einigen Aspekten und Tendenzen der Literaturdiskussion in den neunziger Jahren. In: Ders. (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht.

- Würzburg: Königshausen / Neumann 2001. S. 9-26.
- Heide, Thomas von der: Ein buddhistischer Bildungsroman – Christian Krachts *1979* als Abschied vom Pop. Magisterarbeit, Universität Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, 2007.
- Hielscher, Martin: Martin Hielscher: Pop im Umerziehungslager. Der Weg des Christian Kracht. Ein Versuch. In: Johannes G. Pankau (Hg.): Pop-Pop-Populär. Pöpliteratur und Jugendkultur. Bremen/Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck / Isensee 2004. S. 102-109.
- Generation und Mentalität. Aspekte eines Wandels. In: ndl, 532, 48, 4, 2000. S. 174-182.
- Nachwort. In: Ders. (Hg.): Wenn der Kater kommt. Neues Erzählen – 38 deutschsprachige Autorinnen und Autoren. Köln: Kiepenheuer / Witsch 1996. S. 317-321.
- Huber, Till: Ästhetizismus in Fin de Siècle und Pöpliteratur: Hugo von Hofmannsthals lyrische Dramen und Christian Krachts Romane. Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artium der Universität Hamburg 2007.
- Karádi, Éva u. Erzsébet Vezér (Hg.): Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis. Übers. aus d. Ungar. von Albrecht Friedrich. Frankfurt a. M.: Sandler 1985 (= 10 Philosophie; 01 Wissenschaft und Kultur allgemein).
- Karasek, Tom: Generation Golf. Die Diagnose als Symptom. Produktionsprinzipien und Plausibilitäten in der Pöpliteratur. Bielefeld: Transcript 2008.
- Kaulen, Heinrich: Aufwachsen in der Mediengesellschaft. Leserfiguren und Lektüreprozesse in aktuellen Adoleszenzromanen. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 2000/2001. Hans-Heino Ewers u. a. (Hg.): Stuttgart; Weimar 2001. S. 84-98.
- Kendel, Konstanze Maria: Let me entertain you! Die Inszenierung der Pöpliteratur im Literaturbetrieb der Gegenwart, Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien an der Universität Bremen 2005 (= Materialien und Ergebnisse aus Forschungsprojekten des Instituts; Heft 17)
- Köhnen, Ralph: *Selbstpoetik* 1800/1900/2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling. In: Ders. (Hg.): *Selbstpoetik* 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001. S. 7-18.
- Langston, Richard: Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose,. In: *German Quarterly*, 79, 1, Winter 2006, S. 50-70.
- Lawler, Donald L.: Keys to the Upstairs Room: A Centennial Essay on Allegorical Performance in *Dorian Gray*, in: ders. (Hg.): Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray, New York; London:

W.W. Norton & Company 1988 (= Norton critical edition).

Leggewie, Claus: Erneuter Griff nach der Notbremse oder: Revolution als Restauration. In: Reinhold Viehoff und Rein T. Segers (Hg.): Kultur Identität Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion. Frankfurt/M: Suhrkamp 1999 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1330). S. 180-200.

— »Ihr kommt nicht mit bei unseren Änderungen!« Die 89er – Generation ohne Eigenschaften?, in: Transit. Europäische Revue, 11 (Generation ohne Eigenschaften?), Verlag neue kritik 1996, S. 3-17.

— Die 89er. Portrait einer Generation. Hamburg: Hoffmann und Campe 1995.

Lettow, Fabian: Der postmoderne Dandy – die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein. In: Ralph Köhnen (Hg.): Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001. S. 285-305.

Lützeler, Paul Michael: Macht und Gewalt: Zu Romanen über Bürgerkriege im Nahen und Mittleren Osten von Kühn, Born, Kracht und Roes. In: Robert Weninger (Hg.): Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945. Tübingen: Stauffenburg 2005 (= Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur; Bd. 19), S. 19-37.

Maase, Kaspar: Hunger nach Schönheit. Überlegungen zur Ästhetik des Alltags. In: Beate Binder u.a. (Hg.): Ort. Arbeit. Körper. Ethnographie europäischer Modernen, Münster 2005, S. 283-290.

Mehrfort, Sandra: Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre. Karlsruhe: Lindemanns Bibliothek (= Kunst und Literatur im Info Verlag, Bd. 53).

— Ich-Konstruktionen in der Popliteratur – Christian Krachts *Faserland* (1995), Alexa Hennig von Lange *Relax* (1997) und Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998). In: Jutta Schlich und Sandra Mehrfort (Hg.): Individualität als Herausforderung. Identitätskonstruktionen in der Literatur der Moderne (1770-2006). Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006. S. 181-205.

Mertens, Mathias: Robbery, assault and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby. In: Heinz Ludwig Arnold / Jürgen Schäfer (Hgg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, München: Boorberg 2003 (= Sonderband 10: Pop-Literatur), S. 201-217.

Morgenroth, Claas / Vera Viehöver: Politik im literarischen Museum? Zum Verhältnis von Erinnerung und Politik in der Gegenwartsliteratur. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies, 43, Mai

2007, S. 100-114.

Newhouse, Thomas: *The Beat Generation and the Popular Novel in the United States, 1945-1970.*

Jefferson, North Carolina: McFarland / Company 2000.

Nutt, Harry: *Generation Golf.* Im Dresdner Hygiene-Museum zeigt die Schau "Alt & Jung. Das Abenteuer der Generationen" Lebensentwürfe jenseits des Generationenschemas. In: taz, 10.01.1998

Paulokat, Ute: *Benjamin von Stuckrad-Barre. Literatur und Medien in der Popmoderne.* Frankfurt a.M.: Peter Lang / Europäischer Verlag der Wissenschaften 2006 (= Europäische Hochschulschriften; Reihe I; Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1942).

Poschardt, Ulf: *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur.* (1995) Überarb. u. erw. Neuauflage. 2. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2001.

Rohloff, Joachim: *Jüngstes Deutschland.* In: *literatur konkret*, 26, 2001, S.4-5.

Rathjen, Friedhelm: *Crisis? What Crisis?* In: Christian Döring (Hg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter.* Frankfurt/M: Suhrkamp 1995 (= edition suhrkamp 1938; Neue Folge Bd. 938). S. 9-17.

Schäfer, Jörgen: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit« Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hgg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, München: Boorberg 2003 (= Sonderband 10: Pop-Literatur), S. 7-25.

— »Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen« Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur. In: Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer Hgg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, München: Boorberg 2003 (= Sonderband 10: Pop-Literatur), S. 69-80

— *Pop-Literatur. Rolf-Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre.* (Dissertation an der Universität Siegen, 1997.) Stuttgart: M / P Verlag für Wissenschaft und Forschung / J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag 1998.

Scholz, Leander: *Ein postmoderner Bildungsroman: Christian Krachts 1979.* In: *Gegenwartsliteratur*, 3, 2004, S. 200-224.

Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* Frankfurt/M: Campus 1993.

Seiler, Sascha: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach*

1960. Göttingen: Vandenhoeck / Ruprecht 2006.
- Siemes, Isabelle: Pop-Literatur und Jugendkultur in der Mediengesellschaft. Eine Generation, die ihr Leben als Zitat der 80er-Jahre-Show empfindet. In: Clemens Kammler / Torsten Pflugmacher (Hgg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2004. S. 173-182
- Stahl, Enno: Popliteraturgeschichte(n) 1965-2007. Texte, Schriften, Bilder, LAUT!Dichtung. In: Joseph A. Kruse (Hg.): Popliteraturgeschichte(n). Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut 2007.
- Pop-Literatur. Phänomen oder Phantasma?. In: ndl, 548, 51, 2, 2003. S. 93-100.
- Taberner, Stuart: German Literature of the 1990s and Beyond. Normalization and the Berlin Republic. New York: Camden House 2005 (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).
- Tillmann, Markus / Jan Forth: Der Pop-Literat als ›Pappstar‹. Selbstbeschreibungen und Selbstinszenierungen bei Benjamin von Stuckrad-Barre. In: Ralph Köhnen (Hg.): Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling. Frankfurt/M: Peter Lang 2001.
- Ullmaier, Johannes: Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur. Mainz: Ventil 2001.
- Vilas-Boas, Gonçalo: Krachts 1979: Ein Roman der Entmythisierungen. In: Edgar Platen / Martin Todtenhaupt (Hgg.): Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in Deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (IV). München: Iudicium 2007. S. 82-96.
- Willemsen, Roger: Fahrtwind beim Umblättern. Über den Streit der jungen deutschen Literaten. In: Andrea Köhler und Rainer Moritz (Hg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam 1998. S. 79-85.
- Winkels, Hubert: Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur 4 (1999), S. 581-610.
- Wittek, Bernd: Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften. Marburg: Tectum 1997.

6.2.2. Zeitungs- und Magazinartikel

- Billier, Maxim: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm. In: Die Weltwoche, 25.7.1991.
- Bröhan, Nicole: Wenn allein das Design das Bewußtsein bestimmt. In: Berliner Morgenpost, 8./9.7.1995.
- Bucheli, Roman: Triumph der Unbekümmertheit über die Ästhetik. Christian Krachts Erstlingsroman «Faserland». In: Der Landbote, 12.4.1995.
- Büscher, Wolfgang: Gleich kracht's! Mit Fotos von Patricia von Ah. In: Die Zeit, 41, 1.10.2008, S. 34-37.
- Falcke, Eberhard: Die Nebenrolle der Saison. Zeitgeist-Tristesse in einem Lifestyle-Debüt von Christian Kracht. In: Die Zeit, 7.4.1995.
- Flühmann, Susanna: Unrettbar verloren. Pseudo-politische Szenenschilderung: Christian Krachts Romandebüt. In: Zürichsee-Zeitung, 22.7.1995.
- Fessmann, Meike: Das Leben als unschöne Party: Christian Krachts Roman «Faserland». In: Basler Zeitung, 11.8.1995.
- Groß, Thomas: Aus dem Leben eines Mögenichts. Gesellenstück aus der ‚Tempo‘-Literaturwerkstatt: Christian Krachts Debütroman „Faserland“, eine ungnädige Reise durch Deutschland. In: taz, 23.3.1995.
- Heidenreich, Elke: Nichts wird je wieder gut. In: Der Spiegel, 41, 2001, 8.10.2001, S. 252. Im Internet abrufbar unter: <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=20289393/top=SPIEGEL> (Letzter Zugriff am 7.5.2008; Fehlermeldung am 9.8.2009).
- Henning, Peter: Leergeräumte Schnöselseele. Rauscht an der Wirklichkeit vorbei: Christian Krachts Debütroman „Faserland“. In: Hamburger Rundschau, 20, 11.5.1995.
- Hüetlin, Thomas: Das Grauen im ICE-Bord-Treff. In: Der Spiegel, 8, 1995.
- Kracht, Christian / David Woodard: Cefalù oder der Geist der Goldenen Dämmerung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.3.2007.
- Krumbholz, Martin: Polierte Oberfläche. Christian Krachts Romandebüt „Faserland“. In: Freitag, 13, 24.3.95.
- Lundt, Sönke: Faserland. Fades Land – Faselland. In: Kiel. Das Stadtmagazin, 9, 7, Juli 1995.
- Philippi, Anne und Rainer Schmidt: ›Wir tragen Größe 46‹. Benjamin v. Stuckrad-Barre und Christian Kracht wollen mit einer neuen Kombination berühmt werden: Für Mode werben und Bücher

- schreiben. In: Die Zeit Nr. 37, 9.9.1999. S. 3 [»Leben«]. Im Internet abrufbar unter: http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml (Letzter Zugriff am 9.8.2009).
- Piepgas, Ilka: Der Autor sinniert über seine Gedanken. Ein Zeitgeistbuch von Christian Kracht. In: Berliner Zeitung vom 23.3.1995.
- Politycki, Matthias: Literatur muß sein wie Rockmusik. Ein Plädoyer für das Ekstatische in der Poesie. In: Frankfurter Rundschau, 7.10.1995.
- Radisch, Iris: Mach den Kasten auf und schau. Junge Männer unterwegs: Die neue deutsche Popliteratur reist auf der Oberfläche der Welt. In: Die Zeit, 21, 10.1999.
- Ruddert, Alexander: Bücher ich weiß nicht. Ein zynischer Roman-Erstling über das Lebensgefühl der Zwanzig- bis Dreißigjährigen. In: Vogue, 3, März 1995.
- Schirmacher, Frank: Idyllen in der Wüste oder das Versagen vor der Metropole. In: FAZ, 10.10.1989.
- Schmitt, Michael: Produkt-Realismus. Christian Krachts Début «Faserland». In: Neue Zürcher Zeitung, 4./5.3.1995.
- Schmierer, Joscha: Faserland, in: Kommune – Forum für Politik, Ökonomie, Kultur, 13, 8, August 1995.
- Seibt, Gustav: Dunkel ist die Speise des Aristokraten. Das Jahr "1979" und der Zerfall der schönen Schuhe: Christian Kracht ist ein ästhetischer Fundamentalist, in: Süddeutsche Zeitung v. 12.10.2001.
- Aussortieren was falsch ist. Wo wenig Klasse ist, da ist viel Generation: Eine Jugend erfindet sich, in: Die Zeit 10 (2000).
- Trendforscher im Interregio. Für Bessergekleidete: Christian Krachts Deutschland. In: FAZ, 22.5.1995
- Tillmann, Markus: Unheilige Allianzen. Christian Kracht, David Woodard und die Neue Rechte, in: Süddeutsche Zeitung, 13.10.2007, S. 16.
- Tuschick, Jamal: Provozierende Posen. Christian Krachts hoffnungsvolles Romandebüt „Faserland“: Gelangweilt geht's durchs Land der Väter, und Papa zahlt kräftig dazu. In: Rheinischer Merkur, 50, 12, 24.3.95.
- Vogl, Walter: Schundiger Bericht zu Lage der Nation. Deutschland: ein Partymärchen. In: Die Presse, 17./18.6.1995.
- Vormweg, Christoph: Trübe Erben. „Faserland“, Phrasenkatalog eines vermögenden Twen. In: Süddeutsche Zeitung, 6.4.1995.

- Verfasser unbekannt: Deutsche ‚Generation X‘ krankt am sinnlosen Reisefieber. Christian Krachts Yuppie-Held eilt trinkend durchs ‚Faserland‘. In: Gießener Anzeiger, 10.6.1995.
- Verfasser unbekannt: Goethlein, in: Bunte, 10, 2.3.1995.
- Verfasser unbekannt: Junge Hühner, alte Hasen. Die Personality-Parade im Stern, in: Stern, 11, 9.3.1995.
- Wehlings, Sebastian: Nichts Kracht. Schicker Dandyismus: Christian Kracht huldigt in seinem Erstlingswerk dem affirmativen Heimatroman. In: Junge Welt, 6.3.1995.
- Weiderman, Volker und Edo Reents: ‚Ich möchte ein Bilderverbot haben‘. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 30.9.2001.
- Witzel, Christoph: Sprachlos, haltlos – einfach platt. Christian Krachts Roman ‚Faserland‘: Hochgelobt, aber mißlungen / Alle Lackaffen der Republik vereint. In: Fuldaer Zeitung, 8.7.1995.
- Ziegler, Helmut: Christian Kracht. Faserland. In: Die Woche, 13, 24.3.1995

6.2.3. Internet

- Auftritt von Christian Kracht in der ‚Harald Schmidt Show‘, ausgestrahlt im Spätjahr 2001. Mitschnitt abrufbar unter: <http://ca.youtube.com/watch?v=GUJypXBsJJQ> (Letzter Zugriff am 7.8.2009).
- Christian Krachts Homepage: <http://www.christiankracht.com> (7.8.2009).
- Die Single-Generation. Oder: Die Generationendebatte und die Single-Gesellschaft. <http://www.single-generation.de> (6.1.2009). Für aktuelle Updates siehe auch single-dasein.de.
- Leipprand, Eva: Ein guter Gefangener. Christian Kracht schreibt einen ziemlich paradoxen Roman. In: Literaturkritik.de 3:11 (2001). http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4336/ausgabe=200111 (9.1.2009).
- Wehlings, Sebastian / Ingo Mocek: Christian Kracht und Eckhart Nickel. ‚Ich hasse Busfahrer!‘ - ‚Ich auch!‘. In: Jungle World, 23, 3.6.1998. http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_98/23/03a.htm (9.8.2009).

Danksagung

Dank gilt den Professoren, die meinen Werdegang an der Université de Montréal begleitet haben:

Jürgen Heizmann, Nikola von Merveldt, Monique Moser-Verrey und Till van Rahden – für zahlreiche unbezahlbare Lektionen und unendliche Geduld.