

Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien

Band 8

Herausgegeben von  
Carsten Gansel und Hermann Korte

Carsten Gansel / Heinrich Kaulen (Hg.)

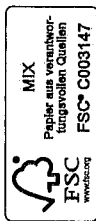
**Kriegsdiskurse in Literatur  
und Medien nach 1989**

Mit 40 Abbildungen

V&R unipress

## Inhalt

Carsten Gansel und Heinrich Kaulen Kriegsdiskurse in Literatur und Medien von 1989 bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts . . . . .	9
Manuel Köppen Die wiedererfundene Vergangenheit. Der neue deutsche Bewältigungsfilm	13
Werner Nell Luftkrieg oder Windei. Zur Inszenierung einer Diskursverschiebung in der deutschen Literatur der 1990er Jahre . . . . .	31
Paul Michael Lützeier Bürgerkriegsdarstellungen im deutschsprachigen Roman seit 1989: Zum Beispiel Jeannette Landers <i>Das Jahrhundert der Herren</i> . . . . .	49
Jürgen Brokoff »Srebrenica – was für ein klangvolles Wort«. Zur Problematik der poetischen Sprache in Peter Handkes Texten zum Jugoslawien-Krieg . . . . .	61
Martin Sexl Literatur als Bildkritik. Peter Handke und die Jugoslawienkriege der 1990er-Jahre . . . . .	89
Elena Messner »Literarische Interventionen« deutschsprachiger Autoren und Autorinnen im Kontext der Jugoslawienkriege der 1990er . . . . .	107



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-89971-811-9

© 2011, V&R unipress in Göttingen / [www.vr-unipress.de](http://www.vr-unipress.de)

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne vorherige schriftliche Einwilligung des Verlages öffentlich zugänglich gemacht werden. Dies gilt auch bei einer entsprechenden Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke.

Printed in Germany.

Titelbild: Matthias Jaeger (Neubrandenburg); Kleiner Krieger (2002), Kleinplastik – bemalt, 40/19/11 (in Privatbesitz)

Druck und Bindung: CPI Buch Bücher.de GmbH, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Katja Stopka	
»Beobachtete Beobachter. Literarische Derealisierungstendenzen von Kriegsperspektiven. Am Beispiel der Journalistenromane <i>Die Fälschung</i> von Nicolas Born und <i>Das Handwerk des Tötens</i> von Norbert Gstrein . . .	119
Sven Kramer	
Erzählen im Nachkrieg. Zu Norbert Gstreins Roman <i>Die Winter im Süden</i> . . . . .	137
Antonia Rahofer	
Kriegsinhalt – Textgewalt? Zur Verschränkung von Erinnern und Erzählen in Anna Kims Roman <i>Die gefrorene Zeit</i> . . . . .	165
Jan Süselbeck	
Der erfrischende Machetenhieb. Zur literarischen Darstellung des Genozids in Ruanda, am Beispiel des Romans »Hundert Tage« von Lukas Bärfuss und seiner intertextuellen Bezüge zu Heinrich von Kleists <i>Verlobung in St. Domingo</i> (1811) . . . . .	183
Patricia Donassy-Derek	
<i>Deogratiás</i> und <i>Shooting Dogs</i> – Zwei europäische Perspektiven auf den Genozid während des Bürgerkriegs in Ruanda 1994 . . . . .	203
Volker Mergenthaler	
»verständnisschwierigkeiten«. Zur Etho-Poetik von Kathrin Röggla <i>really ground zero. 11. september und folgendes</i> . . . . .	231
Carsten Gansel	
»Der Tod ist ein Geschenk« – Störungen in der Adoleszenz und terroristische Selbstmordattentate in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur . . . . .	247
Heinrich Kaulen	
Heilige Krieger. Fundamentalistische Gewalt im Spiegel der Gegenwartsliteratur . . . . .	263
Kai Köhler	
Frieden, Nation, Kultur. Ambivalenzen in deutschsprachigen Werken zum Krieg in Afghanistan . . . . .	275

Monika Szczepaniak	
»Der Krieg findet ja nicht im Bild statt«. Zu Elfriede Jelineks <i>Bambiland</i> und Dea Lohers <i>Land ohne Worte</i> . . . . .	297
Gerhard Jens Lüdeker	
Die Darstellung des Irakkrieges im amerikanischen Spielfilm <i>Jarhead</i> . . .	311
Angela Krewani	
Satelliten, Medien, Krieg: Zur Geschichte zeitgenössischer Kriegsbilder . . .	323
Rainer Leschke	
Krieg als schöne Medienübung . . . . .	339
Anne-Rose Meyer	
Zwischen Zeugenschaft und Voyeurismus – Visuelle Medien und die Berichterstattung über Krieg und Terrorismus als ästhetisches Problem und literarisches Thema . . . . .	357
Norman Ächtler	
Die »Abtreibung« der Popliteratur: Kracht, Krieg, Kulturkritik . . . . .	379
Carsten Gansel und Heinrich Kaulen	
»Der Sprachlosigkeit eine Sprache entgegensetzen« – Gespräch mit Norbert Gstrein . . . . .	403

## Die »Abtreibung« der Popliteratur: Kracht, Krieg, Kulturkritik

### 1.

Vergleicht man die Kritiken zu Christian Krachts jüngstem Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* aus dem Jahr 2008 fallen Übereinstimmungen vor allem in zwei Punkten ins Auge. Zum einen binden die Rezensenten den Text an Krachts Vorgängerromane *Faserland* (1995) und *1979* (2001) und lesen die Trilogie als Ensemble aneinander anknüpfender und aufeinander aufbauender Motive und Handlungsschemata. Zum anderen fühlen sich die professionellen Leser bei der Lektüre des *Sonnenschein*-Texts an einen literarischen Vorvorgänger Krachts erinnert: an Ernst Jünger.

Kommt es in feuilletonistischer Manier schließlich zu einer Bewertung des Romans, spaltet sich die Kritikerrige in zwei Lager auf. Die Rezensenten der einen Fraktion bewerten den Text als »passionierten Nonsens<sup>1</sup> von »himmel-schreiender Belanglosigkeit<sup>2</sup>, als »höhnischen Nippes« und »albernes<sup>3</sup>, mitunter »schwachsinniges<sup>4</sup> Produkt eines Angehörigen des popkulturellen Jetsets, das bekanntlich schon seit längerem zu Teilen – und namentlich Kracht selbst – dem Verdacht unterliegt, totalitäre Affinitäten zu pflegen.<sup>5</sup>

1 Porombka, Wiebke: »Eidgenosse Lenin«. In: taz (20.09.08). <<http://www.taz.de/1/leben/buch/artikel/1/eidgenosse-lenin/>> (22.06.09).

2 Dotzauer, Gregor: Ein bisschen Spaß muss sein. In: Der Tagesspiegel (21.09.08) <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/Christian-Kracht;art138,2619100>> (10.02.09).

3 Seibt, Gustav: »Es roch nach Menschental«. In: SZ (20./21.09.08) <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/4/310930/text/>> (22.06.09).

4 Behrendt, Eva: »Gewaltig west es am Berg«. In: FR-online (22.09.08) <[http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/1599537\\_Gewaltig-west-es-im-Berg.html](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/1599537_Gewaltig-west-es-im-Berg.html)> (22.06.09).

5 Vgl. Tillmann, Markus: »Urheilige Allianzen. Christian Kracht, David Woodard und die Neue Rechte«. In: SZ (13.09.07). S. 13. Zuletzt Jan Süsselbeck in seiner Rezension (Süsselbeck, Jan: Irony, over. In: Jungle World (06.05.10) <<http://www.jungle-world.com/artikel/2010/18/40880.html>> (08.07.10)) des soeben erschienenen, von Johannes Birgfeld und Claude D. Conter herausgegebenen Sammelbands zu Christian Kracht (Christian Kracht. Zu Leben und

Die andere Gruppe dagegen zählt Christian Kracht zu den Vorreitern einer »kulturellen Avantgarde«, die sich vom »Neorealismus« des literarischen Mainstreams der Gegenwartsliteratur gezielt absetzt<sup>7</sup>, und erkennt in dem Werk eine ambitionierte, mit provokantem Sprachgestus einhergehende Kulturkritik, deren »Gegenwartsskepsis«<sup>8</sup> nichts oder nichts mehr mit Popliteratur zu tun hat.<sup>9</sup> Schließt man sich letzterer Einschätzung an und bringt die drei genannten Beobachtungen, es handele sich bei Krachts Romanen a) in gewissem Sinne um eine Trilogie, die b) mit einem kulturkritischen, und c) sprachlich an Ernst Jüngers Prosa erinnernden Band abschließt, in einer Denkfigur zusammen, die den ideengeschichtlichen Entstehungskontext mitreflektiert, ergeben sich folgende Thesen:

1) Christian Krachts Roman-Trilogie ist ein grundsätzliches »Unbehagen in der Postmoderne« (Zygmunt Bauman) eingeschrieben.<sup>10</sup> Versteht man Literatur als »kulturellen Raum semiotischen Probedandels«<sup>11</sup>, lassen sich die Romane als eine Abfolge von Versuchen interpretieren, dieses Unbehagen zu artikulieren und mögliche Auswege durch zu exerzieren. Diesbezüglicher Referenztext ist das Performance-Projekt *Tristesse Royale* (1999), aus dessen Ergebnissen der Autor schöpft. 2) Literarisch greift Kracht dabei wiederholt auf ein und dieselbe »Versuchsanordnung« (Philipp Oehmke) zurück, ein seit *Faserland* wiederkehrendes Erzählschema, in dessen Mittelpunkt stets eine wandernde Ich-Erzählerfigur steht. Krachts Protagonisten stellen dabei Verkörperungen zweier (post)moderner Archetypen dar, die Zygmunt Bauman über die Metaphern des »Pilgers« bzw. des »Touristen« qualifiziert. 3) Poetologisch geht dies einher mit einer erkenntnistheoretischen Auseinandersetzung mit Möglichkeiten der sprach-

Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010), dessen Ergebnisse im vorliegenden Beitrag nicht mehr reflektiert werden konnten.

6 Poschardt, Ulf: Deutsche Geschichte als Rätsel. In: WAMS (28.09.08) <[http://www.welt.de/wams\\_print/article2502866/Deutsche-Geschichte-als-Raetsel-Geschichte-als-Raetsel.html](http://www.welt.de/wams_print/article2502866/Deutsche-Geschichte-als-Raetsel-Geschichte-als-Raetsel.html)> (03.02.09).

7 Hugendick, David: Verloren an diesem Ort. In: Zeit Online (24.09.08) <<http://www.zeit.de/online/2008/39/christian-kracht>> (10.02.09); Krekel, Elmar: Christian Kracht bringt Krieg in die Schweiz. In: Welt Online (22.09.08) <<http://welt.de/kultur/article2476705/Christian-Kracht-bringt-Krieg-in-die-Schweiz.htm>> (10.02.09).

8 Rütger, Tobias: Der unsichere Kantonomist. In: FAZ (26.08.08), S. 37.

9 Vgl. auch Büscher, Wolfgang: Gleich kracht's. In: Die Zeit (01.10.08). Zeitsmagazin S. 34–37; Daß, Dietmar: Ein schöner Alptraum ist sich selbst genug. In: FAZ (15.10.08). Literaturbeilage S. 1; Hildebrandt, Dieter: Stahlgewitter für die VIP-Lounge. In: Die Zeit (09.10.08). Literatur-Magazin S. 60/61; Oehmke, Philipp: Blutspur im Schnee. In: Der Spiegel 39/2008, S. 154–156; Weidemann, Volker: Die Vereisung der Welt. In: FAZ (21.09.08), S. 23.

10 Vgl. Bauman, Zygmunt: Unbehagen in der Postmoderne. Hamburg: Hamburger Edition 1999.

11 Frank, Gustav/Lukas, Wolfgang: »Grenzüberschreitungen: als Wege der Forschung. In: Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Hrsg. von Gustav Frank/Wolfgang Lukas. Passau: Karl Stutz 2004. S. 19–27. S. 20.

lichen Bewältigung der Gegenwart. Beim Versuch den von Kracht explizit beklagten Verlust der »großen Erzählungen« (Jean-François Lyotard) in der Postmoderne zu überwinden, greift der Autor in seinem neuen Roman auf eine literarische Bewältigungsstrategie der klassischen Moderne zurück, die ihm namentlich in Zusammenhang mit Ernst Jünger bringt: der Versuch, die unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten einer in ihrer oberflächlichen Phänomenologie kontingent erscheinenden Welt im Rahmen parabolisch-überzeitlicher Modelle darstellbar zu machen.

## 2.

In einem Interview anlässlich der Publikation von *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* bestätigte Christian Kracht für seine nunmehr drei Romane den in der Presse wiederholt postulierten Werkzusammenhang:

»Die drei Romane sind ein Triptychon, der jetzt abgeschlossen ist. »Faserland« beschrieb den Jetzt-Zustand, »1979« die unmittelbare Vergangenheit und der neue Roman die Zukunft. Freilich eine retrograde Zukunft...«<sup>12</sup>

Zu den inhaltlichen Referenzen, auf die Kracht hier anspielt, gesellen sich narratologische Analogien. Tatsächlich, so wird sich im Folgenden zeigen, bieten die beiden Romane, die sich Krachts Debüt *Faserland* anschließen, Modifikationen der motivischen wie erzähltechnischen Grundelemente des Erstlings. Sie sind als Folgeexperimente auf der Basis derselben »Versuchsanordnung« zu verstehen.

Mit einiger Berechtigung lässt sich das Performance-Projekt *Tristesse Royale* von 1999 als ein entscheidender Referenztext begreifen, vor dessen Hintergrund Kracht diese Modifikationen unternimmt. Die Autoren der *Tristesse Royale* hatten den Anspruch erhoben, in einem dreitägigen Dauergespräch ein »Sittenbild« ihrer Generation zu »modellieren«.<sup>13</sup> Langeweile und Überdross in der saturierten Gesellschaft, Bindungs- und Orientierungslosigkeit wurden in dem Band als das Grundübel aktueller Zeitgenossenschaft benannt: »Wir«, konstatiert dort etwa Alexander von Schönburg, »befinden uns ebenfalls im Fin de siècle einer perfekten Kultur, die offensichtlich in ihrer höchsten Endform äußerst langweilig ist« (TR 33).

12 Lindemann, Thomas: Christian Kracht und die nackte Angst. In: Welt Online (13.10.08) <<http://welt.de/kultur/article2559767/Christian-Kracht-und-die-nackte-Angst.html>> (03.02.09).

13 Des weiteren im Lauftext mit Kürzel TR zitierte Ausgabe: Bessing, Joachim: *Tristesse Royale*. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stukrad-Barre. Berlin: Ullstein 1999. Zitat: S. 11.

Dieser Empfindlichkeit hatte Christian Kracht bereits vier Jahre zuvor in *Faserland* Ausdruck verliehen. Bis heute gilt der Roman allgemein als »Gründungsdokument«<sup>14</sup> der so genannten »Neuen Deutschen Popliteratur«<sup>15</sup>, dabei hat bereits Moritz Baßler aufgezeigt, dass sich der Text im Vergleich nur bedingt in die Textreihe einordnen lässt.<sup>16</sup> Dem flüchtigen Blick entdecken sich zwar wesentliche gattungstypologische Merkmale der Strömung:<sup>17</sup> Verkürzung bzw. Fragmentierung der Zeitdimension zugunsten von »Lebensmittelbarkeit«<sup>18</sup> und episodischem Aufbau; Reduzierung erzählender Passagen auf ein notwendiges Minimum zugunsten einer Archivierung von Populärkultur und Oberflächenphänomenen durch Zustandsbeschreibungen; interne Fokalisierung des Geschehens durch einen eher unbeteiligten Ich-Erzähler; sowie das Handlungsschema des Reisens und die spezifisch postmoderne Identitäts- und Geschlechterproblematik einer verlängerten (Post-)Adoleszenz.

Was dem Roman trotz des Spiels mit den Gattungsmerkmalen wesentlich fehlt ist das noch von Frank Degler und Ute Paulokat für die Neue Popliteratur bestätigte grundsätzlich affirmative Verhältnis zur beschriebenen Gegenwart.<sup>19</sup> Tatsächlich brechen bedeutsame Analepsen die vorgebliche Gegenwartsfixierung immer wieder auf. Jedes *setting*, jedes *tableau vivant*, das der Erzähler in popliterarischer Manier beschreibt, wird zur Folie einer Evokation nostalgischer Kindheits Erinnerungen. Vergangenheit und Gegenwart sind dichotomisch aufeinander bezogen. Der Protagonist verzweifelt am Hedonismus des Jetsets, dessen Sphäre er ohne Schlaf, dafür mit viel Alkohol im Blut auf einem ziellosen Stationenlauf quer durch die Bundesrepublik durchschweifft. Er fühlt sich fremd an jedem Ort, an den es ihn verschlägt, ist unfähig zur ernsthaften Kontaktaufnahme und begnügt sich damit, voll Ekel und Überdross zu beschreiben, was um ihn herum geschieht, bevor er Hals über Kopf die Szene verlässt, stets auf der Suche nach einem Ort, »in dem alles nicht so schlimm ist.«<sup>20</sup> *Faserland*, so spitzt Elmar Krekeler entsprechend zu, »war nicht die Geburt der Popliteratur in Deutschland, es war [deren] Abtreibung.«<sup>21</sup>

14 Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: C.H. Beck 2005, S. 111.

15 Vgl. Degler, Frank/Paulokat, Ute: Neue Deutsche Popliteratur. Paderborn: Fink 2008.

16 Vgl. Baßler, Pop-Roman. 2005, S. 110–115.

17 Zum Merkmalkatalog der aktuellen Popliteratur vgl. neben Baßler und Degler/Paulokat vor allem auch Arnold, Heinz Ludwig/Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Pop-Literatur. München: edition text+kritik 2003.

18 Gansel, Carsten: Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur. In: Arnold/Schäfer, Pop-Literatur. 2003, S. 234–257, 234.

19 Vgl. Degler/Paulokat, Popliteratur. 2008, S. 42.

20 Des weiteren im Lauftext mit Kürzel F zitierte Ausgabe: Kracht, Christian: *Faserland*. München: dtv<sup>9</sup>2009 [EA 1995]. Zitat: S. 151.

21 Krekeler, Christian Kracht. 2009. Zum soziologischen Problemhorizont der Popliteratur vgl.

Vor dem Hintergrund eines gegenwartskritischen Unbehagens, wie es sich in *Faserland* beispielhaft niederschlägt, ist folgender Dialog aus *Tristesse Royale* zu verstehen:

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Der einzige Ausweg aus diesem Teufelskreis [...] ist vielleicht die Spiritualität [...]

CHRISTIAN KRACHT Es gibt noch einen anderen Ausweg, und das ist wiederum der Krieg. JOACHIM BESSING Von innen bomben. Das wäre mein Vorschlag. [...] Ich glaube eben die Bombardierung der Stätten des Falschen von innen heraus wird die Zukunft sein. [...]

BENJAMIN V. STUCKRAD-BARRE Aber das ist doch lediglich eine sofort erkennbare, destruktive Veränderung, wohingegen die RAF auch nichts anderes bewirkt hat, aber deren Ziel es zumindest war, nach der Zerstörung etwas Neues zu schaffen. Oder sie hatten das, was früher [...] einmal Utopie hieß oder auch Vision. Die wollten also etwas zerstören für einen Neuanfang, von dem sie eine konkrete Vorstellung hatten. (TR 155/156)

Angesichts der beklagten Empfindlichkeit ihrer Generation zitieren die Autoren in explizitem Vergleich mit der Generation der vorangegangenen Jahrhunderte<sup>22</sup> spielerisch drei Auswege. Diese gelten als historisch gescheitert, hatten als Reaktionsangebote auf die Krise der Moderne einstmals aber eine enorme Wirkungskraft entfaltet: der Rückzug in Formen der Spiritualität, Krieg, sowie Terrorismus; wobei Stuckrad-Barre damit auf den Kommunismus als dem historisch wichtigsten Modell Bezug nimmt. Dieses Spiel mit obsolet gewordenen Möglichkeiten mag in *Tristesse Royale* zwar ironisch gebrochen sein, Moritz Baßler hat jedoch mit Blick auf Christian Krachts Erzählung *Der Gesang des Zauberers* in der Anthologie *Mesopotamia* (1999) darauf hingewiesen, dass es Kracht im Gegensatz zu seinen Kollaborateuren zumindest mit dem Durchspielen dieser historischen Antworten auf die Moderne ernst zu sein scheint.<sup>23</sup> In diesem Kontext nun lässt sich ein Werkzusammenhang rekonstruieren. 1979 und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* sind zu verstehen als fiktive Erprobung eines vorhandenen Katalogs radikaler Verhaltensweisen in einer als krisenhaft wahrgenommenen Gegenwart.

Conte, Claude D.: »Rebellion gegen die Rebellion«. Gesellschaftsdiagnosen der Popliteratur der 1990er Jahre zwischen Selbstmord und Ehe. Ein Beitrag zur Debatte der Subversion und des Konservatismus der Popliteratur. In: Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur. Hrsg. von Johannes G. Pankau. Bremen/ Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee 2004, S. 49–67.

22 Vgl. bereits Alexander von Schönburgs Kommentar: »Unsere einzige Rettung wäre eine Art Somme-Offensive. Unsere Langeweile bringt den Tod. [...] In einer ganz ähnlichen Verfassung [wie die Jugend von 1914, N.Ä.] befindet sich unsere Generation heute. [...] wäre es jetzt der Herbst des Jahres 1914 [...] wären wir die ersten, die sich freiwillig meldeten« (TR 137/138).

23 Vgl. Baßler, Pop-Roman. 2005, S. 130/131.

## 3.

Zunächst seien die narratologischen Parameter der »Versuchsanordnung« umrissen. Die Zusammengehörigkeit der Texte wird bereits auf der strukturellen Makroebene durch ein gemeinsames Konfigurationsmodell deutlich. In Anlehnung an Paul Ricoeurs Konzept einer dreifachen *mimesis* sind damit wiederholt auftretende Kombinationen von auf spezifische Weise perspektivierten Raum-Zeit-Beziehungen, Figurenkonstellationen und Handlungsschemata gemeint, vermittels derer literarische Texte vorausgesetzten Objektivitäten – also die literarische *mimesis* präfigurierende Wissensbestände, Symbolsysteme, Handlungskontexte – Strukturen geben, die aufgrund der Häufigkeit ihrer Verwendung wiederum von Seiten der Rezipienten erkannt und sinnstiftend appliziert, refiguriert, werden können.<sup>24</sup>

Jeder der drei Romane von Christian Kracht trägt den Charakter eines Stationenlaufs. Die Protagonisten sind durchweg namenlose Ich-Erzähler. Die raumzeitlichen Determinanten der erzählten Welt werden ausschließlich aus ihrer Sicht beschrieben; das Geschehen in Form von Bewusstseinsströmen bzw. inneren Monologen kommentiert. Einzige Handlungsebene ist die Gegenwart des unmittelbaren Figurenerlebens, die nur in *Faserland* von bedeutsamen Rückwendungen des Erzählers durchbrochen wird. So wenig Anschluss der Leser durch Interaktion und innere Monologe über die Individualität der Ich-Erzähler gewinnen kann, sie erweisen sich alle von einer mehr oder weniger ausgeprägten Naivität, die die Wahrnehmung ihrer Umwelt entscheidend beeinflusst.

Die spezifische Beschaffenheit des semantischen Felds, durch das Krachts Hauptfiguren wandern, lässt sich unter Rückgriff auf Jurij M. Lotmans Darlegungen zur Raumsemantik in literarischen Texten beschreiben. Nach Lotmans strukturalistischem Ansatz werden für das Romangeschehen wesentliche Handlungen gekennzeichnet durch dem handlungstragenden Helden vorbehaltene Überschreitungen einer klassifikatorischen Grenze zwischen zwei topographisch verortbaren und topologisch wie semantisch codierten Komplementäräumen. Nur der Positionswechsel zwischen zwei auf allen drei Gestaltungsebenen unterschiedenen Erzählräumen kennzeichnet nach Lotman eine für den Fortschritt des Romangeschehens bedeutsame Bewegung des Handlungsträgers.<sup>25</sup>

Christian Krachts erzählte Welten weisen generell eine solche räumliche Bipolarität auf. Diese ist mit den Ausgangspunkten und finalen Zielorten seiner Protagonisten abgesteckt, weitere Zwischenstationen sind denkbar. Damit ist

<sup>24</sup> Vgl. Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*, 3 Bde. München: Fink 1988 – 1991.

<sup>25</sup> Vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink 1972.

neben der räumlichen zugleich auch eine über die bloße Chronologie der Ereignisse hinaus bedeutsame Zeitdimension eingezo-gen: ein vom Protagonisten als defizitär empfundener Ist-Zustand wird abgelöst durch ein idealisiertes zukunftsweisendes Stadium. Entsprechend codiert sind die Teilräume. Die Stationenläufe erweisen sich stets als Aufstiege der Protagonisten auf ein höheres geographisches Level. In *Faserland* geht die Reise von der norddeutschen Küste in die Schweiz. 1979 und der *Sonnenschein*-Text tragen Züge literarischer Bergfahrten.<sup>26</sup> Die topographisch fixierten und topologisch über »oben/ unten« Oppositionen klassifizierbaren Aktionsräume sind immer auch semantisch zu differenzieren, und zwar im Sinne der Unterscheidung »defizitär/ utopisch«.<sup>27</sup>

Zu den semantischen Merkmalen, die eine wertende Taxierung seitens des Rezipienten herausfordern, gehören nicht nur materielle Signifikanten, sondern etwa auch die dem jeweiligen Teilraum zugeordneten, als statisch aufzufassenden Nebenfiguren. Kracht beschränkt das Figural jeweils auf ein überschaubares Ensemble statischer Gestalten, die in einem dialogischen Verhältnis zum jeweiligen Protagonisten stehen. Sofern diese Figuren Angehörige der Ausgangsstation sind, verkörpern sie repräsentative, aus der Perspektive des Protagonisten grundsätzlich als negativ bewertete Eigenschaften des Umfelds. Die figuralen Referenten stellt Kracht in 1979 und dem *Sonnenschein*-Roman Figuren gegenüber, die für die Protagonisten zu »Absendern« (*destinateurs*) im Sinne des Aktantenmodells von Algirdas J. Greimas werden: Sie statten den Ich-Erzähler mit einer Zielvorstellung und verschiedenen »Gebrauchswerten« (*valeurs d'usage*) aus, die ihn auf seinem »narrativen Parcours« zum finalen »Wertobjekt« (*objet de valeur*) voranbringen.<sup>28</sup> Diese Typen sind als ambivalente, offene Charaktere gezeichnet. Ihre obskur-mysteriösen Züge lehnen sich an literarische Vorgänger wie Cagliostro oder Casanova an.

Erstellte man ein zerteiltes kartographisches Schema der semantischen Felder, so fiel auf, dass sich der vertikale Grenzvektor auf der horizontalen

<sup>26</sup> Zu einigen Aspekten des Genres vgl. Schöning, Matthias: *Zwei komplementäre Tode und der Eigensinn der Form*. Ludwig Hohls Parabel »Bergfahrt«. In: *Sprachkunst* 35, 2004, S. 239 – 247.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu auch Flade, Oliver/Raen, Christoph: *Schwere Unterscheidungen und »light entertainment«*. Text/Kontext-Analyse am Beispiel von Christian Krachts 1979. In: *Heuristiken der Literaturwissenschaft: Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Hrsg. von Uta Klein u. a. Paderborn: mentis 2006, S. 547 – 563.

<sup>28</sup> Vgl. z. B. Greimas, Algirdas J.: *Die Struktur der Erzählaktanten: Versuch eines generativen Ansatzes*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, Bd. 3, S. 218 – 238. Zu den Begrifflichkeiten von Greimas' elaboremtem Aktantenmodell vgl. die detaillierten Ausführungen von Taehwan Kim (Vom Aktantenmodell zur Semiotik der Leidenschaften. Eine Studie zur narrativen Semiotik von Algirdas J. Greimas. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2002.) und Christine Ohno (Die semiotische Theorie der Pariser Schule Bd. I: Ihre Grundlegung und ihre Entfaltungsmöglichkeiten. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.); sowie Ricoeur, Zeit und Erzählung Bd. II. 1989, S. 78 – 103.

Achse der erzählten Zeit mit jedem Roman zugunsten des Zielorts verschiebt: der Protagonist exzerziert den entscheidenden Ausbruch aus dem angestammten, als defizitär empfundenen Teilraum also immer früher; das Geschehen widmet sich zunehmend der Bewegung des Helden in der imaginären/ utopischen Sphäre bis zu seinem Aufgehen ebendort. Derartige Grenzüberschreitungen können gelingen: der Held erwirbt ein »Wertobjekt«, setzt seinen Stationenlauf entweder fort oder kehrt erfolgreich zur Ausgangsposition zurück; oder aber er geht in der Gegenwart auf positive Weise auf. Scheitert die Grenzüberschreitung, bedeutet das den erzwungenen Rückzug des Helden auf die Ausgangsposition ohne ein Wertobjekt erworben zu haben oder aber er geht in der Gegenwart zugrunde.<sup>29</sup>

## 4.

In *Faserland* kommt es erst kurz vor Romanende zu einer signifikanten Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans: der emotionale Leerlauf des Protagonisten äußert sich zunächst in einem ewigen Kreisen ohne logische Reiseroute, das zwar die Schauplätze wechselt aber nicht den als defizitär ausgewiesenen semantischen Teilraum Deutschland: Der Ich-Erzähler erfährt seine Umwelt als »unfassbar verkommen« (F 30) und zugleich »bedrohlich« (F 104). Er verliert die Orientierung: »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« (F 106). Signifikant für die Morbidität des dargestellten Milieus ist das Ende seines Freundes Rollo. Dieser ertränkt sich, abgefüllt mit Drogen und Alkohol, im Bodensee.

Nur zufällig schlägt es den Erzähler parallel zu dem Suizid des Freundes an die Schweizer Grenze, die er im Schlusskapitel, auf dem Höhepunkt der Verzweiflung im letzten Fluchtimpuls passiert: »Langsam werde ich wieder nüchtern« (F 146). Der Bergstaat erscheint als utopisches Gegenstück zum durchquerten Deutschland, als Verkörperung des vom Erzähler wiederholt imaginierten Rückzugsortes, als ein »großes Nivellier-Land«: »Vielleicht ist die Schweiz ja eine Lösung für alles« (F 151). Die Grenzüberschreitung scheitert jedoch: der Protagonist pilgert vergeblich zum Grab von Thomas Mann und entschwindet am Ende auf einem Boot im Zürich-See ins Ungewisse.

Der zweite Roman, 1979, löst sich von der Gegenwart, verlegt den Schauplatz in den fernen Osten und verschiebt den Zeitpunkt der entscheidenden Grenzüberschreitung. Wieder liefert der Ausschnitt einer dekadent-westlichen Kon-

<sup>29</sup> Vgl. hierzu in Anlehnung an Lotman (Struktur. 1972, S. 339, 342/343.) Martinez, Matias/ Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2002, S. 142.

sunkultur den Ausgangspunkt des Protagonisten. Diese befindet sich aber bereits im rapiden Untergang begriffen. Erstmals taucht das Motiv des Krieges auf, wenn auch in Form einer militanten Revolte: auf dem Höhepunkt der islamischen Revolution krepitiert der Freund des homosexuellen Erzählers nach einer letzten Party der reichen schahtruen Oberschicht Teherans stellvertretend für die von den Revolutionsgarden eliminierte Klasse an einer Überdosis Drogen und Alkohol. »Ich will so nicht mehr weiterleben«, resümiert der Erzähler daraufhin voll Überdruß, »so nicht. Irgend etwas muß sich ändern.«<sup>30</sup>

Gelegenheit verschafft ihm eine ominöse Bekanntschaft. Der zwielichtige Anarch Mavrocordato agiert als »Sender«, in dem er den Erzähler zu einer reinigenden spirituellen Pilgerreise zum heiligen Berg Kailasch in Tibet ermuntert. Während der Besteigung des Himalajagebirges streift der Protagonist die letzten an sein vergangenes Leben erinnernden Accessoires ab, wird den armen Pilgern, denen er sich anschließt, äußerlich gleich und zum Asketen. Reinigende Erlösung bringt ihm jedoch nicht die spirituelle Prozession, sondern die kommunistische Umerziehung, die ihm zum Schluss in einem chinesischen Gefangenenlager zuteil wird. Hier erlebt er erstmals ein Gefühl der Ganzheit: »Alle zwei Wochen gab es eine freiwillige Selbstkritik. Ich ging immer hin. Ich war ein guter Gefangener. Ich habe immer versucht, mich an die Regeln zu halten. Ich habe mich gebessert. Ich habe nie Menschenfleisch gegessen« (1979 183).

Damit nimmt Kracht bei aller Spärlichkeit der Charakterzeichnung eine signifikante Modifikation der Heldenbiographien vor. Von welcher Bedeutung diese Verwandlung getragen ist, lässt sich illustrieren mithilfe der Typologie moderner bzw. postmoderner Lebensformen, die der Soziologe und Kulturkritiker Zygmunt Bauman vorgelegt hat.<sup>31</sup>

## 5.

Im Rahmen der Debatte um die so genannte Postmoderne kam es in jüngerer Zeit auch immer wieder zu Beschreibungsversuchen von genuinen »Lebensstilfiguren« der globalisierten Gegenwart.<sup>32</sup> Ausgehend von der Beobachtung

<sup>30</sup> Desweiteren im Lauftext mit Kürzel 1979 zitierte Ausgabe: Kracht, Christian: 1979. München: dtv 2006 [EA 2001]. Zitat: S. 79.

<sup>31</sup> Vgl. Bauman, Zygmunt: Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen. Hamburg: Hamburger Edition 2007 [engl. EA 1995]; sowie Ders., Unbehagen. 1999, S. 149 – 166.

<sup>32</sup> Vgl. Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. Inbes. Kap. XI. Zitat: S. 368. Für die aktuelle Diskussion vgl. etwa die 2009 publizierten Beiträge von Slawoj Žižek (Auf verlorenem Posten. Frankfurt



kollektiver Mobilisierung<sup>33</sup> und Dynamisierung in der beschleunigten oder »flüchtigen«<sup>34</sup> Moderne und einer daraus resultierenden »neuen, ›hochsituationen‹ Zeitpraxis«<sup>35</sup> beschreibt Bauman einen grundlegenden Ablösungsprozess zweier habituelier (Über)Lebensstrategien, der mit dem Übergang von der Moderne zur Postmoderne einhergeht: der metaphorisch als »Pilger« ausgewiesene phänomenologische Archetyp des modernen Individuums nimmt die Gestalt eines postmodernen »Touristen« an.<sup>36</sup>

Was Hartmut Rosa als Folge der Beschleunigung der soziologischen, ökonomischen und technologischen Abläufe ausweist, die »Rücknahme der zeitlichen des Lebens im Sinne eines zeitlich erstreckten Projekts« zugunsten einer den äußeren Bedingungen angepassten »Temporalisierung persönlicher Identität«,<sup>37</sup> bindet Bauman an einen wesentlichen, auch und gerade kulturgeschichtlich bedeutsamen Trend der Postmoderne: dem von Jean-François Lyotard 1979 (!) postulierten »Glaubwürdigkeitsverlust« der »großen Erzählungen« der Moderne als Form der Wissensvermittlung und -legitimierung.<sup>38</sup> Die gesteigerte Skepsis gegenüber positivistischer Theoriebildung und dem Anspruch teleologischer Leiterzählungen auf universale Deutungshoheit schlägt sich nach Bauman insofern auf der Ebene individueller Lebensgestaltung und Sinnfindung nieder, als dadurch auch das ontologische »Projekt«<sup>39</sup> der Identitätskonstruktion zunehmend prekärer erscheint.

Eine zentrale identifikatorische »Metaerzählung«<sup>40</sup> erblickt Bauman in der

a.M.: Suhrkamp 2009.) und Peter Sloterdijk (Du mußt dein Leben ändern: Über Anthropotechnik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.), die beide solche »Lebensstilfiguren« modellieren. Žižek charakterisiert den gegenwärtigen Menschen als »hedonistischen Solipsisten«, der zwar in zunehmendem Maße digital vernetzt, zu direkter sozialer Interaktion aber nicht mehr fähig und willens ist (Žižek, Posten. 2009, S. 97). Die Reduktion von Präsenz auf ihre Oberfläche wie sie Žižek konstatiert schlägt sich auch in der Dialektik von Selbst- und Fremdoptimierung der persönlichen physischen Verfasstheit nieder, auf die Sloterdijk aufmerksam macht. Eine weitere postmoderne Lebensform wäre demnach die des anthropotechnischen Kunstprodukts: »im Zusammenspiel von Sich-Operieren und Sich-Operieren-Lassen vollzieht sich die gesamte Sorge des Subjekts um sich selbst« (Sloterdijk, Leben. 2009, S. 589).

33 Bauman, Unbehagen. 1999, S. 166: »wir in unserer postmodernen Gesellschaft sind alle unterwegs [...]«

34 Vgl. Bauman, Zygmunt: Flüchtige Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

35 Rosa, Beschleunigung. 2009, S. 370.

36 Baumanns weitere typologische Differenzierungen Flaneur, Vagabund, Spieler – letztere Metapher wird auch von Rosa herangezogen (vgl. Rosa, Beschleunigung. 2005, S. 368/369) – stellen Varianten dar und sollen hier nicht weiter berücksichtigt werden.

37 Vgl. Rosa, Beschleunigung. 2009, S. 364/365.

38 Vgl. Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. 6., überarbeitete Ausgabe. Wien: Passagen Verlag 2009 [frz. EA 1979].

39 Vgl. Bauman, Flaneure. 1995, S. 134.

40 Lyotard, Wissen. 2009, S. 24.

von Max Weber beschriebenen Erfolgsgeschichte der protestantischen Ethik.<sup>41</sup> Bauman zufolge war es noch dem säkularisierten Menschen der westlichen Moderne möglich, in Anknüpfung an das protestantische Verständnis von Welt als trostlosem Moratorium und vom Sein als irdischer zielbezogener Pilger-schaft dem individuellen Lebensentwurf ein sinnstiftendes finales Moment zu unterlegen:

»Der Pilger und die wüstengleiche Welt, die er durchwandert, erhalten ihren Sinn *zusammen* und *durch einander*. Beide Prozesse können und müssen weitergehen, weil es eine Entfernung zwischen dem Ziel (dem Sinn der Welt und der Identität des Pilgers, immer-noch-nicht-erreicht, immer in der Zukunft) und dem gegenwärtigen Augenblick [...] gibt. Sinn wie Identität können nur als *Projekte* existieren, und die Distanz macht die Projekte möglich.«<sup>42</sup>

Die Metapher vom »Pilger« beschreibt also ein Modell der Identitätsbildung, das wesentlich auf einem kohärent-linearen narrativen Dispositiv von Ausgangspunkt, gegenwärtigem Lebens-Lauf und noch nicht erreichtem Zielort basierte. Dies setzte aber voraus

»daß man [...] das Leben als eine zusammenhängende Geschichte erzählen konnte, eine »sinnvolle« Geschichte, die jedes Geschehen zur Wirkung des vorherigen und zur Ursache des nachfolgenden Ereignisses machte und jedes Zeitalter zu einer Station auf dem Weg zur Erfüllung.«<sup>43</sup>

Dieser identifikatorische narrative Akt erscheint in der Beschleunigung der Postmoderne nur noch bedingt möglich. Die Lebensentwürfe und Mentalitäten gleichen sich vielmehr den veränderten sozialen und sozialpsychologischen Rahmenbedingungen an. Das Bewusstsein von der Gestaltbarkeit linear fortschreitender Zeitaltere weicht der Notwendigkeit einer flexiblen Anpassungsfähigkeit an die Unwägbarkeiten einer Realität, die verstärkt als Ansammlung synchron gegebener Zeitpunkte wahrgenommen wird: »Der Angelpunkt der postmodernen Lebensstrategie heißt nicht Identitätsbildung, sondern Vermeidung jeglicher Festlegung.«<sup>44</sup> Dieser mentalitätsgeschichtliche Wandel, der Bedeutungsverlust des kausal-linearen Geschichtsmodells, führt nach Bauman zur Destruktion der Zeitdimension in den Selbstentwürfen des Subjekts. Dies bedeutet vor allem »Zeit in jeder anderen Form als einer lockeren Verbindung oder willkürlichen Abfolge gegenwärtiger Augenblicke abzuschaffen, den Fluß der Zeit in eine *kontinuierliche Gegenwart* abzuflachen.« Eine solche Existenz des Augenblicks wirkt sich auch auf die Raumwahrnehmung aus:

41 Vgl. Weber, Max: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. München: C.H. Beck 2004; vgl. Bauman, Unbehagen. 1999, S. 166.

42 Bauman, Flaneure. 2007, S. 141.

43 Ebd. S. 143.

44 Ebd., S. 146. Vgl. auch Bauman, Unbehagen. 1999, S. 160.

»Ist die Zeit erst einmal unkenntlich gemacht und kein Vektor, kein Pfeil mit einer Spitze oder Fluß mit einer Richtung mehr, dann strukturiert sie auch den Raum nicht länger; vorwärts und rückwärts werden obsolet; es zählt nur noch die Fähigkeit, sich zu bewegen und nicht stillzustehen.«<sup>45</sup>

Der zielorientierte, dem diachronen Prinzip der Entwicklung verpflichtete »Pilger« wird zum indifferenten »Tourist«. Bauman fasst im Bild vom »Touristen« folgende Eigenschaften zusammen: diese postmoderne Lebensform bedient ein eher synchrones – oder besser: zirkuläres – Prinzip, in dem sie tendenziell danach trachtet, gewissermaßen auf allen Hochzeiten gleichzeitig zu tanzen. So gehört der Tourist niemals wirklich an den Ort, an dem er sich momentan aufhält beziehungsweise sind seine Aufenthaltsorte Transiträume, Zonen des Ephemereren.<sup>46</sup> Er reist ohne festgelegte Reiseroute und mit leichtem Gepäck, sodass er weiterziehen kann, sobald ihm die »situative Kontrolle« zu entgleiten droht oder sich andernorts neue Möglichkeiten ergeben. Begegnungen entwickeln keine längerfristigen Bindungen mehr; sie haben episodischen Charakter.<sup>47</sup> Der Tourist wahrt innere Distanz zur Außenwelt: »Es wird nicht mehr gestaltet, sondern »besichtigt«<sup>48</sup>. Die Perspektive des postmodernen »Touristen« ist oberflächen- und gegenwartsfixiert; seine Welt »ausschließlich durch ästhetische Kriterien strukturiert.«<sup>49</sup> Erinnerungen an beziehungsweise Begegnungen mit der Vergangenheit<sup>50</sup> sowie Heimweh werden ebenso als Störungen empfunden wie »Heimatgebundenheit«. Hieraus ergibt sich, dass Heimweh nicht mehr an einen konkreten Ausgangsort gebunden ist, sondern sich auf einen imaginären Ruhepol richtet.<sup>51</sup> Die (Vergnügungs)Reise wird zum Dauerzustand: »Das Wesentliche am Touristenleben ist das Unterwegssein, nicht das Ankommen.«<sup>52</sup>

Identität als »Vexierbild«, »Dasein wie im Transitraum«, »das Ich millionenfach zerlegt und aufgelöst [...] in ein Vierterlei von Reizen« und »nur noch punktuell faßbar«, »eine Generation von *jet-settern*« – mit diesen Worten hatte Durs Grünbein bereits 1992 die »touristische« Lebensform als typisch gerade für das Dasein des Autors in der Nachwendzeit beschrieben. »Sein Weg führt ihn im Zickzack durch die urbanen Gefahrenzonen [...] immer ist es der Defekt, die Störung im sozialen Ablauf, das lächerliche intelligente Abenteuer, das ihn reizt.«

<sup>45</sup> Bauman, Unbehagen. 1999, S. 159/160; vgl. Ders., *Flaneure*. 1995, S. 133, 145.

<sup>46</sup> Im Sinne von Marc Augés Definition transitorischer »Nicht-Orte« (vgl. Ders.: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a.M.: S. Fischer <sup>2</sup>1994, S. 93.).

<sup>47</sup> Vgl. Bauman, Unbehagen. 1999, S. 160–166.

<sup>48</sup> Ebd. S. 162.

<sup>49</sup> Bauman, *Flaneure*. 1995, S. 157.

<sup>50</sup> Vgl. Bauman, Unbehagen. 1999, S. 163.

<sup>51</sup> Bauman, *Flaneure*. 1995, S. 158/159; vgl. Ders., Unbehagen. 1999, S. 164.

<sup>52</sup> Bauman, Unbehagen. 1999, S. 161.

Derartige Künstlerbiographien schlagen sich, so Grünbein, auch im Kunstwerk nieder: »Sprachlich hat es, gerade wegen seiner Polyvalenz, jeglichen Zusammenhang verloren, doch als Fragment, Ereignis, Willkürakt, Durchsage einer Einzelstimme im Gewirr beansprucht es den ganzen Stellenwert eines *moment juste*.«<sup>53</sup>

## 6.

Legt man Baumanns Typologie einer vergleichenden Figurenanalyse zugrunde, fällt auf, dass Christian Krachts Hauptfiguren eine umgekehrte Entwicklung markieren: im Ich-Erzähler von *Faserland* und dessen spezifischer Perspektive lässt sich unschwer die Lebensform von Baumanns umherschweifenden »Touristen« erkennen. Dort herrscht, unterstrichen vom durchweg verwendeten historischen Präsens, eine ewige, sich als lange Reihe von *moments justes* im Sinne Grünbeins präsentierende Gegenwart. Das Unbehagen des Erzählers gegenüber seinem Dasein ergibt sich letztlich aus seiner zwinghaft distanziernten, kommunikationsresistenten Beobachterposition, aus dem Episodenhaften des Erlebens und dem wiederholten Einbruch einer komplementär erklärten Vergangenheit in die negativ gewerteten Gegenwartsmomente, vor allem aber aus seinem zufallsgeteuerten »Driften«. Damit beschreibt »Faserland« den Prototyp des postmodernen Dilemmas:

»Das situative Selbst mag kontextabhängig gewaltige Anstrengungen auf sich nehmen, um seine Ziele zu erreichen und/ oder soziale Ansprüche zu erfüllen, aber es verzichtet darauf, sich langfristig bindende, kontextübergreifende »Lebensziele« zu setzen.

Damit aber [...] verliert das Leben als Ganzes, im biografischen Vollzug, *seine Richtung*, es kann nicht länger als *gerichtete Bewegung* verstanden werden und narrativ im Sinne einer Fortschritts- oder Entwicklungsgeschichte rekonstruiert werden. *Das Leben bewegt sich nirgendwo hin, es tritt letztlich mit hohem (Veränderungs-)Tempo auf der Stelle.*«<sup>54</sup>

Die »Spirale« sei »ein Abbild der Welt«, sagt Kracht in *Tristesse Royale*, »es gibt keinen Ausweg aus ihr heraus und nichts außerhalb davon« (TR 160). In diesem Sinne ist es zu verstehen, dass dem touristischen Protagonisten seines Debütromans eine erfolgreiche Grenzüberschreitung verwehrt bleibt.

In 1979 vollzieht Kracht einen ersten Bruch. Hier wird der Ich-Erzähler, den es zunächst als »Tourist« im doppelten Sinne in den revolutionären Iran ver schlägt, im ebenso konkreten wie übertragenen Sinne zum zielgebundenen

<sup>53</sup> Vgl. Grünbein, *Durs*: *Transit Berlin* (1992). In: Ders. *Galilei vermischt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen: Aufsätze 1989–1995*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 136–143.

<sup>54</sup> Rosa, *Beschleunigung*. 2005, S. 383/384.

»Pilger«. Mit affirmativer Popliteratur gemäß den gängigen Definitionen hat das nun endgültig nichts mehr zu tun. Die Verlegung des Geschehens in die Hochphase der Totalitarismen; der an zentraler Stelle erfolgende Ausbruch aus der Jetset-Welt; der explizite Wandel der Hauptfigur vom bindings- und orientierungslosen »Touristen« zu einem zielorientierten »Pilger«, der seine Erfüllung im Totalitarismus findet, sowie insgesamt die Rückkehr zum Erzählen lassen sich höchstens als provokativer Gegenentwurf zur zeitgenössischen Popliteratur lesen. Die im konventionellen Modus des Entwicklungsromans – also dem »kulturellen Leitbild« des modernen Identitätsprojektes (Hartmut Rosa)<sup>55</sup> – erzählte Geschichte spielt zwar immer wieder mit popliterarischen Versatzstücken. Diese ironischen Rudimente erscheinen aber nicht als ein Selbstzweck, sondern werden als Verfremdungseffekte gezielt gesetzt. Dass etwa die Unterhose, die der Erzähler einem tibetischen Mönch schenkt, von »Brooks Brothers« sein muss und ein »helles Madras-Muster« aufweist (1979 133), liest sich im Erzählkontext als ein störendes Element, dessen Auftauchen höchstens in Bezug auf die äußerlich nachvollziehbare Metamorphose des Helden einen Sinn macht. In dieser Hinsicht lässt sich dem Text durchaus auch ein parabolischer Charakter attestieren, dessen Wirkungsästhetik auf seine negative Gegenwartsbezogenheit hinweist.<sup>56</sup>

## 7.

Erscheint der Krieg in 1979 lediglich als reinigendes Gewitter und Anstoß für die Pilgerfahrt des Protagonisten, stellt er im neuen Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* das universale Prinzip der erzählten Welt dar. Hier nimmt Kracht eine weitere signifikante Änderung in Bezug auf die Entwicklung der Hauptfigur vor. Die ideologische Ausbildung vollzieht sich in umgekehrter Entwicklung, wie aus dem Rückblick des Ich-Erzählers hervorgeht. Hatte Kracht den Protagonisten von 1979 in eine Vergangenheit versetzt, in der die totalitaristische Option noch eine sinnvolle, ein stabiles Welt- und Selbstbild ermöglichende Alternative darstellte, so destruiert er in seinem Entwurf einer »retrograden Zukunft« die kommunistische Utopie.

Als Politikommissar der Schweizer Sowjetrepublik schwarzafrikanischer

55 Ebd., S. 360.

56 Zu Verfremdungseffekten als Transfersignale des Bedeuten in parabolischen Texten vgl. Zimmer, Rüdiger: Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel. Paderborn u. a.: Schöningh 1991. Anders Heinz Drügh, der mangels eindeutiger Gattungsmkmale affirmative popliterarische Elemente im unterschweligen Subtext sucht (Drügh, Heinz: »... und ich war glücklich darüber, endlich *seriously* abzunehmen.« Christian Krachts Roman 1979 als Ende der Popliteratur?«. In: Wirkendes Wort 57, 2007, S. 31 – 52.

Herkunft reist der Protagonist durch ein Land, das von einem bereits sechsundneunzig Jahre währenden Weltkrieg gezeichnet ist. Tatsächlich war Lenin 1917 nicht im plombierten Zug nach Russland gekommen, sondern hatte die Revolution in der Schweiz durchgeführt und von dort mitsamt den Errungenschaften der westlichen Moderne nach Afrika weitergetragen. Sein Kolonialreich dient dem Regime nun als Rekrutierungsplatz für neue Soldaten im Krieg gegen ein deutsch-britisches Faschistenbündnis. Auf diesem Weg ist auch der Protagonist nach Europa gekommen. Aufs Kämpfen abgerichtet ist es für ihn sogar lebensnotwendig, den Kriegszustand zu perpetuieren: »Er war der Sinn und Zweck unseres Lebens, dieser Krieg. Für ihn waren wir auf der Welt.«<sup>57</sup>

Hier hat sich Krachts Erzählen nun endgültig von einer empirischen Realität verabschiedet. Er beschreibt eine Pilgerfahrt im mythischen Raum, die fast schon heilgeschichtliche Züge trägt. Der Ich-Erzähler erhält den Auftrag, den obskuren polnischen Juden Brazhinsky festzunehmen, einen Gemischtwarenhändler, konterrevolutionären Oberst und spiritualistischen »Wunderheiler« (SS 114). Nachdem dieser sich in Richtung Réduit, einer mächtigen Alpenfestung und Herzstück der kommunistischen Diktatur, abgesetzt hat, muss der Kommissar die Verfolgung aufnehmen. Im Inneren des Réduit treffen die beiden aufeinander. Doch statt sich gefangen zu geben, gibt sich Brazhinsky als der heimliche »Sender« des Protagonisten zu erkennen. Die Verfolgungsjagd entpuppt sich als abgekartetes Spiel, um den Kommissar als Hoffnungsträger über die wahren Gründe seines Daseins aufzuklären:

»Ihre Erinnerungen sind nicht echt, nicht das, was wir als echt bezeichnen. Man hat Sie seit Ihrer Jugend einer Gehirnwäsche unterzogen.« (SS 127)

»Erziehen Sie sich selbst. Sie sind ein Sklave, Kommissar, begreifen Sie das? Sie sind ein Sklave der Schweiz, geboren, gedrillt und gemacht. Sie und Ihr Volk sind Kanonenfutter, Roboter, mehr nicht. Ihre Kindheit ist einer Fälschung. Die Tarmanguin beherrschen die Gomanguin, so wird es immer sein.« (SS 128)

Brazhinsky nimmt ihm die letzten Illusionen über den wahren Zustand im Inneren des Systems: »Nichts funktioniert. Es ist alles nur Propaganda, es ist alles schon lange kaputt. Das Bombastische des Réduits ist ein magisches Ritual, ein leeres Ritual« (ebd.). Die zunehmende Dekadenz einer desillusionierten Funktionsebene leitet den Untergang des Systems ein. Die derart ausgehöhlte Ideologie, so muss der Erzähler feststellen, raubt dem Kampfgeist das identifikatorische Prinzip.

Brazhinsky tötet sich schließlich selbst als die Vernichtung des Réduits durch feindliche Luftschiffe einsetzt, während der Erzähler dem Untergang nach Süden

57 Desweiteren im Lauftext mit Kürzel SS zitierte Ausgabe: Kracht, Christian: Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Köln: Klepenheuer & Witsch 2008. Zitat: S. 21.

entkommt. Er streift daraufhin durch das Tessin und die italienische Halbinsel. Fernab des Kriegs nördlich der Alpen herrscht dort Friede und naturnahe Idylle. Die Naturlandschaft ist von den Landsleuten des Protagonisten bevölkert, denen er sich äußerlich wieder annähert, indem er die Uniform sukzessive ablegt. Er macht eine erste Erfahrung mit Liebe und Spiritualität; tritt in visionäre Verbindung mit seinen Ahnen. Die Überfahrt nach Afrika bringt den Erzähler schließlich vollends in einen utopischen Raum. Er wird zum Repräsentanten einer neuen, friedlichen Revolution: der Rückkehr der Menschen aus den Stätten westlicher Zivilisation zu ihrem mythologischen Ursprungsort. Das Schlusswort formuliert ein auktorialer Erzähler. Die Afrikaner streben auf ihren Kontinent zurück. Die Soldaten

»legten die Gewehre nieder und rehten sich in die Menschenströme ein, die ohne Unterlass von morgens bis abends und tief in die Nacht hinein alle Städte hinter sich liessen und einfach verschwanden, in die Savanne, in die Ebenen zurück.« (SS 148/149)

Die knappe Nachzeichnung des inhaltlichen Bogens von *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* mag durchaus den Eindruck thematischer »Be-langlosigkeit« erwecken. Wird hier tatsächlich nur ein wenig Ethnokitsch und Naturmystik als Alternative zu den durchdeklinierten, ohnehin längst obsolet gewordenen Reaktionsweisen auf den Schock der Moderne, zu Totalitarismus und Krieg, verhandelt? Destilliert die »Versuchsreihe« als Endergebnis die Rückkehr zu Formen einer rudimentären unspezifischen Spiritualität? Tatsächlich, so zeigt sich bei genauerer Lektüre, liegt der eigentliche Untersuchungsgegenstand von Krachts jüngstem epischen Teillexperiment auf einer Metaebene. Der Autor gestaltet hier narrativ ein durchaus ernstgemeintes poetologisches Konzept. Was Kracht betreibt, ist eine provokante Rückkehr zur »großen Erzählung«. Es ist eben dieses Vorhaben, das ihn in Zusammenhang mit Ernst Jünger bringt.

## 8.

Ein weiterer entscheidender Aspekt, der Christian Kracht von seinen populären zeitgenossen unterscheidet, ist der sprach- und erkenntnistheoretische Subtext, der sich schon seit *Faserland* durch sein episches Werk zieht. »Die großen Narrationen, die gibt es in Deutschland nicht«, merkt Kracht im oben genannten »Welt«-Interview an und fährt mit Blick auf Nationalsozialismus und Holocaust fort: »Die Geschichte im doppelten Sinn kann es hier gar nicht geben.«<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Lindemann, Christian Kracht. 2008.

Auffällig in *Faserland* ist die leitmotivische sprachliche Unsicherheit des Ich-Erzählers, der permanent über die Unzulänglichkeit seiner erzählerischen Fähigkeiten reflektiert: »Ich kann das nicht genau beschreiben, was ich meine« (F 101).<sup>59</sup> Die Feststellung, dass er gewissermaßen zur »großen Erzählung« nicht fähig ist, erweist sich als ein Hauptgrund für sein allgemeines Unbehagen. Die scheiternde allegorische Pilgerfahrt an das Grab Thomas Manns spricht in dieser Hinsicht Bände. Der Wechsel in der Figurengestaltung vom konsumistischen Touristen zum kommunistischen Pilger geht einher mit einer veränderten Erzählhaltung. In 1979 ist von einer metareflexiven Unsicherheit nichts mehr zu spüren. Im konventionellen Modus des Entwicklungsromans beschreibt hier ein extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler in Form einer langen, naturgemäß im epischen Präteritum gehaltenen Analepse einen klassischen Wandlungsprozess in der Folge von Ausgangspunkt, Identität stiftendem Lebens-Lauf und projektiertem Ziel.

Mit *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* reanimiert Kracht schließlich eine grundpoetische Methode literarischer Kultur- und Gesellschaftskritik. Indem er auf den parabolisch-dystopischen Roman zurückgreift, stellt er sich in eine Tradition der klassischen Moderne, für die im angelsächsischen Bereich unter anderem Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) und George Orwells *1984* (1949) stehen, während im deutschsprachigen Bereich neben Nietzsches als dem Vordenker dystopischen Denkens<sup>60</sup> Texte wie Alfred Kubins visionärer Roman *Die andere Seite* (1909) genannt werden müssen – und vor allem auch das Erzählwerk Ernst Jüngers.<sup>61</sup> Krachts Ansatz schließt in seinem ideologiekritischen Pessimismus an die Dystopien von Huxley und Orwell an, steht in seiner konkreten Ausgestaltung jedoch den Texten Ernst Jüngers näher.<sup>62</sup> Die Gestaltungsweisen des *Sonnenschein*-Romans ähneln Jüngers »Poetik des Modells« und damit einem literarischen Verfahren, das sich immer schon und notwendig als eine Form der »großen Erzählung« verstand.

Mit seiner »Poetik des Modells« als heuristischem, epistemologischem Mittel und literarischer Methode zugleich hatte Ernst Jünger auf die Erkenntnispro-

<sup>59</sup> Vgl. auch F 24, 41.

<sup>60</sup> Vgl. Booker, M. Keith: *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*. Westport, CT/ London: Greenwood Press 1994.

<sup>61</sup> Zum Genre der literarischen Dystopie vgl. auch Zeifler, Elena: *Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Marburg: tectum 2008. Im Gattungszusammenhang sind auch die Abstrusitäten zu verstehen, die in Krachts gänzlich humorlosen Roman ironische Miniaturen ersetzen: »Die klassischen Dystopien beinhalten [...] durchweg neben der Kritik an der Gesellschaft auch parodistische Elemente, die sich meist gegen konkrete utopische Elemente richten« (ebd., S. 17).

<sup>62</sup> Zur gattungsgeschichtlichen Einbettung von Jüngers Erzählwerken nach 1945 vgl. Martus, Steffen: *Ernst Jünger*. Stuttgart/ Weimar: Metzler 2001, S. 203/204.

blematik der Moderne reagiert.<sup>65</sup> Indem Jünger künstlerischen Raummodellen eine herausgehobene Rolle bei der Aneignung und Vermittlung von Wirklichkeit zuschrieb nahm er eine Position vorweg, die heute zum Allgemeingut der Literaturwissenschaft gehört. Lotman etwa versteht das Textmedium als eine Form von »Übersetzung« in eben diesem Sinne: als »endliches Modell der unendlichen Welt« transformiert es komplexe Zusammenhänge in vereinfachte raumbildende Strukturen.<sup>66</sup> Bei Jünger kommt dieser Abbildfunktion von Literatur sinnstiftende wie distanzierende Bedeutung zu.

Ausgehend von Oswald Spenglers Diktum eines unveränderbaren antilinear-zyklischen Geschichtsprozesses<sup>65</sup> bei gleichzeitigem Wegfall eines metaphysischen historischen Subjekts bestand für Jünger der einzig mögliche sinnstiftende Akt im Versuch, die unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten der geschichtlichen Zyklen in Modellen parabolisch-überzeitlichen Charakters zu erfassen und in einer unbeteiligt-präzisen, analytisch-knappen Sprache abzubilden:

»Der Positivismus und der Materialismus lieferten doch nur spärliche Ausschnitte, nur Oberflächenreliefs. Hier läßt sich ansetzen. Im Sichtbaren sind alle Hinweise auf den unsichtbaren Plan. Und daß ein solcher vorhanden sei, muß im Modelle nachzuweisen sein.«<sup>66</sup>

Prominentestes Beispiel eines solchen überzeitlichen Modells ist der die Auswüchse der Totalitarismen des 20. Jahrhunderts reflektierende Bestseller *Auf den Marmorklippen* (1939).<sup>67</sup> Selbstbewusst reklamiert der Autor Jünger die Deutlichkeit gegenüber der Geschichte für seinesgleichen. Das Erzählen wird zum Modus der Weltenkenntnis schlechthin erkoren. Dieser Anspruch gilt insbesondere auch für die beiden dystopischen Staatsromane *Heliopolis* (1949) und *Eumeswil* (1977). Letzterer Text ist selbst, wie Matthias Schöning herausgearbeitet hat, als literarisches Zeugnis eines frühen Diskurses über das Erbe der Moderne zu lesen, den Arnold Gehlens Verdikt über die Nachkriegsgegenwart als einem Posthistorie angestoßen hatte.<sup>68</sup>

63 Zu Jüngers Poetik des Modells vgl. Katzmann, Volker: Ernst Jüngers Magischer Realismus. Hildesheim/ New York: Olms 1975.

64 Lotman, Struktur. 1972, S. 301.

65 Vgl. Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München 1920 [EA 1918].

66 Jünger, Ernst: Strahlungen. Tübingen: Heliopolis Verlag 1949, S. 16/17.

67 Vgl. neben Katzmann, Ernst Jünger. 1975, auch Gutmann, Helmut J.: Politische Parabel und mythisches Modell. Ernst Jüngers »Auf den Marmorklippen«. in: Colloquia Germanica 20, 1987, S. 53–72.

68 Vgl. Schöning, Matthias: Der Anarch und die Anarchisten. Ernst Jüngers »Eumeswil«. Eine metapolitische Typologie der Staatsfunde aus dem Jahr 777. In: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978–2008. Hrsg. von Norman Ächtler/Carsten Gansel. Heidelberg: Winter 2010, S. 21–49. Zum be-

Der *Sonnenschein*-Text funktioniert nicht nur in Bezug auf die von den Feuilletonisten registrierten sprachlichen Anleihen Krachts ähnlich wie Jüngers Prosa.<sup>69</sup> Gerade die signifikante raumsemantische Strukturierung der erzählten Welt gleicht in ihrer zwei- bzw. Dreiteilung Jüngers *Marmorklippen*; dies gilt auch für die notwendigen Gegensatzpaare der komplementären Terräume. Sie lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: topographische Verortung = [Schweiz/ Nordeuropa – Gebirge/Réduit – Italien/ Südeuropa || Afrika] (bei Jünger: [Marina – Marmorklippen – Campagna || Alta Plana]); topologische Gegensätze = [Norden – Grenze/ Schwellenbereich – Süden || Ferne] bzw. [tief – hoch – tief || hoch] (ebenso bei Jünger); semantische Aufladung = [Zivilisation/ Krieg/ defizitär – Natur/ Friede/ idyllisch || Ursprung/ Mythos/ utopisch] (bei Jünger: [Stadt/ Kultur/ dekadent – Wildnis/ Barbarei/ gefährlich || Hochland/ Standeskultur/ archaisch]).

Afrika ist bei Kracht wie gesagt als eine utopische – oder besser: mythische – Sphäre konnotiert. Interessanter erscheint die Ausgestaltung des Gegenraums zu einem überzeitlichen Modell. Der natürliche Zeitenwechsel ist in der erzählten Welt zum Erliegen gekommen, ewiger Winter hat die Jahreszeiten verdrängt (SS 13). Kracht verdichtet in seinem kontrafaktischen Entwurf ein Panoptikum der Katastrophen des 20. Jahrhunderts in kleinsten Raum-Zeit-Einheiten. Wie bei Jünger finden sich dabei immer wieder ins überzeitlich-mythische Bild eingestreute fremdete Realitätspartikel – etwa das Auftauchen von Figuren, denen Kracht die Namen historischer Personen gibt –, die als parabolische Transfer-signale den Rezipienten anregen, gewissermaßen von der »Bild-« auf die »Sachebene« des Textes zu schließen.

Es herrscht ein permanenter Weltkrieg, wobei die Kriegsführung keine Menschenrechte mehr kennt, Kriegsgräuel wie Pogrome sind an der Tagesordnung; Selbstmordattentäter treiben ihr Unwesen; es grassiert auch im kommunistischen Machtbereich ein notorischer Rassismus. Russland ist durch eine Katastrophe vollständig verseucht und unbewohnbar geworden, während sich in Ostasien ein Großreich etabliert hat. Wie in den *Marmorklippen* erscheint der Hang zum Hedonismus jetzt als fatale anthropologische Konstante. Zu diesen

grifflichen Verhältnis von Posthistoire und Postmoderne vgl. Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 17/18.

69 Vgl. z. B. Oehmke, Blaup. 2008, S. 154: »Menschliches Leid, das so anteillos wie präzise auszerzählt wird, findet seinen Widerpart in ästhetisierten Naturbeschreibungen.« Den Höhepunkt bildet eine deutliche Reminiscenz an Jüngers berühmte »Berühmte Burgunder-szenek aus den »Strahlungen«: »Den Balkon betretend, sah ich das erhabene Bild Dutzender deutscher Luftschiffe, die den Himmel über meinem Kopf füllten. Und während vor den runden, gläsernen Scheiben der Gasmaske die Sonne orangerot und wundervoll glühend hinter den Alpen versank und unsere Scheinwerfer wie weiße Nadeln den Abendhimmel durchstachen, begann erneut das infernalische, monströse Bombardement des Réduits« (SS 132). Vgl. Jünger, Strahlungen. 1949, S. 522.

Zitaten aus der Katastrophengeschichte des vergangenen Jahrhunderts, zu der im übrigen auch die Städtebauprojekte von LeCorbusier gezählt werden,<sup>70</sup> gesellt sich nun wiederum ein sprachkritisches Element, das über den Zeitcode – wir schreiben das fiktive Jahr 2010 – als ein Merkmal des 21. Jahrhunderts identifiziert wird: die Gesellschaft hat sich ihrer Schriftkultur entledigt.

## 9.

Tatsächlich lässt sich der Untergang der Buch- und Schriftkultur in der beschriebenen Zivilisation bzw. die Rückkehr zu einer archaischen Ursprache als eines der Leitmotive des Textes verstehen, das eng an den Wandlungsprozess des Protagonisten gebunden ist. Der Ich-Erzähler ist zwar noch des Lesens und Schreibens mächtig, bewegt sich aber in einer so gut wie schriftlosen Umwelt. Bibliotheken existieren nicht mehr, Bücher sind verboten. Während das einzige verbliebene Schriftmedium, das Telegraphensystem des Militärs, auf Depeschen – oder neudeutsch: »Kurznachrichten« – beschränkt bleibt, wird Oberst Brazhinsky als Erfinder einer »neuartigen Kommunikationsstruktur« (SS 40) vorgestellt, einer Art Telepathie, die es ermöglicht, Gedanken dreidimensional in den Raum zu projizieren und damit das Schreiben gänzlich obsolet zu machen.

Die über den geographischen Code verdeutlichte Wandlung des Protagonisten verläuft umgekehrt zur Entwicklung in 1979. Der Ich-Erzähler des *Sonnenschein*-Texts hat das Stadium kommunistischer Gehirnwäsche bereits hinter sich und ist auf emphatische Weise von der guten Sache überzeugt (vgl. SS 26/27). Fest in seinem Weltbild verankert, das Schreiben mittlerweile zum dekadenten Müßiggang erklärt, entledigt sich der Ich-Erzähler seines Notizbuchs: »Es war nicht mehr wichtig, [...] es verschwand wie die Schriften, die niemand mehr zu lesen verstand« (SS 51). Auf seiner Reise durch das Kriegsgebiet aber kommt der Kommissar zunächst wiederum mit dem Spirituellen und auf diese Weise mit Residuen der Schriftkultur, der »großen Erzählungen«, in Kontakt. In Erinnerungen und Traumvisionen imaginiert er seine von Mystik und Ritualen geprägte Kindheit in Afrika. Als der Kommissar auf eine Tretmine tritt, stellt sich der nach einem der Erzengel benannte Zwerg Uriel, der verbotenen Bibelstudien frönt, an seiner Stelle auf das Mordinstrument und stirbt für ihn, die katholische Liturgie auf den Lippen, einen freiwilligen stellvertretenden Opfertod: »Ich habe das Bibelbuch in deiner Sprache gelesen« (SS 90).

<sup>70</sup> Zwar taucht LeCorbusier selbst nicht auf, wohl aber sein Cousin und langjähriger Partner Pierre Jeanneret. Dieser erhängt sich, nachdem die Afrikaner seine Städtebauprojekte entvölkert haben, am Schluss des Romans: »Er hing ein paar Tage, dann assen Hyänen seine Füße« (SS 149).

Der folgende Aufstieg durch die Tunnel zu den höchsten Ebenen des Réduits kommt einer symbolischen Zeitreise gleich, die über einen Bildcode die Erosion des utopiegestützten Systems nachvollzieht. Die grob in den Stein gehauenen Hallen der untersten Etagen sind von heroischen Wandbildern bedeckt, »Reliefarbeiten, welche im Stil des sozialistischen Realismus die Geschichte der Schweiz erzählten« (SS 100). Je höher der Erzähler aber steigt entdeckt sich ihm in der Tektonik der Kavernen ein verstärkter »architektonischer Wille« (SS 104). Die Malereien werden abstrakter und bringen den Betrachter zunächst zu der Feststellung, sie seien »von einer gewissen Dekadenz der Darstellung betroffen« und zeugten »von einer Kunst, die ihren Scheitelpunkt überschritten hatte, ja sich definitiv in einem Stadium der Auflösung befand« (SS 121/122). Seine Erfahrungen mit dem Innenleben der Alpenfestung, das sich im Lauf der Zeit »verselbständigt« (SS 109) und nach außen immer mehr abgeschottet hat, sowie die Unterhaltungen mit Brazhinsky und einem avantgardistischen Maler mit dem Namen des historischen Künstlers Nicholas Roerich verwirren den Kommissar zusehends:

»Ich [...] dachte an die sonderbaren Gespräche und konnte zu keinem rechten Ergebnis kommen im Kopfe, ausser, dass hier oben etwas zu Ende ging, dass eine fürchterliche und allumfassende Dekadenz des Geistes betrieben wurde, die sich in der Bergfestung selbst manifestierte. In dem Réduit, so schien es mir, hatte sich in den Jahrzehnten ihres Fortbestehens Anarchie eingestellt, da sie nicht zu erobern war.« (SS 119/120)

Mit dem Ideologie- und Illusionsverlust, der im Réduit einsetzt, kommt es dann aber zu einer signifikanten Umdeutung der abstrakten Malerei. Diese erinnert den Kommissar plötzlich an die spirituellen Zeichen in einem Höhlenheiligtum seines afrikanischen Geburtsortes und damit wieder an die eigenen wie allgemein anthropologischen Ursprünge:

»Hier oben, wo sich Brazhinsky und Roerich aufhielten, waren wir tatsächlich wieder bei den vertiginös-nausealen Kreisen in den Chongoni-Höhlen meiner Kindheit angelangt, in der Fanga, bei Schneckengehäusen, Wirbeln, konzentrischen Kreisen.« (SS 122/123)

Aus der unkritischen Bejahung der westlichen Welt heraus hatte er sich auf die neue telepathische Form der Informationsvermittlung eingelassen. Auf seinem Rückweg in die Vergangenheit legt er diese gemeinsam mit der Uniform als defizitär ab. Für eine echte Kommunikation ist diese nicht brauchbar, wie der Kommissar in der scheiternden Kontaktaufnahme zu einer Frau erfährt: »[...] ich schickte einen Satz nach dem anderen hoch zu ihr, sie verstand mich nicht, Brazhinskys Sprache konnte nur projizieren, nicht empfangen, ich verstand sie nicht« (SS 136).<sup>71</sup> In diesem Satz verbirgt sich ein halbes Jahrhundert Kritik der

<sup>71</sup> Vgl. ebd., SS 138: »Ich warf meinen schweren Soldatenmantel und Brazhinskys kranke



audiovisuellen Massenmedien seit Habermas, Kluge und Enzensberger.<sup>72</sup> Der Erzähler beginnt wieder Aufzeichnungen zu machen, wobei ihm das Schreiben zum rituellen Akt der Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft und des Einswerdens mit der Natur gerät:

»[...] ich legte mit Schülhalmen meinen Namen in endlosen Bändern auf die staubige Strasse, ich schrieb Wörter, Sätze, ganze Bücher in die Landschaft hinein, [...] das tief vibrierende, geräuschlose Summen der unbekannteren Vergangenheit und der darin auftauchenden Zukunft. Ich notierte nicht mit Tusche, sondern mit Schrift, mit den Morphemen der Erde.« (SS 143/144)

## 10.

Dass die Anlehnung Krachts an Ernst Jünger, einen der umstrittensten deutschen Autoren des 20. Jahrhunderts, eine bewusst gesetzte Irritation aktueller Toleranzgrenzen des literarischen Felds – oder salopp: der Grenzen des guten Geschmacks – darstellt, wirft sicherlich auch ein Licht auf die gegenwärtigen Bedingungen für die Basisoperation sich avantgardistisch gerierender Literaten: die Aufdeckung und Attackerung verbliebener störanfälliger Bereiche der massenmedial geprägten, einer permanenten Reizflut des Sensationellen ausgesetzten Öffentlichkeit, in der der kategorische Imperativ »Aufsehen erregen, um nicht unterzugehen« vorherrscht.<sup>73</sup>

Diese »mediale Verfasstheit« der Gesellschaft führt zu einer veränderten Handlungsrolle des Autors; für die Popularitätssteigerung gewinnt gegenüber literarischen Innovationen verstärkt die Fähigkeit zur werbeträchtigen Selbstvermarktung an Relevanz.<sup>74</sup> Die anhaltende publizistische Auseinandersetzung um Kracht weist ihn als Meister einer solchen Selbstinszenierung aus. Krachts Jünger-Rezeption und die Beschäftigung mit den verblichenen Totalitarismen allerdings ausschließlich auf diesen aufstrebend-performativen Impetus zu verkürzen, wie es Teile des Feuilletons unternehmen, wird den literarischen und sprachphilosophischen Qualitäten des Erzählwerks nicht gerecht. »Mediale

Lektionen weg, und ich benutzte die Rauchsprache nicht mehr [...] Es war die Sprache der Weissen, ein Idiom des Krieges, und ich brauchte sie nicht.«

72 Vgl. hierzu Ächtler, Norman: »Subjektive Momentaufnahmen«. Medien- und Bildkritik in »Deutschland im Herbst« (1978). In: Ächtler/Gansel, Ikonographie. 2010, S. 51 – 77.

73 Vgl. Türcke, Christoph: Erregte Gesellschaft. Philosophie der Sensation. München: C.H. Beck 2002. Zitat: S. 58.

74 Vgl. Gansel, Carsten: Demokratisierung des Genies oder Von der moralischen Instanz zum Popstar. Zu Fragen von Autorschaft zwischen Vormoderne und Mediengesellschaft. In: Literatur – Kultur – Medien. Facetten der Informationsgesellschaft. Festschrift für Wolfgang Gast zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Carsten Gansel/Anna-Pia Enslin. Berlin: Weidler 2002, S. 243 – 270. S. 260.

Daueranwesenheit« (Carsten Gansel) und radikaler Schreibgestus gehen bei Kracht zusammen.

Christian Krachts Romane, so zeigt sich, sind als Ausdruck eines offensichtlichen Krisenbewusstseins unter Teilen der gegenwärtigen Literatenzunft aufzufassen. Die »gewaltige Renaissance«, die Ernst Jünger als »Identifikationsfigur für neue Rechte und alte Linke« schon seit längerem erlebt, wie Richard Herzinger in einer aufschlussreichen Rezeptions-Studie zeigte, hängt eng mit diesem Sentiment zusammen. Kracht steht hier für die junge Autorengeneration, nach deren Positionierung Herzinger in seinem Aufsatz von 1995 fragte.<sup>75</sup> Speziell deren Krisenbewusstsein hängt dabei, so hat es beispielhaft Durs Grünbein beschrieben, eng mit der Problematik der Lebensentwürfe und damit verbunden auch mit einer Krise des Erzählens in der so genannten Postmoderne zusammen. Dem Transitorischen der postmodernen Biographien entspricht das Handlungsschema des ziellosen Stationenlaufs, das Kracht in *Faserland* erstmals entwirft.<sup>76</sup> Im fiktiven Modell dekliniert der Autor sodann mit Krieg, Kommunismus bzw. Totalitarismus und Spiritualität auf einer oberflächlichen Ebene – und sicherlich auch bewusst versatzstückhaft – historisch gescheiterte Reaktionsweisen auf eine ähnliche geistesgeschichtliche Krisensituation durch. Bei dieser tautologischen Referenz bleibt der Autor jedoch nicht einfach stehen. Mit der modellhaften Versuchsanordnung, die er seiner Trilogie unterlegt, knüpft er vielmehr an einen epistemologischen Diskurs an, der seinen Ursprung ebenfalls in der Erkenntnisproblematik seit der vorangegangenen Jahrhundertwende hat und im literarischen Feld wesentlich in eine Auseinandersetzung mit dem Erzählen als Form der Weiterkenntnis mündete. Mit dem bewussten – und selbstbewussten – Rückgriff auf konventionelle Erzählformen reagiert Kracht auf das Darstellungsproblem der Gegenwartsliteratur und stellt sich damit in die Tradition der klassischen Moderne.<sup>77</sup>

75 Vgl. Herzinger, Richard: Werden wir alle jünger? Über die Renaissance konservativer Modernekritik und die postmoderne Sehnsucht nach der organischen Moderne. In: Kursbuch H. 122, 1995, S. 93 – 117. Zitat: S. 98.

76 Zu Darstellungsformen des Transitorischen vgl. auch Bartl, Andrea: Transitliebe, Transitskunst: Das Thema der Mobilität in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Albert Ostermaiers Gedicht *come together*. In: Transiträume: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Andrea Bartl. Augsburg: Wißner-Verlag 2009, S. 9 – 22.

77 Die literarische Ausgestaltung von parabolisch-überzeitlichen Modellen bzw. dystopischen Szenarios und der damit verbundene Deutungsanspruch gegenüber bestimmten, im Modell kritisch reflektierten Phänomenen der Moderne bzw. Postmoderne ist im übrigen kein Einzelfeldphänomen innerhalb der Gegenwartsliteratur. Zu denken wäre etwa nur an Kevin Vennemanns Parabel *Nahel Jedenew* (2006) über die sozialpsychologischen Ursachen von Genozid oder Juli Zehs jüngst erschienene Dystopie einer Gesundheitsdiktatur *Corpus Delicti* (2009).