

Universität Bielefeld

Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Bachelorarbeit im Studiengang Germanistik

Faserland ist abgebrannt

Über die Romane Christian Krachts

vorgelegt von Nils Diewald

Erstgutachter: Dr. Georg Mein

Zweitgutachter: Dr. Kai Kauffmann

Bielefeld, den 28. Juni 2005

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Thema der Arbeit	4
3	Der Autor	5
4	Die Romane	6
4.1	Faserland	6
4.1.1	Inhaltsangabe	6
4.2	1979	7
4.2.1	Inhaltsangabe	9
5	Vom Archivisten zum Amnestiker	10
5.1	Faserland und 1979	11
5.2	Faserland	11
5.3	1979	15
6	Von der Barbourjacke zum Berluti-Schuh	18
6.1	Faserland	18
6.2	1979	21
7	Das Verschwinden und der Rock	26
7.1	Das Verschwinden in Faserland	27
7.1.1	Sog	27
7.1.2	Flucht	31
7.2	Der Rock in 1979	33
7.2.1	Der Krieg	36
8	Beerdigung der Popliteratur?	37
9	Literaturverzeichnis	40
9.1	Primärliteratur	40
9.2	Sekundärliteratur	41

1 Einleitung

Popliteratur – „Selten wurde über eine literarische Richtung, über eine Anzahl von Autoren soviel geschrieben, gestritten, ja <gelabert>“¹. In den letzten zehn Jahren hat sich im Feuilleton ein Gattungsbegriff für neue deutsche Literatur junger Autoren (nach 1960 geboren) verbreitet, der oft nur als Geschmacksausdruck des jeweiligen Rezensenten benutzt wird: Mag dieser Popliteratur, ist der Begriff positiv gemeint, steht er der Richtung skeptisch gegenüber, will er die Bezeichnung als Beleidigung verstanden wissen.

Ob Popliteratur nun aber eine produktionsästhetische oder eine rezeptionsästhetische Kategorie ist², ist nur schwer zu beantworten. Zwar ist das Spektrum der vom Feuilleton so bezeichneten Popliteratur sehr weit – von Lyrik und Sprachspielen über Thriller, Liebesgeschichten, Reiseberichten bis hin zu „Sachbüchern“, wie Florian Illies sein *Generation Golf* bezeichnet – doch lassen sich Gemeinsamkeiten nicht leugnen. Gerade wenn es um den neuen deutschen Pop-Roman geht, vom Feuilleton teilweise mit dem Unterbegriff „Popper-Literatur“³ abgegrenzt, wiederholen sich ständig verschiedene Muster: Markennamenerwähnung, genaue, detaillierte Beobachtung, Anglizismen, oberflächliche, popkulturelle Themen und öffentliche Darstellung des Autors („mediale Rückkopplungseffekte“⁴).

Als Begründer der „Popper-Literatur“ bzw. des „neuen deutschen Pop-Romans“ gilt Christian Kracht. Mit *Faserland* etablierte er 1995 eine neue Art der Popliteratur, die nicht mehr der Intention der „<gründerzeitlichen> Popliteratur“⁵ der 60er- und 70er-Jahre folgte, einen Generations-Ausdruck in einer Subkultur oder als Widerstand gegen die Eltern-Generation zu formulieren, „sondern vielmehr [den] (die) einer saturierten Mittelschichtsexistenz. Hier findet sich eine Generation wieder, die ihre Sozialisation mit Pop als normal und durchschnittlich erlebt hat, der es daher nicht in den Sinn kommen würde, Pop per se als gegenkulturellen Entwurf anzusehen“⁶.

¹ Stahl, Deutschlandfunk 19.11.2001.

² Frank 2003, S.10.

³ Dieser Begriff wird der Literatur eines Personenkreises zugeordnet, der erst nach der Wiedervereinigung mit dem Schreiben begann.

⁴ Frank 2003, S.6.

⁵ Frank 2003, S.5.

⁶ Frank 2003, S.22.

2 Thema der Arbeit

Im Vordergrund dieser Arbeit soll der Vergleich der bisher erschienenen Romane Christian Krachts, *Faserland* und *1979*, stehen. Gilt Krachts Erstling vielen Feuilletonisten als „Gründungsphänomen“⁷ des neuen deutschen Popromans, sagt Martin Hielscher in einem Interview zur These Thomas Hettches, von einem „neuen Ernst“ in der Gegenwartsliteratur könne keine Rede sein: „Das glaube ich nicht so ganz. Ein Buch wie *1979* von Christian Kracht bedeutet die Beerdigung der Popliteratur durch den besten Popliteraten.“⁸

Mit nur zwei Romanen soll es Kracht gelungen sein, das Feld der Popliteratur abzustecken. Was wie eine epochale Leistung klingen könnte, führte jedoch dazu, dass beide Romane zwar viel besprochen aber kaum in ihrer Tiefenstruktur analysiert wurden. In seiner Arbeit über die Rezeptionsgeschichte *Faserlands* schreibt Olaf Grabienski „Man könnte in Bezug auf Christian Krachts *Faserland* von einem Text sprechen, der zwar schon kanonisiert, aber noch kaum adäquat beschrieben worden ist.“⁹

Diese Arbeit hat ebenfalls nicht den Anspruch, beide Romane detailliert zu beschreiben – vielmehr sollen beide Romane in Teilen ihrer Tiefenstruktur verglichen werden, was nicht abwegig ist, denn selbst Kracht sagt, *1979* sei „eine Art Weiterführung von *Faserland*, mit Sicherheit“¹⁰. Dabei wird das Hauptaugenmerk auf drei Aspekten liegen:

Erstens der Aspekt des Archivierens, den Moritz Baßler in seinem Buch „Der deutsche Pop-Roman“ als Hauptfunktion der Popliteratur betrachtet.

Zweitens der Aspekt der Oberflächlichkeit, die Kracht in Rezensionen immer wieder in die Nähe des amerikanischen Autors Bret Easton Ellis brachte.

Und drittens der Aspekt der Auswegmöglichkeiten aus der oberflächlichen Welt. Letzteres versuche ich anhand der im *Tristesse Royale*-Projekt entwickelten Konzepte des „Verschwindens“ und des „Rock“ am Text zu untersuchen.

⁷ Baßler 2002, S. 110.

⁸ Hielscher, in: Freund, Welt 24.11.2001.

⁹ Grabienski 2001, S. 3.

¹⁰ Kracht, in: Claudia Cosmo, Deutschlandfunk 13.11.2001.

3 Der Autor

Christian Kracht wurde 1966 in Gstaad in der Schweiz geboren, wuchs unter anderem in den USA, Kanada und Südfrankreich auf und ging auf das Eliteinternat Salem am Bodensee. Sein Vater war Generalbevollmächtigter des Axel-Springer-Verlags.

Während seiner redaktionellen Arbeit beim Zeitgeist-Magazin „Tempo“ arbeitete er an seinem ersten Roman *Faserland*, der 1995 bei Kiepenheuer & Witsch erschien und schnell zum Bestseller avancierte. Ein Jahr darauf veröffentlichte er „Der Doktor, das Gift und Hector Barrantes“, eine Kurzgeschichte, in der von Martin Hielscher herausgegebenen Anthologie „Wenn der Kater kommt“.

Danach arbeitete Kracht als Redakteur für den Spiegel, unter anderem als Auslandskorrespondent in Indien. Dort, im China Room in Port Blair, beginnt auch seine Reisebericht-Sammlung *Ferien für immer* (1998), in der er zusammen mit Eckhard Nickel „die angenehmsten Orte der Welt“ beschreibt. Ein Jahr später nimmt er unter der Leitung Joachim Bessings am berühmten Performance-Projekt *Tristesse Royale* teil, zu dem sich das „popkulturelle Quintett“, bestehend aus Kracht, Bessing, Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre, im Hotel Adlon, Berlin, treffen; „Dort nun, im Adlon, wollten wir uns drei Tage lang zu Gesprächen einschließen, um dann am Sonntag abend ein Sittenbild unserer Generation modelliert zu haben; soweit der Plan.“¹¹ Zeitgleich erschien auch die popliterarische Anthologie *Mesopotamia*, für die Kracht als Herausgeber fungierte und „Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends“ von den Mitgliedern des popkulturellen Quintetts und weiterer Autoren ihrer Generation sammelte. Kracht selbst steuerte die Geschichte „Der Gesang des Zauberers“ bei.

2000 veröffentlichte Kracht eine Sammlung seiner journalistischen Asien-Berichte unter dem Namen *Der gelbe Bleistift*, unter dessen Titel die Kolumnen zuvor in Wochenzeitungen erschienen, zum größten Teil in der „Welt am Sonntag“.

Kurz nach den Angriffen auf die Türme des World Trade Centers am 11. September 2001 erschien Krachts zweiter Roman, *1979*, der vor allem aufgrund seines vordergründigen Islam-Bezuges außerordentlich viel Beachtung fand.

Seit 2004 ist Kracht Herausgeber des vierteljährlich erscheinenden Kulturmagazins *Der Freund* im Axel Springer Verlag, für das Eckhart Nickel als Chefredakteur arbeitet.

Er lebt in Bangkok und arbeitet derzeit an seinem neuen Roman und zusammen

¹¹ *Tristesse Royale*, Buchbeschreibung.

mit Eva Munz und Michail Braschinski an einem Filmprojekt namens „The Last Straw“.

4 Die Romane

4.1 Faserland

Nachdem 1991 Bret Easton Ellis' Roman *American Psycho* in den USA für einen wahren Skandal sorgte (und in Deutschland von 1995 bis 2001 aufgrund der detaillierten Gewaltszenen durch die BPjS verboten war), übertrug „Kracht Bret Easton Ellis' Markenkompodium kongenial auf die deutsche Produktwelt“¹², und läutete in den Augen vieler Literaturkritiker den „neuen deutschen Pop-Roman“ ein. Bei Ellis wurde „jede Socke einer handelnden Person zugewiesen und seltsames Verhalten sofort auf die unpassende Krawatte zurückgeführt.“¹³

Ähnlich modebewusst und dandyhaft wie die Charaktere aus Ellis' Universum reist in *Faserland* ein namenloser Ich-Erzähler durch sein „Fatherland“¹⁴ von Sylt nach Zürich, taucht ab in die Partyszene der Republik, immer auf der Flucht vor einem unbestimmten Grauen, vor seinen vermeintlichen Freunden, vor sich selbst. Getrieben von der Sehnsucht nach einer besseren Welt, die es nicht recht fassen kann, sucht das „Ich“ sein Heil in der Utopie.

Thomas Huetlin¹⁵ führt als mögliche Vorbilder für Krachts Roman Jerome D. Salingers *Der Fänger im Roggen*, Jack Kerouacs *Unterwegs* und Bret Easton Ellis' Romane *Unter Null* und *American Psycho* an.¹⁶

Der Roman ist in Gegenwartsform verfasst und in acht Kapitel untergliedert.

4.1.1 Inhaltsangabe

Vor der nördlichsten Fischbude der Republik, in List auf Sylt, unterhält sich der Ich-Erzähler mit seiner alten Schulfreundin Karin. Zusammen mit ihren Bekannten Anne und Sergio fahren die beiden in die Bar „Odin“, wo sie Champagner trinken. Nach kurzer Rückkehr zum Strand beginnt der Ich-Erzähler seine Reise durch Deutsch-

¹² Generation Golf, S. 154.

¹³ Generation Golf, S. 154.

¹⁴ Baßler 2002, S. 113.

¹⁵ Grabienski stellt in seiner Untersuchung der *Faserland*-Rezeption heraus, dass sich „ein Großteil der Rezensionen (...) – implizit oder explizit – auf eine frühe und positive *Faserland*-Besprechung Thomas Huetlins im Spiegel“ (Grabienski 2001, S. 17) bezieht, weshalb ich auf diese Rezension verstärkt referieren werde.

¹⁶ Huetlin, *Der Spiegel* 8/1995, S. 226.

land, vom Festland mit dem ICE nach Hamburg, wo er seinen alten Freund Nigel trifft. Mit ihm geht er zusammen auf eine Party, auf der sie Drogen konsumieren. Am nächsten Morgen flüchtet der Ich-Erzähler, als er Nigel bei einer Orgie überrascht. Er fliegt mit einem Flugzeug nach Frankfurt, steigt im Hotel Frankfurter Hof ab und geht in das Café Eckstein, wo er seinen Freund Alexander entdeckt, der ihn jedoch nicht erkennt. Er reist weiter nach Heidelberg, wo er mit ein paar Studenten auf eine Party geht, auf der er mit einem Mädchen namens Nadja zu flirten beginnt. Hastig flieht er aus dem Gebäude, als er das Mädchen und seinen Freund Nigel mit Spritzen in Knöchel und Arm im Keller liegen sieht. Am nächsten Tag wacht er, zunächst ohne zu wissen, wie er dorthin gekommen ist, auf einer Wiese in München auf, während einer Techno-Party. Er erinnert sich, dass sein Freund Rollo ihn am Abend zuvor aus Heidelberg mitgenommen hatte. Die beiden verlassen den Rave, fahren in Rollos Porsche zum Münchner Ksar-Club. Nachts, in Rollos Wohnung, lädt Rollo den Ich-Erzähler zu dessen Geburtstagsparty ein. Am nächsten Tag, in der Villa von Rollos Eltern, trifft der Ich-Erzähler Karin und Sergio wieder. Als Rollo während der Party allein mit dem Ich-Erzähler an einem Bootssteg zusammenbricht und zu weinen beginnt, flüchtet er mit Rollos Porsche in die Schweiz, lässt diesen dort am Züricher Flughafen zurück. Aus einer deutschen Zeitung erfährt er, dass Rollo am Abend zuvor im Bodensee ertrunken ist. Mit einem Taxi fährt der Ich-Erzähler zu einem Friedhof, um das Grab von Thomas Mann zu suchen, das er jedoch nicht finden kann. Er geht zu Fuß zum Zürichsee und bittet einen Mann, ihn für 200 Franken ans andere Ufer zu bringen. Der Roman endet kurz bevor der Protagonist die Mitte des Sees erreicht.

Unterbrochen wird die Geschichte durch Erinnerungen an die Kind- und Schulzeit des Protagonisten und von Wunschvorstellungen einer gemeinsamen Zukunft mit der Schauspielerin Isabella Rossellini.

4.2 1979

Kurz nach den Anschlägen des 11. Septembers 2001 erschien Christian Krachts zweiter Roman *1979* in Deutschland. Aufgrund der darin geschilderten Kollision eines westlichen Menschen mit dem Islam, sorgte das Buch in den Feuilletons für großes Aufsehen. Passagen wie

„(...) 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. (...)“¹⁷

erzeugten die voreilige Fehlinterpretation, 1979 enthalte eine „Aussage über das Verhältnis zwischen westlicher Demokratie und Fundamentalismus: hie Dekadenz, da die Bereitschaft, das eigene Sittengesetz zu behaupten“.¹⁸

Vielmehr ist 1979 jedoch als „Allegorienroman“¹⁹ zu verstehen, als „hyperrealistische Fabel“²⁰, dessen historischer Hintergrund nur durch Zufall einen Blick auf aktuelle Geschehnisse warf: „Was dem radikalen Islamisten als letztes Instrument zur Errichtung eines Gottesstaates erscheint, könnte dem zynischen Ästhetizisten als Mittel zur Negation der bestehenden Verhältnisse willkommen sein.“²¹ Gerade in einer Zeit, in der die westliche Welt gezwungen wurde „sich selbst mit Augen zu sehen, die nicht die eigenen sind“²², offenbarte Krachts Roman ein ungewöhnliches Potenzial, weshalb kaum eine Rezension die Bedeutung des Erscheinungszeitpunktes zugunsten des Werkes vernachlässigen konnte.

Ein zweiter Punkt, der das Feuilleton aufhorchen ließ, war der politische Inhalt des Romans, sein Abgesang auf die Welt der Dekadenz und des Konsums. Markierte *Faserland* für viele Literaturwissenschaftler den Beginn des neuen deutschen Popromans gerade aufgrund der Zelebrierung von Popkultur, unterstellten sie Kracht den Versuch mit 1979 „das jüngste Gericht für einen siechen Pop-Lifestyle“²³ einzuberufen, bzw. die schon erwähnte „Beerdigung der Popliteratur“.²⁴ Seine Heldenfigur schickt Kracht aus der dekadenten Welt des vorrevolutionären Persiens in die überpolitisierte und karge Hölle eines chinesischen Gulags, bis von ihm nichts mehr übrig ist: „Wir waren verschwunden, es gab uns nicht mehr, wir hatten uns aufgelöst.“²⁵ Das Buch beschreibt die Reise eines popkulturell sozialisierten Dandys in den Untergang: Ein Bildungs- und Entwicklungsroman, offenkundig an Robert Byrons Reisebericht *Der Weg nach Oxiana*²⁶ orientiert, über das Kracht schrieb, es gehöre „zu

¹⁷ Massoud, in: 1979, S. 99.

¹⁸ Heine, Welt 17.03.2003.

¹⁹ Heine, Welt 17.03.2003.

²⁰ Lange, NZZ 23.10.2003.

²¹ Spiegel, FAZ 9.10.2001.

²² Spiegel, FAZ 9.10.2001.

²³ Kessen, Literatur Konkret Sonderheft 26.

²⁴ Hielscher, in: Freund, Welt 24.11.2001.

²⁵ 1979, S. 181.

²⁶ Die Parallelen sind zahlreich, so reist der Erzähler Robert Byron mit seinem Begleiter Christopher, der schwer erkrankt, durch Persien um die dortige Architektur zu studieren.

den ganz großen Ungezogenheiten des 20. Jahrhunderts“²⁷.

Der Roman ist in Vergangenheitsform verfasst und in zwei Teile (Iran, China) und zwölf Kapitel untergliedert.

4.2.1 Inhaltsangabe

Während die Anhänger Ajatollah Khomeinis gegen das prowestliche Regime in Iran revoltieren und versuchen den Schah zu stürzen, reisen der einfältige Ich-Erzähler, ein Innenarchitekt aus Deutschland, und sein intellektueller, todkranker Freund Christopher nach Teheran. Sie verbindet neben einer homosexuellen Beziehung vor allem die bedingungslose Verehrung Christophers durch den Erzähler. Auf einer Party, auf der sie den geheimnisvollen und weisen Mavrocordato kennenlernen, erleben sie das letzte Aufbäumen der iranischen Oberschicht vor dem Untergang, dem auch Christopher nicht entgehen kann – vollgepumpt mit Drogen stirbt er am Tag nach der Party in einem Armenkrankenhaus, nur von dem Erzähler betrauert. Als die Polizei und die deutsche Botschaft ihn zur Ausreise auffordern, bemerkt der Erzähler zum ersten Mal die Panzer und Soldaten, die die Straßen Teherans säumen. Von der Ausgangssperre überrascht, verweilt der Erzähler in einem Café, in dem ihm der Besitzer Massoud vom großen „Satan Amerika“ erzählt, und der Notwendigkeit, Opfer zu bringen, um die Welt zu heilen. Am Ende seiner Ausführungen führt Massoud den Ich-Erzähler durch unterirdische Gänge in die Wohnung Mavrocordatos. Mit diesem unternimmt er nächtens einen „Streich“, indem er Überwachungskameras des Regimes außer Gefecht setzt. Mavrocordato weist den Erzähler an, allein ins von China besetzte westliche Tibet zum Berg Kailasch zu reisen, der als Zentrum des Universums gilt, und diesen im Uhrzeigersinn zu umrunden, um die Sünden seines Lebens reinzuwaschen. Obwohl er den Vorschlag für „dämlich“ hält, folgt er ihm und reist nach Tibet. Im zweiten Teil des Romans, nachdem er den Berg zu Fuß umrundet hat, begegnet er Pilgern, die sich der Länge nach hinwerfen, um so den Berg zu umrunden. Er freundet sich mit ihnen an und wagt eine zweite Umrundung. Jedoch werden die Pilger und er von chinesischen Soldaten aufgegriffen und verhaftet. In Arbeitslagern werden die Gefangenen brutal zur Liebe zu Mao und den Lehren des Kommunismus erzogen - der Erzähler erweist sich, in seinen Augen, als guter Gefangener, der sich dem unmenschlichen System bis zur Selbstaufgabe zu unterwerfen lernt. Der Roman endet mit dem Tod seines einzigen Lagerfreundes Liu.

²⁷ Kracht, in: *Der Weg nach Oxiana*, Zitat dem Romantext vorangestellt.

5 Vom Archivisten zum Amnestiker

„Nam memini etiam quae nolo,
oblivisci non possum quae volo.“²⁸

- Cicero

In Moritz Baßlers Pop-Exegese „Der deutsche Pop-Roman“ erklärt der Autor die Erstellung eines kulturellen Archivs zur größten Leistung der neuen deutschen Literatur, die unterschiedliche Mechanismen anwende, Elemente aus dem „profanen Raum“, dem „Bereich, der aus all den Dingen besteht, die von den Archiven nicht erfaßt sind“²⁹, in die Menge des kulturellen Archivs zu übernehmen. So lautet der Untertitel seiner Arbeit auch „Die neuen Archivisten“.

Neben den oberflächlich betrachtet durch die Autoren gesammelten generationsspezifischen Elementen (Markennamen, Personennamen der Popkultur) ist auch interessant zu sehen, wie in den Büchern selbst, durch die agierenden Figuren wie der erzählenden Instanz, mit Archiven verfahren wird.

Stuckrad-Barres Ich-Erzähler in „Soloalbum“ zum Beispiel führt eine Ordnung der Titelseitenmädchen der Bildzeitung durch: „Ich sammel die nackten Girls aus der Bild-Zeitung. Die grotesken Textpassagen trage ich in Tabellen ein.“³⁰ Was folgt ist eine Auflistung der den Fotos zugeordneten Namen, der erlernten Berufe, des Alters etc.

Die Listung wird nicht nur als Verfahren des Autors, wie in „Fahrradläden in Studentenstädten die wirklich so heißen“³¹ oder noch deutlicher im Transkriptionsteil des „Ich war hier“-Projektes³², verwendet um die Wirklichkeit zu benennen, sondern auch durch den Ich-Erzähler als „neuer Trick zur Ablenkung (und zum Vergnügen)“³³, der sich auf diese Weise ebenfalls einer Archivierungsleistung rühmen darf. Dieser explizit archivarisches Umgang mit der Umwelt ist in der Popliteratur nicht selten anzutreffen.

So ist es interessant, nicht nur festzustellen, welcher Mechanismen zur Archivierung sich Kracht als Autor bedient – auch die Mechanismen der in die Erzählungen eingewobenen Instanzen sind von Interesse und bedürfen einer genaueren Untersu-

²⁸ Auch was ich nicht in der Erinnerung behalten will, das behalte ich; was ich jedoch vergessen will, das kann ich nicht vergessen.

²⁹ Groys 1992, S. 56.

³⁰ *Soloalbum*, S. 39.

³¹ *Remix*, S. 258.

³² *Remix 2*, S. 311 ff.

³³ *Soloalbum*, S. 39.

chung. Schließlich wird die Wirklichkeit nicht nur durch den Autor, sondern auch durch die Figur selektiert.

5.1 Faserland und 1979

In seiner 1957 verfassten Erzählung *Der Wegwerfer* beschreibt Heinrich Böll einen Versicherungsangestellten, der als Kind fanatischer Sammler war, nutzlose Drucksachen, die sein Vater wegzuwerfen gedachte, aufbewahrte, da sein ihm „angeborener Hang zur Ökonomie“³⁴ durch das Vernichten verletzt wurde, schließlich habe das Erstellen der Drucksachen viele Arbeitsstunden gekostet.

Später führt ihn der selbe ökonomische Gedanke in die entgegengesetzte Richtung – er wird zum Wegwerfer. „Ich vernichte innerhalb einer Stunde das Ergebnis von zweihundert Arbeitsstunden, erspare der *Ubia* weitere hundert Stunden, so daß ich insgesamt (hier muß ich in meinen eigenen Jargon verfallen) ein Konzentrat von 1:300 erreiche.“³⁵

Der Ich-Erzähler wird in einer Art Übergang vom Jugendlichen zum Erwachsenen (mit siebzehn Jahren) vom Archivisten zum aktiven Vergesser.

Das Erwachsenwerden wird zur Scheidewand der Phasen des Erinnerns und des Vergessens.

Vergleichbar lassen sich die beiden Romane Christian Krachts unterteilen:

In *Faserland* ein Ich-Erzähler, der anstrebt sich alles zu merken³⁶ und erinnerbar im Archiv zu halten; in *1979* ein Ich-Erzähler, der nur eine Erinnerung an seine Kindheit archivieren konnte³⁷, dies aber keineswegs bedauert.

5.2 Faserland

Bret Easton Ellis' *Unter Null* wurde gerade deswegen vielfach als Pate für Krachts *Faserland* ins Feld geführt³⁸, da ebenso wie bei Kracht die Handlung durch Erinnerungen der Hauptfigur Clay durchbrochen wird, die augenscheinlich wenig mit der tatsächlichen Handlung in Verbindung stehen.

Interessanter ist jedoch die Organisation von Eindrücken, die Ellis' und Krachts Ich-Erzähler während der Handlungen sammeln.

³⁴ *Der Wegwerfer*, S. 275.

³⁵ *Der Wegwerfer*, S. 287.

³⁶ *Faserland*, S. 39.

³⁷ *1979*, S. 34.

³⁸ Huetlin, *Der Spiegel* 8/1995, S. 226.

Ellis' Hauptcharakter Clay bedient sich dabei eines Speichers, in den jeder wichtige Eindruck, in kurzen Sätzen paraphrasiert, aufgenommen und bei neuen merkwürdigen Eindrücken teilweise oder ganz abgerufen wird.

Verschwinde von hier.

Die Spritze füllt sich mit Blut.

Du bist ein schöner Junge, und das ist alles, worauf es ankommt.

Ob er wohl zu verkaufen ist.

Die Leute werden auch immer rücksichtsloser. Rücksichtsloser.³⁹

„Du bist ein schöner Junge, und das ist alles, worauf es ankommt“ ist hierbei das neue Element im Speicher. „Die Spritze füllt sich mit Blut“ ist ein Eindruck, den der Ich-Erzähler während des Speicher-Prozesses gewinnt, vorerst aber nicht in den Speicher aufnimmt.

Durch diese Rückmeldung beim Speichern wird jeder neue Eindruck Clays in den Kontext vorangegangener relevanter Ereignisse⁴⁰ gestellt.

Auch hier muss wieder unterschieden werden zwischen der Motivation des Autors, dem Leser die Kontexte, die zum Verständnis der Geschichte notwendig sind, vor Augen zu führen, und der Motivation des Ich-Erzählers, Eindrücke auf diese Weise zu verarbeiten. Clays Motivation wird an anderer Stelle sehr deutlich, als ihm bewusst wird, warum er seinen Freund Julian, der ihm Geld schuldet, in ein Hotelzimmer begleiten wird, wo ein Freier auf sie wartet:

Außerdem wird mir klar, daß ich tatsächlich mit Julian ins Saint Marquis gehen werde. Daß ich rausfinden will, ob so etwas wirklich passieren kann. Und wir fahren weiter abwärts, vorbei am ersten Stock, vorbei am Erdgeschoß, noch tiefer, und da wird mir klar, daß es nicht ums Geld geht. Daß es in Wirklichkeit nur um eines geht: Ich will auch noch das Schlimmste erleben.⁴¹

In den letzten Sätzen in *Unter Null* sagt der Ich-Erzähler über Bilder, die ihm während des Hörens eines Liedes namens „Los Angeles“ in den Kopf kommen, diese „Bilder begleiteten mich, selbst als ich die Stadt verlassen hatte. Bilder, die so gewalttätig und böse waren, daß es mir noch lange Zeit nachher schien, als wären sie

³⁹ *Unter Null*, S. 167.

⁴⁰ Es werden nicht immer die gleichen Elemente der Speichermenge zurückgegeben.

⁴¹ *Unter Null*, S. 156 f.

mein einziger Anhaltspunkt. Nach meiner Abreise.“⁴² Der Speicher seiner Eindrücke ist Clays Orientierung, und zwar für die Zeit nach seiner Abreise. Die Erlebnisse werden in einen Koffer gepackt um am Zielort damit versorgt zu sein.

Während Ellis' Ich-Erzähler seine Motivation im Sammeln von traumatischen Erfahrungen sieht, er sich freiwillig immer tiefer begibt, im Fahrstuhl bis „unter Null“, versucht Krachts Ich-Erzähler Oberflächlichkeiten zu sammeln, an denen er sich auf seinem Weg nach unten festhalten kann.

Er merkt sich, wie oft sein Freund Nigel die Tür abgeschlossen hat⁴³; welche Erklärung dieser für sein Verhalten, T-Shirts mit Firmenlogos zu tragen, vorbringt, obwohl der Ich-Erzähler sie nicht versteht⁴⁴; Namen, die er während eines Gesprächs auf einer Party aufschnappt, von denen er nur glaubt, dass es sich um Filmkritiker handelt. „(...) und ich verstehe gar nichts mehr, obwohl ich mir natürlich diese Namen merke, wie ich mir ja alles merke.“⁴⁵

Anders als Clay in *Unter Null* folgt die Merksucht des Ich-Erzählers in *Faserland* keinem Schema. Auch die Organisation des Gedächtnisses ist eher schlecht, so vergisst der Ich-Erzähler permanent Details oder schiebt deren Nennung auf, mit dem Hinweis „Es fällt mir aber sicher noch ein.“⁴⁶

Die Motivation für das Anlegen des Archivs wird erst zum Ende des Romans angeführt, wenn der Ich-Erzähler wiederholt in der Utopie eines gemeinsamen Lebens mit Isabella Rossellini schwelgt:

Jetzt, wenn der Sommer kommt, würden die Bienen summen, und dann würde ich mit den Kindern Ausflüge machen bis an die Baumgrenze, durch die dunklen Wälder streifen, und wir würden uns Ameisenhaufen ansehen, und ich könnte so tun, als würde ich alles wissen. Ich könnte ihnen alles erklären, und die Kinder könnten niemanden fragen, ob es denn wirklich so sei, weil sonst niemand da oben wäre. Ich hätte immer recht. Alles, was ich erzählen würde, wäre wahr. Dann hätte es auch einen Sinn gehabt, sich alles zu merken.⁴⁷

Dieser Sinn kann natürlich keine hinreichende Erklärung für das Merken sein. Schließlich ist korrektes Merken ohne Bedeutung, wenn seine Kinder die Aussagen

⁴² *Unter Null*, S. 189.

⁴³ *Faserland*, S. 48.

⁴⁴ *Faserland*, S. 31.

⁴⁵ *Faserland*, S. 39.

⁴⁶ *Faserland*, S. 62.

⁴⁷ *Faserland*, S. 152.

des Ich-Erzählers nicht mehr auf Richtigkeit überprüfen können. So folgt auf diese Passage eine weitere, in der er sich der Nutzlosigkeit der Konservierung des Wissens bewusst wird:

Das wäre aber alles eigentlich auch etwas, das der Vergangenheit angehören würde, dieses Erzählen da oben an dem Bergsee. Vielleicht bräuchte ich das alles nicht zu erzählen, weil es die große Maschine ja nicht mehr geben würde. Sie wäre unwichtig, und da ich sie nicht mehr beachte, würde es sie nicht mehr geben, und die Kinder würden nie wissen, daß es Deutschland jemals gegeben hat, und sie wären frei, auf ihre Art.⁴⁸

Die Wirklichkeit, ob nun als Konservierung des „profanen Raums“ im persönlichen Gedächtnis oder in der Literatur, wird als nutzlos erkannt, sobald dieser Raum überwunden ist. Auf dieses Ziel steuert der Ich-Erzähler zu.

Das Sammeln in *Unter Null* ähnelt dabei dem in *Faserland* sehr: Auch hier wird ein Koffer für die Zukunft gepackt, die aber, anders als in *Unter Null*, keine konkrete, sondern eine abstrakte ist.

Diese Utopie, das Leben mit Isabella Rossellini auf einer Insel oder einer Berghütte, fern der Zivilisation, bietet dem Ich-Erzähler eine bessere Orientierung als die Oberfläche der Wirklichkeit.⁴⁹

Neben dem expliziten Speichern von Informationen gibt es auch das explizite Abrufen. Die Handlung von *Faserland* wird, wie *Unter Null*, ständig durch Erinnerungssequenzen unterbrochen, die teilweise aus frühester Kindheit des Ich-Erzählers stammen.

Der Ich-Erzähler erinnert sich, wie er ins Bett erbrochen und exkrementiert hatte, als er zum ersten Mal eine Nacht im Haus der Eltern seiner Freundin verbringen durfte⁵⁰; wie seine Beziehung zu seinem Sandkastenfreund Henning Hansen zerbrach, mit dem er immer Grünofant aß⁵¹; an einen trostlosen Urlaub auf Madeira⁵²; an seinen Elektro-Arbeitsgruppenleiter Herrn Solimosi, der, da seine Familie in Ungarn bedroht wurde, seine Schule verlassen musste.⁵³

⁴⁸ *Faserland*, S. 153 f.

⁴⁹ Vgl. Kapitel 7.1.1 dieser Arbeit. Die Utopie ist das Zentrum, um das der Ich-Erzähler kreist. Oberflächliche Dinge geben ihm nur zeitweise Halt.

⁵⁰ *Faserland*, S. 32 f.

⁵¹ *Faserland*, S. 76 ff.

⁵² *Faserland*, S. 88 ff.

⁵³ *Faserland*, S. 141 ff.

Die Erinnerungen sind meist tragisch. Selten gibt es Momente der Freude, wie die Flüge nach Florenz mit der Alitalia, als er sieben Jahre alt war, die der Ich-Erzähler sehr genoss⁵⁴ oder sein Urlaub auf Mykonos⁵⁵, der, so schrecklich er war, in einen Moment der Katharsis für den Ich-Erzähler mündet und so den Verlauf der tragischen Erinnerungen spiegelt.

Durch die Erinnerungen wird nicht nur die geografisch lineare Handlung gebrochen, sie verweist auch auf den Wert des Archivs für den Ich-Erzähler. Zwar speichert er auch Empfindungen, dass er sich etwa daran erinnert, dass er Grünofant essen als Kind für „eine so erschreckend normale Tätigkeit“⁵⁶ hielt, doch am detailliertesten werden Bezeichnungen, Labels, gespeichert, etwa das Eis ‹Grünofant›, die Fluglinie ‹Alitalia›, das Getränk ‹Screwdriver›, welches er auf Mykonos trinkt, und auch ‹Elektro-Arbeitsgruppenleiter›.

Was der Ich-Erzähler benennen kann, kann er sich merken. Das ist der Grund, weshalb er sich über vergessene Namen betroffener zeigt als über ganze Blackouts, wie bei seinem Aufwachen auf der Techno-Party in München⁵⁷. Gedächtnislücken kann der Ich-Erzähler durch Mutmaßungen auffüllen⁵⁸, Dinge und Personen zu re-labelen ist ihm nicht möglich.

5.3 1979

Das Gedächtnis des Ich-Erzählers in 1979 hat nicht annähernd die Qualität des Ich-Erzählers aus *Faserland*. Zwar hat auch dieser Schwierigkeiten, gemerkte Tatsachen bewusst abzurufen, doch der Speichervorgang des Merkens bereitet ihm keine Mühen. Ganz anders dem Helden in Krachts zweitem Roman:

[Christopher] hatte uns beiden einen chinesischen Lehrer besorgt, er kam viermal die Woche zu uns nach Hause, und Christopher verlor schnell das Interesse daran, wahrscheinlich, so dachte ich damals, weil er es nach drei Monaten schon perfekt konnte. Ich fand es unglaublich schwer, aber nach anderthalb Jahren, wie gesagt, konnte ich Mandarin verstehen und auch sprechen, obwohl das Lernen wirklich harte Arbeit gewesen war.⁵⁹

⁵⁴ *Faserland*, S. 51 f.

⁵⁵ *Faserland*, S. 133 ff.

⁵⁶ *Faserland*, S. 77.

⁵⁷ *Faserland*, S. 107.

⁵⁸ Der Ich-Erzähler mutmaßt sogar über Erinnerungen anderer Personen, so erfindet er eine Erinnerung des Portiers im Alt-Heidelberg an den zweiten Weltkrieg. (*Faserland*, S. 88.)

⁵⁹ 1979, S. 55.

Im Vergleich zu seinem Begleiter fällt dem Ich-Erzähler das Erlernen der chinesischen Sprache sehr schwer. Diese Schwierigkeit im Erlernen von Dingen betrifft auch die Architektur, die ihm zu kompliziert ist, so beschränkt er sich auf die Inneneinrichtung. „Christopher sagte dazu immer, ich sei etwas dämlich, womit er ja auch vielleicht recht hatte“⁶⁰ räumt der Ich-Erzähler ein. Die Beschränktheit des *Faserland*-Ichs, das davon überzeugt ist zu wissen, dass Walther von der Vogelweide und Bernard von Clairvaux mittelalterliche Maler sind⁶¹, weicht dem noch weniger sicheren 1979-Ich, das um seine Beschränktheit weiß.

Diese Beschränktheit ist auch notwendig für den Fortgang der Geschichte. Da der Ich-Erzähler nicht wie der Held in *Faserland* mit Erinnerungen vorbelastet ist, erkennt ihn Mavrocordato als „rein“: „Sie sind ein offenes Gefäß, wie der Kelch Christi, wie die Schale Josefs von Arimathea.“⁶²

Der erinnerungslose Ich-Erzähler besitzt in Mavrocordatos Augen die Möglichkeiten, neue Erfahrungen machen zu können. Ein weißes Blatt, das beschrieben werden kann. Während sowohl Christopher als auch Alexander vollkommen überladen sind mit Erfahrungen und Gedanken, und zu verflochten in der oberflächlichen Wirklichkeit, kann der Ich-Erzähler seine Erfüllung in etwas Außerhalb der materiellen Welt finden.

Selbst Wichtiges darf den Ich-Erzähler nicht mehr als nötig belasten. Als Mavrocordato ihm erklärt, er müsse den Berg Kailasch im Uhrzeigersinn umrunden, fragt der Ich-Erzähler: „Soll ich mir das jetzt nicht lieber aufschreiben?“, was Mavrocordato damit abtut, den Ich-Erzähler als „Witzbold“ zu bezeichnen.⁶³

Das ist neu in der Popliteratur – das Archiv als Gefahr! „Kein Archiv der Welt kann so schnell wachsen, wie die Komplexität der Welt und damit die Menge der verfügbaren Information zunimmt. Daher gilt: <So kann es nicht weitergehen!>“⁶⁴ schreibt Harald Weinrich in seiner Vergessensanalyse „Lethe“ über Bölls *Der Wegwerfer*. Das Archiv verliert seinen Wert, wenn es überläuft. „Die einzig adäquate Lösung (...) hat bei den Archivaren einen Namen. Sie heißt: Kassation.“⁶⁵ Zerstörung von wenigstens Teilen des Archivs, wenn dem Ich-Erzähler droht, die Gnade der Erinnerungslosigkeit zu verlieren. So ist die Kassation auch Teil seiner Pilgerreise:

⁶⁰ 1979, S. 19.

⁶¹ *Faserland*, S. 67.

⁶² 1979, S. 60.

⁶³ 1979, S. 115.

⁶⁴ Weinrich 1997, S. 259.

⁶⁵ Weinreich 1997, S. 259.

Der Dreck und der Staub überzogen uns und unsere Filzkleidung mit einer häßlichen Schicht, es war, als ob wir langsam verkrusteten, je höher wir stiegen. Es erschien mir, als entstehe allmählich ein Firnis auf unseren Körpern, als seien wir wie Gemälde alter Meister, die durch die Jahrhunderte immer wieder übermalt worden waren, so daß das Original weder zu erkennen noch zu erinnern war.⁶⁶

Während die Erinnerungen an die Kindheit des Ich-Erzählers in *Faserland* zahlreich sind, beschränken sie sich in 1979 auf eine einzige Episode. Als der Ich-Erzähler in Teheran in das Haus tritt, in dem die Party stattfindet, holt ihn eine Erinnerung ein:

Die Räume waren eher der exakte, genaue Ausdruck Europas, das Gegenteil Japans, sie drückten die äußere Opulenz perfekt aus, die Oberfläche, das Ausgeleuchtete, die Alte Welt und den unfehlbar guten Geschmack; schneeweiße Schafswoll-Dhurries lagen auf den Terracottaböden.

Zum ersten Mal, seitdem wir in Persien waren, hatte ich das Gefühl des Ankommens und der Reinheit, ein Kindheitsgefühl; es war das Gegenteil des Gefühls, das ich selbst als Kind hatte, in meinem französischen Kindergarten; damals hatte ich immer versucht, die Milchränder an meinem täglichen Zehnuhr-Glas Milch zu umtrinken, indem ich das Glas langsam im Uhrzeigersinn vor mir herumdrehte, so sehr ekelte ich mich vor meiner eigenen Milchspucke.

Dies war meine einzige Kindheitserinnerung. Ich hatte keine Erinnerungen außer dieser mit dem ekelhaften Glas Milch. Und dieses Haus, das wir gerade betraten, war also das genaue Gegenteil davon.⁶⁷

Besonders hervorzuheben ist die Vorausdeutung auf die Umkreisung des Berges Kailasch im Uhrzeigersinn. Der Bezug zwischen der Vergangenheit und der Zukunft des Ich-Erzählers gibt seinem Schicksal etwas Unausweichliches. Gleichzeitig handelt es sich bei der Reinwaschung durch die Umkreisung des Kailasch nicht um eine Rückkehr in die Unschuld der Kindheit (kein Kreislauf des Lebens), denn schon damals war der Ich-Erzähler nicht rein, seinem Verständnis zufolge; er ekelte sich vor seiner eigenen unreinen Milchspucke⁶⁸, flüchtete geradezu davor, und setzt seine Kindheitserinnerung in Gegensatz zur Reinheit, die er im Gefühl des Ankommens

⁶⁶ 1979, S. 128.

⁶⁷ 1979, S. 34 f.

⁶⁸ Milch ist in 1979 eine wiederkehrende Metapher. Durch den Garten hinter dem Anwesen in Teheran, wo die Party stattfindet, fließt ein durch eine weiße Flüssigkeit milchig-trübes Bächlein (1979,

und Heimischfühlers sieht. Die Ästhetik ist dem Ich-Erzähler eine Heimat. Zu diesem Zeitpunkt unterscheidet er sich kaum von dem „Ich“ in *Faserland*.

6 Von der Barbourjacke zum Berluti-Schuh

„Surface is an illusion, but so is depth.“

- David Hockney⁶⁹

Über die Abgrenzung der Pop- zur Hochliteratur schreibt Dirk Frank in seiner „Einführung in das Thema“: Die „Popliteratur wendet sich der Oberfläche zu, ohne dabei selbst oberflächlich sein zu wollen“.⁷⁰

Markennamen und Prominente sind deshalb fester Bestandteil der Popliteratur, weil sie fester Bestandteil der Gegenwart sind, die die Hochliteratur meidet. Moritz Baßler schreibt bezüglich seiner ersten Erfahrungen mit der Popliteratur: „Vielleicht merkte man bei dieser Lektüre überhaupt zum ersten Mal, daß es bei der sogenannten Gegenwartsliteratur bis dato um die eigene Gegenwart eigentlich gar nicht gegangen war.“⁷¹ Dieser Erfahrung folgend entstand seine These der Archivfunktion der Popliteratur.

Das Sichtbarmachen der Oberfläche ist also zentraler Bestandteil der Popliteratur. Wie diese Offenlegung in den Romanen Christian Krachts geschieht, soll hier untersucht werden.

6.1 Faserland

Bret Easton Ellis gilt als Meister des popkulturellen Archivs der 80er und 90er Jahre. *American Psycho* ist, neben den detaillierten Beschreibungen von brutaler Gewalt, für die ebenso detailtreue Wiedergabe von Markennamen bekannt und *Glamorama* für seitenfüllende Auflistungen prominenter Personen des Showbusiness, motiviert durch eine Gästeliste für eine Cluböffnung.

In Krachts *Faserland* finden beide Teile, Figuren und Dinge der Popkultur, ihren Platz, „nur daß Kracht nicht das Erzählen den Markennamen unterordnet, sondern

S. 43), der Himmel über Teheran ist während der Fahrt zur Botschaft „weiß und milchig“ (1979, S. 84) und der Tee auf der Reise durch China wird meist mit viel Trockenmilch aufgerührt. (vgl. 1979, S. 133.) So wird stets ein Bezug zur Kindheitserinnerung des Ich-Erzählers hergestellt.

⁶⁹ Das Zitat ist *Der gelbe Bleistift* vorangestellt.

⁷⁰ Frank 2003, S. 7.

⁷¹ Baßler 2002, S. 14.

versucht, sie zu benutzen und hinter sich zu lassen.“⁷²

Zwar lobt auf dem Buch-Einband von *Faserland* Gregor von Rezzori Krachts „Präzision der Wahrnehmung einer Welt, die nur noch aus Markenartikeln besteht“⁷³ über alle Maßen, doch „von einer Markenemphase zu sprechen ist schwierig.“⁷⁴ Wie Grabienski aufführt, finden sich in *Faserland* zwar etwa 70 Marken- und Produktbezeichnungen⁷⁵ und eine Vielzahl Prominenter, jedoch sind nicht alle Vertreter der Gegenwartskultur. Rückbezüge auf die Vergangenheit (den zweiten Weltkrieg, die Klassik, die Romantik etc.) lassen vermuten, dass nicht nur das Neue erfasst werden soll, sondern ein Schnappschuss der Gegenwart mit allen in sie hineinspielenden Aspekten.⁷⁶

Immer wiederkehrendes Leitmotiv des Neuen in *Faserland* ist die Barbour-Jacke. Sie ist Gesprächsgrundlage⁷⁷, typisiert ganze Orte⁷⁸, wird gestohlen⁷⁹, verbrannt⁸⁰ und vergessen⁸¹.

Die Barbourjacke ist, ähnlich der Sonnenbrille, ein Schutzschirm des Ich-Erzählers gegen das Draußen. Gleichzeitig ist sie eine Projektionsfläche für Aussagen, die der Ich-Erzähler tunlichst zu vermeiden sucht.

Alexander nutzt die Projektionsfläche klassischerweise dazu, seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe kenntlich zu machen, indem er einen Eintracht-Frankfurt-Aufnäher angebracht hat. Die tatsächliche Gruppenzugehörigkeit wird vom Ich-Erzähler zwar nicht anerkannt, Alexander trage den Aufnäher nur „aus halb witzigen, halb Proletensolidaritäts-Gründen“^{82 83}, trotzdem oder gerade deswegen möchte der Ich-Erzähler diesen Aufnäher nicht mehr an „Alexanders Barbourjacke, die ja jetzt [ihm] (mir) gehört“, tragen, und reißt den Aufnäher ab, „obwohl er [ihn] (mich) an Alexander erin-

⁷² Hüetlin, in: Der Spiegel 8/95.

⁷³ Gregor von Rezzori, in: *Faserland*, Klappentext.

⁷⁴ Mertens, in: Text + Kritik 2003, S. 204.

⁷⁵ Grabienski 2001, S. 7.

⁷⁶ So wird der zweite Weltkrieg als weithin prägend für Deutschland vermittelt. Über den Begriff „Neckarauen“ denkt der Ich-Erzähler: „So könnte Deutschland sein, wenn es keinen Krieg gegeben hätte und wenn die Juden nicht vergast worden wären. Dann wäre Deutschland so wie das Wort Neckarauen.“ Den Vorwurf der Politiklosigkeit, wie viele Rezensenten ihn aufwarfen, kann man Kracht hier sicher nicht machen. (*Faserland*, S. 85.)

⁷⁷ *Faserland*, S. 13.

⁷⁸ „In Hamburg ist alles, man kann es nicht anders sagen, Barbourgrün.“ (*Faserland*, S. 29.)

⁷⁹ *Faserland*, S. 81.

⁸⁰ *Faserland*, S. 65f.

⁸¹ *Faserland*, S. 155.

⁸² *Faserland*, S. 91.

⁸³ Dieses Gefühl der nur vorgetäuschten Gruppenzugehörigkeit wird dadurch gefestigt, dass Alexander auf einem Foto zuvor mit FC-St.-Pauli-T-Shirt bekleidet war. (*Faserland*, S. 68.)

nerter“.⁸⁴

Eine klare Aussage, eine Gruppenzugehörigkeit, würde den Ich-Erzähler verletzlich machen, der nicht gerade enge Verbindungen zu anderen Menschen und Gruppen schätzt, da sie für ihn immer in Enttäuschungen enden. Ähnlich dem Kreuz auf Siegfrieds Mantel im Nibelungenlied, wäre der Aufnäher eine Kennzeichnung seiner Verletzlichkeit, deshalb entfernt er ihn.

Die Stelle ist noch nicht ganz verheilt, da lässt er wieder einen Menschen näher an sich heran. Auf der Party in Heidelberg flirtet der Ich-Erzähler mit seiner Bekanntschaft Nadja:

Manchmal zupft sie mir an meiner Barbourjacke herum, und zwar an der etwas dunkleren Stelle, an der ich vorhin im Hotel den Eintracht-Frankfurt-Aufnäher abgerissen hab. Jetzt hängen da so Fäden herunter, und ab und zu zieht sie an einem dieser Fäden, so ganz nebenbei, scheinbar völlig gedankenlos. Das ist wirklich sehr charmant von ihr, wirklich wahr.⁸⁵

Dadurch, dass er Nadja seine verletzliche Stelle zuwendet, gibt er ihr einen mutigen Vertrauensbeweis.⁸⁶

Eine vergleichbare Stelle gibt es auch in Krachts 1979:

Ich beobachtete Christopher, der am anderen Ende des Gartens neben Alexander stand, ein frisches Wasserglas Wodka in der Hand, mit dem Finger in Alexanders Brust bohrend, ins Zentrum des Hakenkreuzes hinein. Sie nahmen beide Züge aus Alexanders Glaspfeifchen, dann umarmten sie sich und lachten so heftig, daß sie vornüber auf den Rasen fielen.⁸⁷

Das Hakenkreuz ist, als Steigerung des Eintracht-Frankfurt-Aufnehmers, Symbol für eine Gruppenzugehörigkeit und Ideologie.

Das beide Figuren, die derart explizit ihre Gruppenzugehörigkeit zeigen, Alexander heißen, ist kein Zufall: Alexander steht für das Re-Modeling in *Tristesse Royale*⁸⁸, er steht permanent unter dem Zwang sich den Umwelteinflüssen anzupassen.⁸⁹

⁸⁴ *Faserland*, S. 91.

⁸⁵ *Faserland*, S. 100.

⁸⁶ Der einmal mehr enttäuscht wird, als der Ich-Erzähler Nadja und Nigel später im Keller fixen sieht.

⁸⁷ 1979, S. 56.

⁸⁸ Vgl. *Tristesse Royale*, S. 127ff.

⁸⁹ Insofern ist Alexander „Pop“ – das Gegenteil des permanenten, ewigen „Rocks“. (vgl. das Kapitel

Momente, in denen dem Ich-Erzähler die Oberflächlichkeit und die Kontrolllosigkeit, die er über sie hat, bewusst werden, verdrängt er. So weiß er, während seiner Flüge nach Florenz als Kind, dass die Piloten ihn das Flugzeug nicht steuern lassen und nur den Autopiloten eingestellt haben. Trotzdem fügt er sich der Illusion, indem er für die Piloten so tut, als würde er nichts von dem Autopiloten wissen. „Schließlich waren sie alle sehr nett zu mir.“⁹⁰ Der Ich-Erzähler ordnet sich der Oberfläche unter und generiert so Oberfläche.

Anderen gelingt dieses Ignorieren nicht. Sowohl sein Freund Rollo als auch Varna, die Freundin von Alexander, leiden unter der Oberfläche insofern, als sie durch ihre Labels, ihre Namen, einen „Knacks“⁹¹ haben. Der Ich-Erzähler hat guten Grund, namenlos zu bleiben.

6.2 1979

Da 1979 in der Vergangenheit spielt, konnte Kracht, mittels eines Tricks, popkulturelle Phänomene in seinen Text einflechten, die aus heutiger Rückschau bereits in unserem kulturellen und allgemein anerkannten Archiv enthalten sind, was im Jahr 1979 noch nicht absehbar sein konnte.

Wenn über die chinesische Landschaft, durch die der Ich-Erzähler wandert, geurteilt wird „Alles um uns herum sah aus wie im Lande *Mordor*“⁹²⁹³ oder von seinen Begleitern bei der zweiten Kailasch-Umrandung gesagt wird, sie sähen aus „wie abgelehnte Komparsen aus *Star Wars*“⁹⁴, so führt Kracht Beispiele für prägende popkulturelle Phänomene an – und wehrt sich damit gegen den Vorwurf, „Pop“ zeichne sich gerade dadurch aus, nur im Moment zu gelten und keine dauerhaften Werte generieren zu können.

Die Geschichte hat „Star Wars“ und „Herr der Ringe“ aus dem profanen Raum in ein kulturelles Archiv transformiert – in diesen Fällen kann man sogar von einer Kanonisierung sprechen. Das Aufgreifen dieser Themen kann nicht als popliterarisches Merkmal gelten, auch, so man die Unterscheidung machen möchte, Hochliteratur

7 dieser Arbeit.) Durch sein Mitschwimmen im Sog, ist er in den Augen Mavrocordatos bereits ein „Wrack“ (1979, S. 60), das Schiffbruch erlitten hat und nur noch durch einen Sog fortgetragen wird. (Zum Sog-Motiv vgl. Kapitel 7.1.1 dieser Arbeit.)

⁹⁰ *Faserland*, S. 51 f.

⁹¹ *Faserland*, S. 73; *Faserland*, S. 122.

⁹² Ein Verweis auf J. R. R. Tolkiens „Der Herr der Ringe“.

⁹³ 1979, S. 125.

⁹⁴ 1979, S. 142.

kennt sie.⁹⁵

Kracht befreit die materiellen Dinge in 1979 von ihrem Aktualitätsdruck aus *Faserland* und verwendet als materielles Trägermedium der Handlung ein zeitloses Objekt: den Schuh.

Die Barbourjacke aus *Faserland* findet seine Entsprechung im Berluti-Schuh als Projektionsfläche der äußeren Umstände.⁹⁶ So kann Kracht den Konflikt des Ich-Erzählers zwischen dem Materialismus und der Ideologie, zwischen denen er sich im Roman bewegt, illustrieren.

„Nur ich dachte einfach, daß es möglich wäre, diese Auflösung, die der Ich-Erzähler erfährt, anhand eines für *Faserland*-Leser beeindruckenden Schuhs zu beschreiben.“⁹⁷

Kracht beginnt seinen Schuhsymbolismus mit der Darstellung eines westlichen Fetisch:

Seine hellbraunen Halbschuhe waren von Berluti, Christopher hatte mir einmal erzählt, es wären die besten Schuhe der Welt, es gäbe sogar einen Klub der Berluti-Schuhbesitzer, die sich in der Nähe des Place de Vendôme trafen, um ihre Berlutis mit Krug zu putzen.⁹⁸

Der Ich-Erzähler beneidet seinen Freund Christopher um dessen hohes Stilbewusstsein, das selbst einen Schuh nicht ohne Mythos und Geschichte akzeptieren kann. Das Identifikationspotenzial des Schuhs wird anhand der Schilderung eines sich auf ihn berufenden Klubs untermauert.

Der Ich-Erzähler ist ohne Identifikation und Halt. Kracht verdeutlicht dies, indem er mit der Identität des Protagonisten spielt, ihn Verwechslungen aussetzt, er sei amerikanischer Agent⁹⁹, heiliger Mann¹⁰⁰ oder Russe¹⁰¹; das Identitätsmerkmal der Homosexualität leugnet er¹⁰².

⁹⁵ Vgl. z.B. Christa Wolfs *Störfall*, S. 96.

⁹⁶ In erster Linie wird der Schuh natürlich als Metapher für Bewegung und Reise verwendet.

⁹⁷ Kracht, in: Claudia Cosmo, Deutschlandfunk 13.11.2001.

⁹⁸ 1979, S. 20.

⁹⁹ 1979, S. 81.

¹⁰⁰ Vgl. 1979, S. 137 u. S. 145; Mönch und Pilger betrachten den Protagonisten als Bodhisattva (der Ich-Erzähler versteht *Body Shattva*), einen heiligen Mann, der die höchste Erkenntnis und die Buddhaschaft anstrebt.

¹⁰¹ 1979, S. 148.

¹⁰² 1979, S. 39.

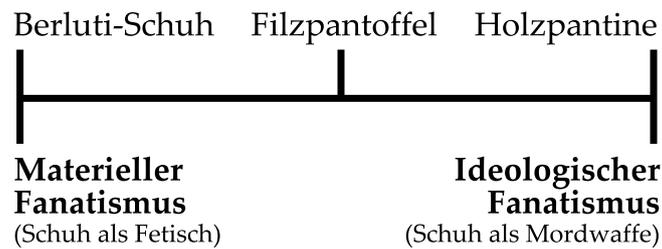


Abbildung 1

Zu der Party in Teheran zieht er sich Sandalen an, die Christopher geschmacklos findet, doch der Ich-Erzähler verteidigt sich: „Sandalen zu tragen, dear, ist, der Bourgeoisie einen Fußtritt ins Gesicht zu geben.“¹⁰³ Auch wenn die Aussage eher im Scherz geschieht, zeigt sie schon eine kleine Attacke von Ideologie und Abgrenzung auf den Materialismus. Die Ideologie hält jedoch nicht lange vor. Als Christopher sterbend im Krankenhaus liegt, sorgt sich der Ich-Erzähler um die Schuhe ebenso sehr wie um seinen Freund: „Die hellbraunen Berluti-Schuhe lagen auf dem Fußboden, ich stellte sie ordentlich nebeneinander, mit den Schuhspitzen zur Wand.“¹⁰⁴ Diese Unentschiedenheit und Verwirrung von Materialismus und Idealismus spiegelt auch die äußere Situation während der Kulturrevolution wider, die alle Personen im Umfeld des Helden beeinflusst. Vor der deutschen Botschaft kann sich ein Wachhabender zunächst nicht entscheiden, auf welche Seite er sich stellen soll: „Der iranische Wachsoldat sah erst auf meine Sandalen und salutierte dann schnell, während ich aus dem Polizeiwagen ausstieg.“¹⁰⁵

Während der Berluti-Schuh Symbol des Materialismus ist, ist das Gegenteil davon, nackte Füße oder stillose Fußbekleidung, Symbol für den Idealismus, die Religiosität, bis hin zum Fanatismus. Diese beiden Zustände sind Enden einer Skala, auf der sich die handelnden Personen bewegen (s. Abb. 1). Der geistige Führer des Protagonisten, Mavrocordato, ist zunächst barfüßig¹⁰⁶, trägt später weiße, marokkanische Hausschlappen aus, so glaubt der Ich-Erzähler, Ziegenleder¹⁰⁷ und zuletzt, während des Streichs, dunkelblaue, weiche, chinesische Ballettschuhe mit Gummisohle, die keine Geräusche machen¹⁰⁸. Hier erkennt man, dass Mavrocordatos Idealismus nicht gleich dem Fanatismus der Revolutionäre ist, er unter dem neuen Regime sogar leidet. Die

¹⁰³ Wörtliche Rede des Ich-Erzähler in: 1979, S. 23.

¹⁰⁴ 1979, S. 76.

¹⁰⁵ 1979, S. 86.

¹⁰⁶ 1979., S. 58.

¹⁰⁷ 1979, S. 103.

¹⁰⁸ 1979, S. 109.

Schuhe symbolisieren nur den Grad des Idealismus ihres Trägers. Dass Mavrocordato seine Barfüßigkeit verliert, liegt an dem Zwang, sich unterordnen zu müssen:

„Und vergessen Sie nicht, Mavrocordato, daß im neuen Iran diese ganzen verkommenen Spielchen hier nicht mehr erlaubt sind. Im Gegenteil, es wird hart bestraft werden.“

„Ich weiß es und werde mich danach richten“, antwortete Mavrocordato.¹⁰⁹

Bevor der Ich-Erzähler sich nach Tibet aufmacht, entscheidet er sich gegen seine Sandalen und für die festen Schuhe. „Ich setzte mich aufs Bett, zog meine Ledersandalen aus, wickelte sie in einen Plastikbeutel, den ich oben mit einer Schleife zuband, und schlüpfte in Christophers hellbraune Berluti-Schuhe.“¹¹⁰ Es ist nicht nur eine Art Verfestigung seiner eigenen Persönlichkeit, die durch den Tod seines Freundes, mit dem ihn auch eine gewisse Abhängigkeit verband, erstarkt ist, es ist auch eines der wenigen materiellen Dinge, die er aus dem ersten Teil des Buches in den zweiten Teil mitnimmt. Ein Stück Identität; den restlichen Besitz Christophers schickt er an die deutsche Botschaft in Teheran.

Während der Reise zum Berg Kailasch schwindet der Materialismus.

Die Berluti-Schuhe fielen langsam auseinander, ein paar Wochen würden sie wohl noch halten, aber dann war sicher Schluß. In der Sohle des linken Schuhs war bereits ein Loch. Ich spürte mit den Zehen die Steine unter mir, kleine Kiesel rutschten beim Gehen durch das Loch nach oben. Der rechte Schuh war an der Spitze ganz offen, das Leder bog sich häßlich und franste aus.

Die besten Schuhe der Welt konnten also noch nicht einmal einen Monat in den Bergen überstehen, dachte ich, und dann kam mir Christopher wieder in den Sinn, wie ich die Schuhe in seinem Sterbezimmer mit der Spitze nach vorne zur Wand gestellt hatte, und als ich versuchte, mir Christophers Gesicht vorzustellen, konnte ich ihn nicht mehr sehen.¹¹¹

„Der Faserlandluxus beginnt abzubröckeln und wird zur labellosen Materie angesichts existentiell bedrohlicher Situationen.“¹¹² Die Identität schwindet ebenso wie

¹⁰⁹ Massoud zu Mavrocordato, in: 1979, S. 105.

¹¹⁰ 1979, S. 93.

¹¹¹ 1979, S. 127.

¹¹² Claudia Cosmo, Deutschlandfunk 13.11.2001.

die Erinnerung, so kurz die Zeitspanne auch ist. Der Verlust der Schuhe ist an dieser Stelle durchaus etwas Existenzielles, denn „ein gebrochener Schuh ist nicht nur das Ende der Expedition, er kann auch das Ende des Lebens bedeuten.“¹¹³ Die letzte Struktur aus *Faserland*¹¹⁴ zerfasert und „franst aus“. Daraufhin beginnt der Erzähler zum ersten Mal selbst etwas Identitätsschaffendes zu tun: Er beginnt damit, sich Schuhe aus Filz zu bauen¹¹⁵, denn „Die Berluti-Schuhe waren natürlich inzwischen durchnässt und aufgeweicht.“¹¹⁶ Nachdem sie den Berg erreicht haben, gibt sein Führer ihm die fertigen Filzschuhe, woraufhin der Erzähler sie anzieht und die Berluti-Schuhe zurücklässt.¹¹⁷

An dieser Stelle endet das Einflussgebiet der „Kollektivierung des Individualismus“¹¹⁸ aus *Faserland*. Das Schuh-Symbol unterwirft sich fortan dem Nutzen, man könnte es auch so interpretieren, dass sich die Ideologie, bis hin zum Fanatismus, der gleichen Mittel und Strategien bedient wie der Materialismus. Nach seiner Festnahme werden dem Ich-Erzähler die Filzschuhe abgenommen und gegen funktionelle Holzpantinen eingetauscht¹¹⁹, die einen Vorgeschmack auf das kommende unmenschliche System geben. Zunächst begehrt der Ich-Erzähler noch dagegen auf, erkennt es als unmenschlich. Symbolisch muss er die Holzpantinen verbrennen, um nicht zu erfrieren¹²⁰. Kein Wunder, dass dieses Vergehen in den Verhören als besonders Schweres am chinesischen Volk betrachtet wird.¹²¹ Kurzzeitig erhält er alte Tennisschuhe.¹²² Der Roman endet mit dem Mord an dem Freund des Ich-Erzählers, Liu: „Ein Häftling nahm ein Eßstäbchen und hämmerte es dem schreienden Liu mit seiner Holzpantine durch den Ohrkanal in den Kopf hinein. Er war gleich tot.“¹²³ Die Härte des unmenschlichen Systems wird hier durch das Symbol der Holzpantine zum finalen Todesschlag erhöht. Das andere Ende der Skala ist erreicht. Auf der einen Seite der Fetisch, der Fanatismus des Materiellen, auf der anderen Seite der Fanatismus der Ideologie.

¹¹³ Messner, *Der Freund* Nr. 2, S. 31.

¹¹⁴ Das heißt, die Energie die den „Teufelskreis der Kollektivierung des Individualismus“ antrieb. (vgl. Kapitel 7 dieser Arbeit.)

¹¹⁵ 1979, S. 128.

¹¹⁶ 1979, S. 131.

¹¹⁷ 1979, S. 138.

¹¹⁸ *Tristesse Royale*, S. 155; vgl. Kapitel 7 dieser Arbeit.

¹¹⁹ 1979, S. 150.

¹²⁰ 1979, S. 153.

¹²¹ 1979, S. 158.

¹²² 1979, S. 154.

¹²³ 1979, S. 183.

7 Das Verschwinden und der Rock

Dem „popkulturellen Quintett“ der *Tristesse Royale* zufolge, gibt es zwei Wege dem „Teufelskreis der Kollektivierung des Individualismus“¹²⁴ zu entkommen: „Das Verschwinden und der Rock“.¹²⁵

„Letzteres wäre die Chiffre für den Versuch, an dem jugendkulturellen Konzept des Widerstands auch noch in Zeiten seiner Auflösung trotzig festzuhalten, indem man in die Zeichenpraxis eingreift.“¹²⁶

Ohne versuchen zu wollen, *Tristesse Royale* an dieser Stelle zu interpretieren, lässt sich das Konzept kurz so erklären: die Menschen sind in einer medial beherrschten Welt gefangen, einer Spirale¹ der stetigen Veränderung, der sie nur entkommen können, wenn sie sich für eine bestehende, ewig gleichbleibende Haltung („Rock = Stein. Stein = Ewigkeit.“¹²⁷) entscheiden, und somit dem Re-Modeling-Zwang¹²⁸, dem Sich-ändern-müssen, entgehen, oder verschwinden – die Spirale durchbrechen, indem sie sich der Wahrnehmung durch die Welt entziehen.

Kracht spielt in seinen Romanen beide Möglichkeiten des Entkommens durch.

In *Faserland* „favorisiert [der Ich-Erzähler] schließlich die Option des <Verschwindens> in der zeichen- und differenzlosen Welt der Nacht.“¹²⁹ Er verschwindet aus Deutschland und löst sich im Nivellier-Land¹³⁰ Schweiz schließlich in Nichts auf.

1979 wählt zunächst den Weg der Spiritualität, „andere mögen es Rock nennen“¹³¹, um zuletzt im dritten Ausweg zu münden, der, anders als das Verschwinden und der Rock, nicht mehr selbstbestimmend funktioniert und somit keine frei zu wählende Option ist: Krieg;¹³² die Zerstörung des Ichs von außen.

Im Folgenden möchte ich die Wege untersuchen, die die Protagonisten beider Romane gehen, die Motivation ihrer Schritte und in welcher Auflösung sie enden.

¹²⁴ *Tristesse Royale*, S. 155.

¹²⁵ *Tristesse Royale*, S. 164.

¹²⁶ Frank 2000, S. 84

¹²⁷ *Tristesse Royale*, S. 140.

¹²⁸ *Tristesse Royale*, S. 127 ff.

¹²⁹ Frank 2000, S. 84.

¹³⁰ *Faserland*, S. 151.

¹³¹ *Tristesse Royale*, S. 155.

¹³² *Tristesse Royale*, S. 156.

7.1 Das Verschwinden in Faserland

7.1.1 Sog

Die Reise des Ich-Erzählers in *Faserland* reicht von Sylt bis Zürich, über Hamburg, Frankfurt/M, Heidelberg, München und Meersburg.

Über Sylt sagt der Ich-Erzähler, er habe das Gefühl, „als ob das gar nicht mehr Deutschland wäre, sondern so ein Mittelding zwischen Deutschland und England.“¹³³ Die Schweiz ist für ihn „so ein großes Nivellier-Land, ein Teil Deutschlands, in dem alles nicht so schlimm ist.“¹³⁴

Diese Grenzregionen nördlich und südlich, zwischen denen sich Deutschland aufspannt, markieren die Brückenköpfe des Weges, den der Ich-Erzähler zu gehen hat.

Der Aufbruch des Ich-Erzählers steht von Beginn an fest. Er möchte noch einen Tag auf Sylt bleiben und dann weiter nach Hamburg reisen. Das Sylt-Kapitel (EINS) liefert hierfür keine notwendige Motivation. Es gibt dem Ich-Erzähler jedoch auch keinen Grund seine Meinung bezüglich der Abreise zu ändern, als er zuletzt einen Schluck Champagner trinkt, der nur noch „schal und flach und abgestanden und nach Asche“¹³⁵ schmeckt. Ihn hält nichts mehr. Doch erst in Hamburg wird sein Reisen zu einem Gereist werden¹³⁶, wird er, wie durch den Autopiloten auf den Flügen nach Florenz, automatisch geleitet. Er gelangt in den Sog¹³⁷, der ihn von Norden nach Süden durch Deutschland zieht.

Zur Veranschaulichung der Reise des Ich-Erzählers kann das Modell eines (Meeres-)Trichters dienen (s. Abb. 2).¹³⁸

Vom festen Startpunkt Sylt, dem Rand des Trichters, aus, stürzt der Ich-Erzähler in den Trichterkegel und wird fortan in einem Strudel in die Tiefe gezogen. Dieses Bild, dem Maelström-Wirbel Poes ähnlich, stützt sich auf die Zentralisierung der Orte in Krachts Roman und der Beschreibung der Sog-Wirkung, die sie auf den Protagonisten ausüben:

Ich habe so ein Gefühl, als ob ich deswegen nach Frankfurt fliege, so in die Mitte von Deutschland rein, als ob ich gar nicht anders kann. Das passiert alles so, als ob es gar nicht zu verhindern wäre, obwohl ich mich ja

¹³³ *Faserland*, S. 17 f.

¹³⁴ *Faserland*, S. 151.

¹³⁵ *Faserland*, S. 23.

¹³⁶ Huetlin, *Der Spiegel* 8/1995, S. 226.

¹³⁷ *Faserland*, S. 137.

¹³⁸ Das Trichter-Modell taucht explizit allerdings erst in 1979 auf. (vgl. 1979, S. 102 f.)

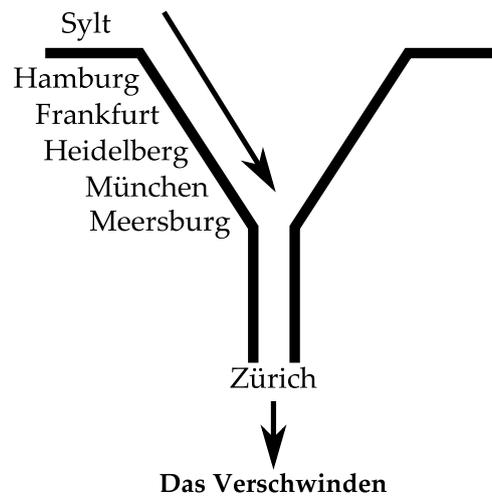


Abbildung 2

weiß Gott treiben lasse und nun wirklich nicht nach Frankfurt hätte fliegen müssen, sondern genausogut hätte nach Berlin fliegen können oder nach Nizza oder nach London.¹³⁹

Frankfurt, als Mitte von Deutschland, zieht den Ich-Erzähler unerklärlich an, in Heidelberg hat er kurze Zeit später das „unglaubliche(n) Gefühl, das Herz Deutschlands zu durchgleiten“¹⁴⁰ und sogar der an Deutschlands Südgrenze gelegene Bodensee befindet sich zuletzt für ihn „mitten in Deutschland“.¹⁴¹

Diese Zentralisierung nimmt Kracht in seinem zweiten Roman 1979 wieder auf – dort aber nicht in der Gestalt eines Abgrundes, sondern, im Gegenteil, in der eines Berges.

Diese Umkehr der Bilder führt auch zu einer Umpolung des Energieflusses in beiden Romanen.

Fließt die Energie in *Faserland* immer zum Zentrum hin, und reißt zerstörerisch alles mit sich, fließt sie in 1979 aus dem Zentrum des Berges Kailasch heraus und hat eine heilende Wirkung. Obwohl die Wirkung des Soges merklich zerstörerisch ist, betrachtet der Ich-Erzähler das Zentrum (das Austrittsloch an der Spitze des Trichterkegels), auf welches er zusteuert, nicht mit Angst, denn er wähnt dahinter eine Erlösung in Form seiner Utopie, mit der Schauspielerin Isabella Rossellini, von der Zivilisation abgeschottet, „verschwunden“ im Sinne des „popkulturellen Quintetts“,

¹³⁹ *Faserland*, S. 63.

¹⁴⁰ *Faserland*, S. 86.

¹⁴¹ *Faserland*, S. 120.

ein gemeinsames Leben zu führen und den Moment zu erleben, in dem es „Sinn gehabt [hat], sich alles zu merken“¹⁴², also gelebt zu haben.¹⁴³

Augenblicke, in denen er diese Utopie, das Zentrum, aus den Augen verliert, sind die katastrophalen Momente des Romans. Als er Nigel und Nadja bei der Party in Heidelberg beobachtet, wie sie sich Drogen spritzen, verliert er seinen Fixpunkt im Zentrum des Wirbels:

Das glaube ich einfach nicht. Ich habe das Gefühl, als würde ich innerlich vollkommen ausrasten, als ob ich völlig den Halt verliere. So, als ob es gar kein Zentrum mehr gäbe.¹⁴⁴

Als ihn Nigel dann, genau wie Alexander, nicht mehr zu erkennen scheint, flüchtet der Ich-Erzähler mit geschlossenen Augen aus dem Haus und bricht ohnmächtig zusammen.

In dem Moment, in dem ich falle, denke ich nicht mehr an Nigel oder an Nadja. Ich denke daran, daß ich nicht weiß, wie das in den kommenden Jahren sein wird. Sonst war immer alles überschaubar. Aber jetzt weiß ich einfach nicht, was da kommt.¹⁴⁵

Die Utopie erlischt, er sieht für den Moment kein Entkommen mehr, weder ins „Verschwinden“ noch in den „Rock“. Erst durch seinen Freund Rollo, der ihn aus Heidelberg bringt, glaubt er wieder an die Utopie, er glaubt, Rollo habe ihn „vor irgend etwas gerettet“.¹⁴⁶

Auf der anderen Seite gibt es auch Momente, in denen der Ich-Erzähler bewusst versucht, sich auf das Jetzt zu konzentrieren und von der Utopie abzulassen. Am See in Meersburg verwandelt sich die Utopie kurzzeitig in eine „halbwache Vorahnung von, na ja, etwas Kommendem, etwas Dunklem.“¹⁴⁷ Diese Vorahnung versucht er kurz darauf auf seinem Zimmer zu verdrängen:

Ich ziehe den Knoten fest, mit beiden Händen, und sehe dabei in mein Gesicht im Spiegel. Ich sehe nicht wirklich hin, nur so an die Ränder, und

¹⁴² *Faserland*, S. 152.

¹⁴³ Vgl. Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

¹⁴⁴ *Faserland*, S. 105.

¹⁴⁵ *Faserland*, S. 105.

¹⁴⁶ *Faserland*, S. 108.

¹⁴⁷ *Faserland*, S. 127.

dann habe ich wieder dieses Gefühl von vorhin, diese merkwürdige Vorahnung, daß da bald etwas kommen wird. (...) Wenn ich sage, ich würde an die Ränder sehen, dann meine ich das wirklich so. Die Mitte von meinem Gesicht, die will ich gar nicht mehr sehen, nur noch die Umrisse. Das geht natürlich nur, wenn man dabei die Augen zukneift, dann wird es so, daß die Mitte verschwindet.¹⁴⁸

Die Mitte, die Utopie, wird verdrängt und der Ich-Erzähler fügt sich ganz den Rändern des Trichters, übergibt sich dem Sog.

Nur in wenigen Momenten gibt Kracht seinem Helden Zeit, aus dem Einflussbereich des Soges zu entkommen.

Während seines Aufenthaltes auf Mykonos sieht er, „mitten an diesem gräßlichen Ort“¹⁴⁹ einen Dampfer am Horizont vorbeifahren, auf den er mit ausgestrecktem Finger bewegungslos zeigt um die Relation zwischen sich und dem Schiff zu beobachten. Er erkennt in diesem Moment die Bewegung um ihn herum und kann dem Sog deshalb widerstehen.

Es ist fast so, als ob ich keine Angst mehr haben müßte im Leben, für einen Moment. (...)

Das ist natürlich etwas schwierig zu erklären, aber es ist ein bißchen so, als finde man seinen Platz in der Welt. Es ist kein Sog mehr, kein Ohnmächtigwerden angesichts des Lebens, das neben einem so abläuft, sondern ein Stillsein, ja, genau das ist es: Ein Stillsein. Die Stille.¹⁵⁰

Um es mit den Worten des popkulturellen Quintetts zu sagen: Der Ich-Erzähler entdeckt den „Rock“ für einen Moment als Auswegmöglichkeit. Das Stehenbleiben und Ignorieren der Welt um sich herum, das Nicht-mehr-Anpassen-müssen, das Beenden des eigenen, ständigen Re-Modellings¹⁵¹ wird für einen Moment zur Alternative.

Seine Erlösung findet er schließlich – nach dem Austritt aus dem Trichter – in der Schweiz. Er entkommt so den Zwängen des Lebens in Deutschland, denen die „Ausgewählten, die im Inneren der Maschine leben“ ausgesetzt sind, „die gute Autos fahren müssen und gute Drogen nehmen und guten Alkohol trinken und gute Musik

¹⁴⁸ *Faserland*, S. 128.

¹⁴⁹ *Faserland*, S. 137.

¹⁵⁰ *Faserland*, S. 137 f.

¹⁵¹ Vgl. *Tristesse Royale*, S. 127 ff.

hören müssen, während um sie herum alle dasselbe tun, nur eben ein ganz klein bisschen schlechter.“¹⁵²

Zwar wird er nicht erlöst, indem seine Utopie erfüllt wird, aber er verschwindet. Man könnte es als kleinen Sieg bezeichnen, wie er seine Ansprüche an seine Utopie während der Handlung auch drosselt. Seinen Wunsch nach einem Leben „auf den Äußeren Hebriden oder auf den Kerguelen“¹⁵³ nimmt er zurück. „Vielleicht müsste ich noch nicht mal auf diese Insel mit Isabella Rossellini, vielleicht würde es auch reichen, wenn ich mit ihr und den Kindern in dieser kleinen Hütte wohnen würde“¹⁵⁴ sagt er. Es ist ein „Sieg, der von der Niederlage nicht zu entscheiden“¹⁵⁵ ist, wie Gustav Seibt später über das Ende von Krachts zweitem Roman schreibt.

7.1.2 Flucht

Die freie Enzyklopädie „Wikipedia“ schreibt über Fasern: „Fasern können keine Druck-, sondern nur Zugkräfte aufnehmen, da sie bei Druckbelastung knicken.“¹⁵⁶

Der Titel des Romans regte zu vielen unterschiedlichen Interpretationsansätzen an – dieser verweist auf die Passivität des Ich-Erzählers, der nicht durch Deutschland reist sondern gereist wird¹⁵⁷, der selbst keinen Druck auf sein Schicksal ausüben kann, nur gezogen wird.

Der „Sog“ in *Faserland* wird durch Fluchtimpulse angetrieben. In Momenten, in denen der Ich-Erzähler enttäuscht wird, sucht er sein Heil in der Flucht, oder vielmehr sucht er sein Heil im Zentrum, in der Utopie, der er durch Flucht, dem Nachgeben gegen den Sog, entgegenkommen kann.

Der Begriff „Flucht“ ist hier vorsichtig zu genießen – tatsächlich ist es weniger ein Akt der Selbstentscheidung als ein passives „Mitgerissenwerden“.

Im Sog klammert sich der Held an etwas fest, das plötzlich wegbricht und ihn wieder wegschwemmt. Das können Dinge sein, wie der Champagner auf Sylt, der nur noch nach Asche schmeckt¹⁵⁸, oder Menschen, wie Nigel, Alexander oder Rollo.

Ein großer Teil der Melancholie in *Faserland* speist sich aus der Sehnsucht nach der Auflösung, dem „Verschwinden“ in der Utopie, bei gleichzeitigem Wunsch, in der

¹⁵² *Faserland*, S. 153.

¹⁵³ *Faserland*, S. 57.

¹⁵⁴ *Faserland*, S. 152.

¹⁵⁵ Seibt, SZ 12.10.2001.

¹⁵⁶ Wikipedia: Die freie Enzyklopädie, <http://de.wikipedia.org/wiki/Faser>, 20.4.2001.

¹⁵⁷ Huetlin, *Der Spiegel* 8/1995, S. 226.

¹⁵⁸ *Faserland*, S. 23.

Wirklichkeit Halt zu finden.

Dass diese „Fluchten nach unten“ auch im Bewusstsein des Ich-Erzählers immer wieder endgültig sind, zeigt sich im wiederkehrenden Muster der Fluchten.

Schon die Abreise von Sylt ist entgültig, obwohl keineswegs durch Flucht motiviert: „Ich glaube, ich werde nicht mehr nach Sylt fahren.“¹⁵⁹

In Hamburg erinnert sich der Ich-Erzähler an sein peinliches Erlebnis im Elternhaus seiner Freundin, als er im Schlaf erbrach und exkrementierte:

In diesem Moment wird alles dunkel. Ich habe nicht lange überlegt, ich konnte auch gar nicht überlegen. Ich habe mich angezogen und bin rausgerannt, aus der Wohnung, das Treppenhaus runter, wo es immer noch nach Bohnerwachs roch, und auf der Straße habe ich dann geheult vor Scham, aber stehengeblieben bin ich nicht, nein, weitergerannt bin ich, bis ich nach Hause kam. Und die Sarah habe ich nie wieder gesehen.¹⁶⁰

Auch hier bietet die Flucht keine Rückkehr-Möglichkeit. Auf seine Flucht aus dem Badezimmer auf der Party in Hamburg¹⁶¹ folgt seine noch dramatischere Flucht vor Nigel, den er bei einer Orgie ertappt. Er fühlt sich „vor den Kopf geschlagen“¹⁶² und verlässt das Haus direkt Richtung Flughafen. Auch hier zieht er einen Schlusstrich, indem er den Hausschlüssel, den Nigel ihm gab, zurücklässt, worüber er später noch froh ist und explizit beschließt, nichtmehr an Nigel zu denken.¹⁶³

Interessant ist die Flucht vor Alexander, mit dem der Ich-Erzähler eigentlich schon zu Schulzeiten abgeschlossen hatte, sich an den Schlusstrich, den Grund für ihren Streit, der sie damals auseinanderbrachte, jedoch nicht mehr erinnern kann. „Irgendwas war kaputtgegangen durch diesen Streit. Vielleicht war es gar nicht das genau, aber ich kann mich nicht mehr erinnern, warum wir uns dann nicht mehr gesehen haben. Es fällt mir aber sicher noch ein.“¹⁶⁴ Darum beschließt er, in Frankfurt Alexander zu besuchen. Als er ihn sieht und merkt, dass dieser ihn nicht erkennt, wird der Schlusstrich in seinem Kopf wieder aktuell und er beschließt wortlos zu gehen; nicht, ohne Alexanders Barbourjacke mitzunehmen.¹⁶⁵

¹⁵⁹ *Faserland*, S. 23.

¹⁶⁰ *Faserland*, S. 33.

¹⁶¹ *Faserland*, S. 46.

¹⁶² *Faserland*, S. 49.

¹⁶³ Was ihm zu seinem Ärger nicht gelingt. Nigel verfolgt ihn bis nach Meersburg: „Nigel kommt mir einfach so in den Kopf, und er bleibt da und will nicht weg. Ich mache die Augen zu, aber er ist immer noch da.“ (*Faserland*, S. 126.)

¹⁶⁴ *Faserland*, S. 62.

¹⁶⁵ *Faserland*, S. 81.

Diese offensichtliche Motivation sucht der Ich-Erzähler gleich darauf zu vertuschen: „Ich bin dann ziemlich schnell weg aus Frankfurt. Nicht, weil es so deprimierend gewesen ist, das mit Alexander, sondern weil ich überhaupt nicht wußte, was ich in dieser Stadt soll.“¹⁶⁶

Die Ausflucht, seine überstürzte Abreise habe nichts mit Alexander zu tun, möchte man dem Ich-Erzähler nicht recht abnehmen.

Das wiederholte Flüchten lässt Grabienski *Faserland* sogar „als Geschichte von gescheiterten bzw. scheiternden Freundschaften des Protagonisten“¹⁶⁷ lesen.

7.2 Der Rock in 1979

BENJAMIN V. STUCKRAD-BARRE Kann man sich überhaupt selbst reinigen?

Ist das alles wirklich nur der Ballast von draußen, oder ist nicht vielmehr das Draußen die Fluchtmöglichkeit? Ich hätte nicht das Zutrauen in meine Person, daß in mir die Wahrheit ist. Ich vermute sie ganz woanders, vermute Gott außerhalb von mir selbst. Deshalb kommt für mich das reinigende Kloster nicht in Frage.

JOACHIM BESSING Gut, aber wo genau liegt dann unsere Weggabelung?

ECKHART NICKEL An der Weggabelung begänne der Ausweg aus der Spirale. Danach sollten wir suchen.

CHRISTIAN KRACHT Da die Spirale ein Abbild der Welt ist, gibt es keinen Ausweg aus ihr heraus und nichts außerhalb davon. (...)

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Für mich ist der einzige Ausweg aus der Spirale das Spirituelle.

BENJAMIN V. STUCKRAD-BARRE Aber ist das nicht nur eine Nebenspirale?

Ich sehe gläubige Menschen in einer für mich verständlichen, aber fernen, nicht erreichbaren Nebenspirale, die aber den gleichen Weg nimmt wie meine eigene, am Ende.

CHRISTIAN KRACHT Aber wenn du wirklich in Deinem Glauben leben kannst, eins bist mit Gott, bist du außerhalb der Spirale – ¹⁶⁸ ¹⁶⁹

In diesem Ausschnitt des Gesprächsprotokolls *Tristesse Royale* des selbsternannten

¹⁶⁶ *Faserland*, S. 82.

¹⁶⁷ Grabienski 2001, S. 12.

¹⁶⁸ *Tristesse Royale*, S. 160 f.

¹⁶⁹ Trotz Namennennung und dem Anschein, ein Gesprächstranskript zu sein, sollte man vorsichtig sein, die agierenden Dialogpartner mit den Autoren gleichzusetzen.

popkulturellen Quintetts wird die Möglichkeit eines reinigenden Bades¹⁷⁰, die Möglichkeit dem „Teufelskreis der Kollektivierung des Individualismus“¹⁷¹ zu entkommen, diskutiert.

Der Aspekt der Reinigung oder Heilung durch Darbringung eines Opfers, also als Tauschgeschäft, ist ein Verfahren, das in jeder Weltreligion vorkommt.¹⁷² In 1979 ist das Verfahren mythologisch dargestellt: Der Held muss einen heiligen Berg umrunden, um erlöst zu werden. Der Ich-Erzähler will dies auch, nimmt deshalb den möglichen Weg an. Wie die Erlösung aussehen könnte, ist ihm unbekannt. Er durchlebt eine innere Revolution, die, was die Zielsetzung betrifft, ähnlich unkonkret ist, wie die Ziele der iranischen Kulturrevolution:

Ich sah bunte Pappschilder mit dem dicken, fleischigen Kopf von Mao Tse-tung darauf gemalt, hoch gereckt, den Kommunismus fordernd, Umsturz, permanente Revolution, den Tod des Schahs, das Ende der Unterdrückung; sie schlugen auf Jugendliche mit dem Bild Ayatollah Khomeinis ein, sie rannten die Alleen hoch und jagten diejenigen Studenten, die keine rotchinesischen Armbinden trugen, Schaufenster platzten, Glas splitterte auf die Straße. Einige Jugendliche trugen Plakate mit den Worten *Pol Pot* vor sich her, andere hatten Banner zwischen den Fäusten ausgewickelt, auf denen *Bater-Meinof* stand.¹⁷³

Hier werden einige der Systeme, die dem Ich-Erzähler angeboten werden, aufgeführt. Alle werden jedoch von Repressalien begleitet. So kündigt sich schon früh die später im Buch dargestellte Brutalität der chinesischen Soldaten an. Zuvor beschreibt der Erzähler die Situation so: „Es schien, als gäbe es kein Zentrum mehr, oder gleichzeitig nur noch ein Zentrum und nichts mehr darum herum.“¹⁷⁴ Massoud sieht es noch kritischer: „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.“¹⁷⁵

¹⁷⁰ *Tristesse Royale*, S. 159 ff.

¹⁷¹ *Tristesse Royale*, S. 155.

¹⁷² Auch in *Faserland* gibt es eine solche Szene: Der Elektro-Arbeitsgruppenleiter und Sportlehrer Herr Solimosi ließ seine Schüler immer eine bestimmte Strecke zu einem Baum hin und zurück laufen, an dem während des Zweiten Weltkrieges zwei polnische Fremdarbeiter erhängt wurden. „Ich habe immer überlegt, ob der Lauf zur Polenlinde (...) nicht so eine Art Rache sein könnte, von Herrn Solimosi im Namen aller Slawen an uns Deutschen. Und ob ich nicht Buße tun könnte für die Verbrechen der Nazis.“ (*Faserland*, S. 142.)

¹⁷³ 1979, S. 96.

¹⁷⁴ 1979, S. 64.

¹⁷⁵ Massoud, in: 1979, S. 98.

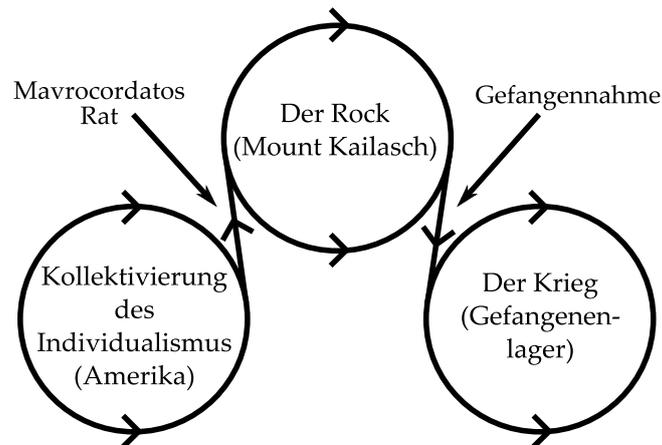


Abbildung 3

Schon in *Faserland* war das Zentrum, die Utopie, wichtig. Sie gab dem Ich-Erzähler Orientierung bei seinem Kreisen im Trichter. In 1979 beschreibt das Kreisen ein Fortkommen ohne Ziel, das Sich-treiben-lassen-können des Trabanten in der Umlaufbahn.

Die Ziellosigkeit bei den Umrundungen des Berges Kailasch genügt dem Ich-Erzähler ähnlich, wie den Menschen das Umkreisen des Materialismus (in den Augen Massouds durch Amerika verkörpert). Erst von einem anderen, gefährlicheren System wird der Ich-Erzähler herausgerissen, aus der Umlaufbahn geschossen, wenn er von den chinesischen Soldaten gefangen genommen wird.

Die Entwicklung dieser Metapher kann man sich vorstellen als Darstellung dreier miteinander verbundener Kreise (s. Abb. 3):

Aus dem Orbit des Materialismus, dem „Teufelskreis der Kollektivierung des Individualismus“, wird der Ich-Erzähler durch Mavrocordatos Aufforderung, den Berg Kailasch zu umrunden, herausgerissen, hinein in die Nebenspirale der Spiritualität und des Rocks¹⁷⁶, aus der er wiederum von den chinesischen Soldaten herausgerissen wird und in die Spirale des Krieges gelangt, in der er – im wahrsten Sinne des Wortes – gefangen ist.

Belegstellen für das Spiral-Bild sind zahlreich. So gewöhnt sich der Ich-Erzähler während seiner Wanderung durch China an, „mit der Spitze des Stockes Kreise in die Luft vor [seinen] (meinen) Füßen zu beschreiben.“¹⁷⁷ Er tut dies nicht zur Zerstreuung, sondern als Ersatz zum Kreisen, dass sein Fortkommen sonst bestimmte,

¹⁷⁶ Zwei Jahre nach *Tristesse Royale* bedient sich Kracht der Nebenspiral-Metapher Stuckrad-Barres, die er (bzw. die Figur seines Namens) zuvor noch ablehnte. (*Tristesse Royale*, S. 161.)

¹⁷⁷ 1979, S. 105.

während er zwischen den Kreisen, auf dem Weg zum Mount Kailasch, ohne fremden Antrieb fortkommen muss.

So verwundert es nicht, dass Kracht seinen Roman ursprünglich <O> nennen wollte: Der Protagonist „ist auch wie der Ich-Erzähler in *Faserland* ein Mensch, der mit Nichts etwas zu tun hat. Er existiert halt nicht. Er existiert halt nicht außerhalb Menschen und Systemen um ihn herum. Er ist einfach eine Null. Also, ich wollte das Buch ursprünglich <O> nennen, also eine Art Null, auch eine Art Kreis. Aber ich fand das dann so ein bisschen maniert. Das habe ich dann nicht getan.“¹⁷⁸

Als der Ich-Erzähler den Berg umrundet, ist er enttäuscht: „Ich hatte gewiß nicht das Gefühl, Mount Kailasch sei das Zentrum des Universums.“¹⁷⁹ Erst bei der zweiten Umrundung, als er weiteren Halt in der Gesellschaft findet, empfindet er etwas wie Erfüllung im Rock.

7.2.1 Der Krieg

Durch die chinesischen Soldaten wird der Ich-Erzähler aus der spirituellen Spirale, in der er „eine perfekte Lebensaufgabe“¹⁸⁰ gefunden zu haben glaubt, herausgerissen und in ein Gefangenenlager gesteckt.

Dieses Gefangenenlager führt ihn zurück zur „Kollektivierung des Individualismus“ in einer gesteigerten Form. Das Kollektiv zieht ihn nicht mit sich: Es absorbiert ihn.

Voraussetzung zur Absorption ist die Auslöschung des Individuums. Dafür muss sich der Ich-Erzähler einer sogenannten Selbstkritik unterwerfen:

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.¹⁸¹

Gleichzeitig werden die Gefangenen dazu gezwungen, Blut zu spenden, welches so zurück in den „Volkskreislauf“¹⁸² gelangen könne. Der Krieg als Zerstörung des Individuums, das so nicht mehr gefangen ist im Teufelskreis der Kollektivierung und auf diese Art weder des Verschwindens noch des Rocks bedarf.

¹⁷⁸ Kracht, in: Claudia Cosmo, Deutschlandfunk 13.11.2001.

¹⁷⁹ 1979, S. 141.

¹⁸⁰ 1979, S. 146.

¹⁸¹ 1979, S. 156.

¹⁸² 1979, S. 177.

Zwar sagt der Ich-Erzähler „Wir waren verschwunden, es gab uns nicht mehr, wir hatten uns aufgelöst“¹⁸³, doch ist es nicht das selbstbestimmte Verschwinden des Helden in *Faserland*, das den Ich-Erzähler hier aus dem Sog entkommen lässt, sondern das Verschwinden durch äußeren Einfluss. Der Krieg als Möglichkeit des Entkommens ist ein fremdbestimmtes Verschwinden.

8 Beerdigung der Popliteratur?

„Der Pop ist tot, es lebe der Ernst?“ fragt Wieland Freund in der „Welt“ angesichts des Erscheinens von *1979*. Und er gibt zu: „Auf jeden Fall bewegt sich was in der vormals jungen deutschen Literatur.“¹⁸⁴

Fand in früheren Publikationen, die unter dem Begriff „Popliteratur“ subsummiert wurden, eine Handlung „im Pop“, also beeinflusst von Musik, Markenartikeln, Partys, Drogen etc. und fast zwangsläufig in der Gegenwart des Schreibenden statt, zeigt Kracht in *1979* die Fatalität dieser Welt noch eindringlicher als in *Faserland*. Dort konnte der Ich-Erzähler sein Glück nur in einer Pop-Utopie finden, im gemeinsamen Leben mit der Mediengestalt Isabella Rossellini. Das „Ich“ in *1979* besitzt keine Utopie, keinen Drang. Eigentlich keinen Lebenstrieb. Die „Maschine, die sich bewegt und Dinge herstellt, die von niemandem beachtet werden“¹⁸⁵, „die sich selbst baut“¹⁸⁶ ist nicht mehr auf den Menschen als Triebkraft des Re-Modelling angewiesen, sondern erreicht einen vollständigen, beängstigenden Automatismus, in dem der Ich-Erzähler widerstandslos verarbeitet wird. Kracht reduziert die Gesellschaftskritik nicht mehr auf die Oberflächlichkeit der Welt und die damit verbundene Dynamik, sondern weitet seine Kritik in alle Richtungen aus: Ideologie, Politik, Liebe.

An dieser Stelle verlässt Kracht den Pop und inhaltlich kann sein Roman nur noch schwerlich als Pop-Literatur bezeichnet werden, wie anhand der untersuchten Aspekte zu zeigen war.

Baßlers Aspekt der Archivgenerierung, auf *Faserland* noch mustergültig anwendbar, verliert in *1979* seine Gültigkeit: Es wird kein Archiv mehr aufgebaut, eher ist die Archiv-Zerstörung das erklärte Ziel.

Oberfläche wird in *1979* von ihrem Aktualitätsbezug losgelöst, ist nicht mehr identitätsstiftend und bietet dem Ich-Erzähler keinen Halt mehr, wie es noch in *Faserland*

¹⁸³ *1979*, S. 181.

¹⁸⁴ Freund, *Welt* 24.11.2001.

¹⁸⁵ *Faserland*, S. 149.

¹⁸⁶ *Faserland*, S. 153.

der Fall war. Gerade vom ersten zum zweiten Teil von 1979 verliert der Materialismus jegliche Bedeutung. Der immer wiederkehrende Refrain aus Bret Easton Elliss' letztem Roman *Glamorama* „We'll slide down the surface of things ...“¹⁸⁷ fasst das Diktum des Oberflächlichkeitsaspektes der Popliteratur recht gut zusammen: Haltlos der Wahrheit über die Oberfläche auf den Grund kommen. Das Prinzip, dem Kracht in *Faserland* noch folgte, seinen Protagonisten durch die Welt der Oberflächen *schliddern* ließ, löst sich auf. Das 1979-„Ich“ tastet sich spätestens im zweiten Teil des Romans nicht mehr an der Oberfläche entlang, läuft so auch nicht Gefahr, auszurutschen. Das Trichterbild und das vom Zentrum gelöste Trabantenbild beschreiben in meinen Augen sehr gut den Unterschied des sich im Materialismus vorübergehend Halt und in der Utopie Orientierung suchenden *Faserland*-Protagonisten und des 1979-„Ich“.

Die Auswege aus dem Pop, die schon in *Faserland* kritisch gesucht wurden, werden in 1979 endlich gefunden – es findet aber keine Überführung in bessere Systeme statt; weder der Rock noch der Krieg bieten Erlösung.

„Das ist auch vielleicht die kleine Gesellschaftskritik. Es muß möglich sein, wieder wohlwollende Systeme anzunehmen. Systeme, die menschenverachtend sind, sind einfach schrecklich.“¹⁸⁸

Schon der Titel „1979“ kündigte an, dass es sich nicht mehr um einen Pop-Roman handeln könne, da die Zeit, in welcher der Roman spielt, nicht die Zeit Krachts ist, obwohl „1979 (hat) mit 1979 so wenig zu tun [hat] wie mit 2001“¹⁸⁹.

Trotzdem ist das Datum durchaus entscheidend. Es „stellt die Gegenzeit zu zwei anderen historischen Daten dar: 1968 und 1989. 1968 setzte sich ein antibourgeois Hippietum durch, 1989 siegte der kapitalistische Westen über den autoritären Kommunismus. 1979 bezeichnet dagegen den bisher folgenreichsten Rückschlag gegen das vermeintlich unaufhaltsame westliche Gesellschaftsmodell“¹⁹⁰. Der Sturz des Shahs und die Rückführung des Iran in einen Gottesstaat ist eine Entwicklung in Gegenrichtung zum Pop, der sich dem Neuen zuwendet. Das Neue, und damit das Material, aus dem sich die Popliteratur speist, wurde 1979 im Iran zerstört. Kracht hält seinem Werk die popkulturelle Nahrung vor, die es bräuchte, um Popliteratur zu sein.

¹⁸⁷ *Glamorama*, z.B. S. 253. Ursprünglich ein Zitat aus dem Lied „Even Better than the Real Thing“ der Gruppe U2 vom Album „Achtung Baby“, Island Records 1991.

¹⁸⁸ Kracht, in: Claudia Cosmo, Deutschlandfunk 13.11.2001.

¹⁸⁹ Heine, Welt 17.03.2003.

¹⁹⁰ Seibt, SZ 12.10.2001.

Da er dieses Vernichten der Pop-Welt literarisch tut – durch die Beschreibung des Umbruchs im Iran und noch viel mehr im Übergang vom ersten zum zweiten Teil von 1979 – findet ein „Entpopisierungsprozess“ statt, den Martin Hielscher zurecht als „Beerdigung der Popliteratur“¹⁹¹ bezeichnet.

Zwar bedeutet dies nicht das Ende der Popliteratur als Gattung (eine künstlerische Richtung kann natürlich nie gänzlich für beendet erklärt werden), aber Kracht hat mit 1979 ein Buch vorgelegt, das man, betrachtet man *Faserland* als erstes Kapitel, sehr gut als Schlusskapitel des neuen deutschen Pop-Romans verstehen kann.

¹⁹¹ Hielscher, in: Freund, Welt 24.11.2001.

9 Literaturverzeichnis

9.1 Primärliteratur

Joachim Bessing (Hg.), *Tristesse Royal. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre*, Ullstein Buchverlage, Berlin 1999; verwendete Ausgabe: Econ Ullstein List Verlag, München 2001

Heinrich Böll, *Der Wegwerfer*, in: Heinrich Böll Werke. Romane und Erzählungen 3. 1954 - 1959, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1987, 2. Auflage

Robert Byron, *Der Weg nach Oxiana*, aus dem Englischen von Matthias Fienbork, Eichborn Verlag, Frankfurt am Main 2004

Bret Easton Ellis, *Unter Null*, Deutsch von Sabine Hedinger, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1999, 7. Auflage

Bret Easton Ellis, *American Psycho*, Deutsch von Clara Drechsler und Harald Hellmann, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1991, 18. Auflage 1999

Bret Easton Ellis, *Glamorama*, aus dem Amerikanischen von Joachim Kalka, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1999; verwendete Ausgabe: Diana Verlag, München 2001

Florian Illies, *Generation Golf. Eine Inspektion*, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2001, 2. Auflage

Christian Kracht, *Faserland*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1995; verwendete Ausgabe: Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2002

Christian Kracht, *Der Doktor, das Gift und Hector Barantes*, in: Hielscher, Martin (Hg.), Wenn der Kater kommt. Neues Erzählen – 38 deutschsprachige Autorinnen und Autoren, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1996; S. 44 - 50

Christian Kracht u. Eckhart Nickel, *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1998; verwendete Ausgabe: Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2001, 4. Auflage

Christian Kracht, *Der Gesang des Zauberers*, in: Kracht, Christian (Hg.), *Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader*, Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, Stuttgart 1999; verwendete Ausgabe: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG, München 2001, 2. Auflage 2004; S. 258–305

Christian Kracht, *Der gelbe Bleistift*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 2000; verwendete Ausgabe: Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2002

Christian Kracht, *1979*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 2001; verwendete Ausgabe: Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2003

Reinhold Messner, *Welt der Erfindungen: Der wasserabweisende Aveolit-Schuh*, in: *Der Freund* Nr. 2, Verlag Axel Springer AG, Hamburg 2004, S. 31

Benjamin v. Stuckrad-Barre, *Soloalbum*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1998; verwendete Ausgabe: Taschenbuchausgabe 2002, 9. Auflage

Benjamin v. Stuckrad-Barre, *Remix*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1999; verwendete Ausgabe: 2004

Benjamin v. Stuckrad-Barre, *Festwertspeicher der Kontrollgesellschaft (Remix 2)*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 2004, 1. Auflage

Christa Wolf, *Störfall. Nachrichten eines Tages*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1998; verwendete Ausgabe: Taschenbuchausgabe 2002, 9. Auflage

9.2 Sekundärliteratur

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

Claudia Cosmo mit Christian Kracht, *1979*, in: „Büchermarkt“ auf Deutschlandfunk, 13.11.2001

Dirk Frank, *Talking about my Generation. Generationskonstrukte in der zeitgenössischen Pop-Literatur*, in: *Der Deutschunterricht* 5/2000, S. 69–85

Dirk Frank (Hg.), *Arbeitstexte für den Unterricht. Popliteratur. Für die Sekundarstufe*,

Philipp Reclam jun., Stuttgart 2003

Wieland Freund mit Martin Hielscher u. Thomas Hettche, *Zurück in die Wirklichkeit. Ein Schriftsteller und ein Lektor diskutieren über die neue deutsche Literatur*, in: Welt, 24.11.2001

Olaf Grabienski, *Christian Krachts Faserland. Eine Besichtigung des Romans und seiner Rezeption*, Hamburg 2001; <http://www.olafski.de/arbeiten/kracht.pdf>, eingesehen am 13.04.05

Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992; Fischer (Tb.), Frankfurt am Main 1999

Matthias Heine, *Spiel mit romantischen Allegorien. Matthias Hartmann bringt in Bochum Christian Krachts „1979“ auf die Bühne*, in: Welt, 17.03.2003

Thomas Hüetlin, *Das Grauen im ICE-Bord-Treff*, in: Der Spiegel 8/1995, S. 226–227

Peter Kessen, *Safer Pop: Warenfetischismus und Truppenbegleitung über den „langen Marsch“ des Pop zu sich selbst*, in: Literatur Konkret, Sonderheft Nr. 26, 2000/2001

Wolfgang Lange, *Snob auf Morgenlandfahrt. Christian Krachts hyperrealistischer Roman „1979“*, in: Neue Zürcher Zeitung, 23.10.2001, S. 35

Mathias Mertens, *Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby*, in: Text + Kritik. Pop-Literatur, Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2003; S. 201–217

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

Hubert Spiegel, *Wir sehen uns mit Augen, die nicht die unseren sind. Der Blick auf die Oberfläche reicht nicht mehr aus: Aus Christian Krachts Roman „1979“ spricht der Selbsthaß als Lebensgefühl des Westens*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.10.2001

Enno Stahl, *Tristesse Royal. Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige*

Popliteratur, Radiobeitrag in Büchermarkt/Deutschlandfunk 19.11.2001.

Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Verlag C. H. Beck, München
1997