

ANDRZEJ KOPACKI

Christian Kracht, *Tristesse Royale* und die Möbius-schleife

Przedmiotem artykułu są fenomen i samowiedza generacji pop w niemieckim pejzażu kulturalnym, jakie wyłaniają się z autoprzedstawienia „kwintetu popkulturalnego“ w książce *Tristesse Royale* i stanowią tło dwóch powieści Christiana Krachta (*Faserland* i *1979*). Badanie literaturoznawcze przyjmuje za punkt wyjścia konstrukcję narracyjnego Ja i usiłuje (m.in. sięgając do pojęć teorii znaków Rolanda Barthesa) określić literacki charakter prozy Krachta. Wykorzystanie w analizie ‚wstęgi Möbiusa‘ jako figury intelektualnej kwintetu oraz jako modelu narracyjnego pozwala ukazać i zgłębić strukturę, dynamikę i sposoby działania (np. ironię) omawianych narracji.

Der Beitrag ist ein Versuch, das Phänomen und Selbstverständnis der Pop-Generation in der deutschen Kulturlandschaft, wie sie sich bei dem „popkulturellen Quintett“ im Buch *Tristesse Royale* darstellen und zwei Romane von Christian Kracht (*Faserland* und *1979*) mitprägen, analytisch zu erörtern. Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung geht von der Ich-Konstruktion des Erzählers aus und bemüht sich (u. a. unter Hinzuziehung der Begriffe aus der Zeichentheorie Roland Barthes'), das Literarische der Prosa Krachts zu erfassen. Indem die ‚Möbiusschleife‘ als Denkfigur des Quintetts und narratives Modell auf die Erzählweise Krachts angewandt wird, werden deren Struktur, Dynamik und Modi (z. B. Ironie) aufgezeigt und ergründet.

The subject of the essay is the phenomenon and self-consciousness of the pop generation in German cultural landscape, as depicted in the „popcultural quintet’s“ self-representation in *Tristesse Royale* and used as background of two novels by Christian Kracht (*Faserland* and *1979*). The starting point of the analysis which, (referring to the concepts of Roland Barthes' theory of signs) undertakes to define the nature of Kracht's literariness in the construction of the first person narrative in *Faserland*. The ‚Möbius strip‘, used as an intellectual figure of the quintet and also as a narrative model, enables to describe the structure, dynamics and modi operandi (e. g. irony) of the discussed narrations.

Es ist wohl nicht nur der Kollektivautor des seltsamen Buches *Tristesse Royale* – der Aufzeichnung dreitägiger Gespräche von fünf Autoren im Berliner Adlon –, sondern auch dessen Formationscharakter, das Vorhaben, „ein Sittenbild der Generation“ zu modellieren (BESSING 2002:11), das die Rezensenten dazu veranlasst hat, sich eher auf das popkulturelle Quintett selbst als auf seine Partitur zu konzentrieren. Man schrieb also über die Dandys der Postmoderne, die Abgesandten des nachmetaphysischen Zeitalters, wie es bei Houellebecq steht (Iris Radisch)¹, über fossile Figuren aus dem Geiste der Lifestyle-Magazine, über den Dandy als Kollektiv (Harald Jähner), über eine im Grunde ästhetische Haltung, einen Versuch „nicht mehr ganz junger, wohlhabender und ratloser Männer mit hochgezogenen Augenbrauen und abgespreiztem kleinen Finger von ganz oben herab auf die Welt zu blicken“. Es sei „eine pubertäre Allmachtsfantasie“, die umso weniger sexy aussehe, je älter die Akteure seien. Was sie angestrengt nachspielten: die durchkoksten 20er Jahre, die Salons der Kaiserzeit, den kolonialen Lebensstil – was übrigens so gesehen auch nicht zum Inhalt des Schauspiels, sondern zur Inszenierungsweise gehört – sei eine Farce, „weil gesellschaftlich nichts mehr dahinter steht [...], nicht einmal eine Idee, lediglich das Ego einiger Selbstdarsteller“ (Harald Martenstein).²

Ein Leser, der es bei solchen Gemeinplätzen nicht bewenden lassen will, weil er den Diskurs der Popkultur selbst (soweit es so etwas gibt) der Selbstdarstellung seiner Träger vorzieht, muss nolens volens in die wirre Hoteldebatte eindringen, um deren Fäden womöglich auseinanderzukriegen. In der Tat, wenn man auch von der Ornamentik teilweise lustiger Didaskalien absieht³, sagt die

¹ Wie der hier als Stichwort angeführte Autor Houellebecq diesbezüglich – zusammengestellt mit einem der Adlon-Autoren, Christian Kracht – in einer weiter reichenden Ausführung in Betracht gezogen wird, vgl. BORGSTEDT (2003).

² Beispiele aus den Rezensionen: RADISCH (1999), JÄHNER (1999) und einem sich auf einen anderen Anlass, die Premiere der Zeitschrift *Der Freund*, beziehenden, aber Christian Kracht als dessen Herausgeber und seine „Popfreunde“ – teilweise dieselben – betreffenden Artikel – MARTENSTEIN (2004).

³ Diese lenken das Augenmerk des Lesers auf die Akteure, indem sie ihren hohen materiellen Status bzw. ihre Vorlieben andeuten und die Situationen mit Ironie einfärben: „Benjamin von Stuckrad-Barre entnimmt der Innentasche seines silbergrauen Jacketts von Hugo by Hugo Boss einen Zeitungsausschnitt [...], Joachim Bessing nimmt den letzten Schluck Absinth aus dem fiebrig glänzenden Flachmann der Firma IWC, Schaffhausen [...], Christian Kracht zieht aus seinen Stiefeletten von Foster & Son, Jermyn Street, ein paar Seiten einer älteren Ausgabe des Stern heraus, die er dort zum Aufsaugen seines Fußschweißes hineingestopft hatte. Er entfaltet eine davon und beginnt vorzulesen.“ (BESSING 2002:47, 56, 94)

Debatte mehr über das Profil der Formation als über die im Gespräch dargestellte Welt. Der Streit darüber, ob es besser ist, CDs zu kaufen oder sie selbst zu brennen, ob die defizitären Theaterhäuser abgeschafft oder weiter subventioniert werden sollen, ob die Homosexuellen in Deutschland unter Diskriminierung leiden und ob es da sogenannte gesellschaftliche Tabus gibt (für den polnischen Leser mag es interessant sein, dass eines davon derjenige breche, der „heute, wie ich, sagt: Ich bin für den Papst und gegen die ‚Pille danach‘“ (BESSING 2002:118) – alle diese Auseinandersetzungen sind sachlich sekundär dem gegenüber, **wie** das Sittenbild entsteht und die popkulturelle Lebensdimension wahrgenommen wird. Sagen wir also ‚Ökonomie‘, so heißt es, wir reden über das Pseudoproblem unseres ständigen, aber doch nicht lebensgefährlichen Überziehens der Konten (Minusbeträge nicht als Schulden, sondern als Spielraum); sagen wir ‚Politik‘, thematisieren wir die Tristesse einer linken ProzeSSION, das Perverse bei Joschka Fischer, das Allerschlimmste des deutschen Kabarett und kommen auf den moralisch glücklichen Satz „ich finde es absurd, die RAF in irgendeinerweise stylish zu finden“ (BESSING 2002:100); sagen wir ‚Geschichte‘, dann füllen sich zwei knappe Seiten angeblich mit dem Fall der Mauer, aber im Grunde spricht man da über alles andere: Wieso sind manche deutschen Dialekte tausendmal schlimmer als andere, was ist mit der Lebenskultur im Rheinland, und dass mit der DDR auch die speziellen Farben verschwunden sind, die interessanterweise in der aktuellen Prada-Sommerkollektion wieder auftauchen...

Ein intensiveres Gespräch betrifft die ‚neuen Berufe‘ (Musik- und Medienbranche), die Lächerlichkeit ihrer Lebensweise, ihrer Illusionen und ihres Horizonts; wes das Herz voll ist, des geht der Mund über. Tatsächlich, wenn die Gesprächspartner die Sache selbst – das, was sie am popkulturellen Phänomen⁴ bewegt, und nicht die eigene Bewegtheit – ins Auge fassen, könnte ihre Selbstidentifikation (wenn man so will: Selbststilisierung) aus der eigenartigen Selbsttätigkeit des literarischen Textes hervortauchen, in dem sein Gegenstand, aber auch die Herangehensweise – Erkenntnis und Wahrnehmung – eine besondere Dynamik erzeugen. Erst dann unterliegt sie auch einer literarischen (kulturkundigen?), nicht nur publizistischen Einschätzung.

Zwischen Rock-Heaven und Ironic-Hell

Schauen wir, wie diese Dynamik in *Tristesse Royale* wirkt. Während eines längeren, ‚ekliptischen‘ Dialogs zum Thema Ich-und-Welt-Verhältnis entwirft

⁴ Zu Geschichte und Begriff des Pop vgl. DIEDERICHSEN (1999).

einer der Gesprächspartner (Joachim Bessing) eine modellhafte, wie sich herausstellen wird, Erkenntnisfigur, ein ‚Geistesgebäude‘ in der Art der Doppelspirale Le Corbusiers im Musée Mondiale: Der an der Außenwand Aufsteigende sieht ein Panorama der Weltlandschaft, die abwärtsführende Spirale im Inneren ist der Weg entlang der Exposition der Menschheitsgeschichte von Urknall und Amöben bis zum Ende der Besichtigung in Leere und Stille am Boden der Kuppel. Der andere Gesprächspartner (Eckhart Nickel) ergänzt die Wunschfigur Bessings um das Bedürfnis des Lesens als Empfindung bzw. Wahrnehmung, Aisthesis, die es erlaubt, die Doppelspirale zu durchschreiten.

Nur unseren Atem zu hören, der uns mit der Gewalt eines Gewittersturms umdröhnt, das haben wir noch nicht erreicht. Dann riechen wir sie vielleicht, die Ursuppe Nietzsches. Denn dort unten, gekrümmt in der blauen Finsternis, sind wir ausgependelt und können uns von Angesicht zu Angesicht schauen. Gleichwertig. In diesem Moment zeigt uns der Spiegel nichts anderes als das, was wir sind. (BESSING 2002:66f.)

Diese Äußerung gewinnt an Bedeutung, wenn man erstens annimmt, dass die Spirale zur Modellfigur für das Wir-Welt-Verhältnis wird (wobei das Wir als die Generation zu verstehen ist); zweitens, dass das ästhetische Bedürfnis den Charakter des Diskurses (wenn auch nur wunschmäßig) bestimmt; drittens, dass dieser Diskurs keinen Idealtypus in Erfüllung bringt, sondern in zeit-räumlichen Realitäten jenes Verhältnisses verankert bleibt (in seinen Wirrnissen, in Defiziten der Aisthesis, in Falschheiten der Selbststilisierung etc.). Das heißt, man ist auf dem Spiralweg, ohne zu wissen, wo man ankommt. Denn das Selbstverständnis der Generation ist nicht etwas Gegebenes, sondern ein Bestand, der im Laufe des ästhetischen Prozesses erst geschaffen wird.⁵ Was also wird wahrgenommen?

Zum Gegenstand der Erörterung wird u.a. das Phänomen des Re-Modelings mit Beispielen aus der Popmusik. Das heißt, es wird gezeigt, wie chamäleonartige Image-Änderungen entweder zur Auflösung in der neuen totalen Gegenwart führen (ein gelungenes Re-Modeling wie im Falle der Band U2) oder zum Verschwinden als Folge des restlosen Bedeutungsverlustes (ein mislungenes Re-Modeling bei Prince). Diese objektzentrierte Betrachtung wird dann durch eine subjektzentrierte Optik gebrochen, als einer der Gesprächspartner

⁵ Gemeint wird ein Prozess, um mit WOLFGANG WELSCH (1998:457-461) zu sprechen, in dem ein Empfindungsakt vorherrscht (z.B. Medienempfindungen), die Kunst kein Reflexionsakt ist, sondern als Modell dient, die Wahrnehmung über das Sinnliche hinausgeht und die Empfindungssphäre nicht nur Ästhetik, sondern auch anästhetische Erscheinungen umfasst.

(Alexander von Schönburg) sich in einer allzu langen Schilderung ergeht, wie er mit Prince eine exzessive Nacht in München verbrachte und der Vater des Musikers für Aufsehen während einer aristokratischen Veranstaltung auf dem bayerischen Schloss der Schwester von Schönburg sorgte. Auf die Frage hin, was die Anekdote bringe, kommt eine generationsbezogene, egozentrische und regressive Konklusion, die eigentlich die Richtigkeit publizistischer Einwände, die Dandys spielten sich als blasierte Ernst-Jünger-Nachfolger auf, nachweist. Sie seien so unauthentisch, sagt Schönburg,

[...] dass es sich gar nicht lohnen würde, uns zu re-modeln. [...] Unsere einzige Rettung wäre eine Art Somme-Offensive. Unsere Langeweile bringt den Tod. Langsam komme ich zur Überzeugung, dass wir uns in einer ähnlichen Geistesverfassung befinden wie die jungen Briten, die im Herbst 1914 enthusiastisch die Rugby-Felder von Eton und Harrow, die Klassenzimmer von Oxford und Cambridge verließen, um lachend in den Krieg gegen Deutschland zu ziehen. England war damals ebenfalls – wie heute Europa – am Ende einer Phase des Wohlstands und der Stabilität angekommen. Junge Menschen sehnten sich nach Aufregung, nach Heldentum, ja, Heldentod letztendlich. [...] In einer ganz ähnlichen Verfassung befindet sich unsere Generation heute. (BESSING 2002:137-138)

Dass eine solche Selbstbetrachtung als Recycling von verbrauchten Denkfiguren nichts bringt, liegt auf der Hand. Eine mögliche Alternative dazu könnte ein ästhetischer Akt sein, der keine Wir-Kontemplation wäre, sondern sich auf einen Sachverhalt – z. B. auf das Sittenbild in der Musikszene – bezöge: Die Unbrauchbarkeit des Pop-Re-Modelings kommt durch die Opposition zum Rock zutage, der – so wie ihn The Rolling Stones verkörpern – das Re-Modeling nicht kennt:

Bessing: Der Rock ist also quasi zum Ewigleben verdammt.

Schönburg: Es gibt ja auch keine alten Popper, es gibt nur alte Rocker.

Nickel: Der Rock ist die ewige Hölle; diese Gitarren-Hölle.

Bessing: Und dazu kommt dann noch: We'll never stop living this way. (BESSING 2002:139)

Der Rock also, der gegen die „allertraurigsten Symbiosen“ immun ist, der als „die erste Greisenerfahrung eines Jugendlichen“ (BESSING 2002:140) die satanischen Paradoxe abbildet (Mick Jagger sah ja schon in frühester Jugend greisenhaft aus) und zugleich von der kindischen Reproduktion von Glück lebt, wie es sich in der Wiederholung der Riffs in „Smoke On The Water“ offenbart, wird ästhetisch wahrgenommen. Das Quintett geht im Gespräch von der Überperfektion der Guns N'Roses zur Reminiszenz an ein Konzert und der literarischen Brauchbarkeit des „Use Your Illusion I & II“-Doppelalbum-Konzeptes; das Im-Rock-Verschwinden, und zwar in Verbindung mit dem Salman-

Rushdie-Fall⁶, wird zu einer möglichen Existenzerfahrung oder zumindest zum Teil der Alternative, mit der die eine Spirale Durchschreitenden zu tun haben: auf der einen Seite das Versprechen des Ewigelebens zwischen den „Mühlen des Rock“ (BESSING 2002:144), auf der anderen Seite – Ironie als ein Sicherheitsmittel gegen den Konsens mit sich selbst, Ironic-Hell. Beide Linien gehen übrigens ineinander über, denn eine auf die Bewusstwerdungs-Höhe führende Spirale muss sowohl der Weg der Ironie als auch der Weg einer Rock-Ekstase sein (Kracht: „Can't get my feet back on the ground, rock me like a hurricane“). Deswegen hat wohl Krachts Bekenntnis zum Rock einen ironischen Charakter: „Ich werde ab jetzt auch kiffen.“ (BESSING 2002:145) Eine ironische Brechung des Rock als Alternative bedeutet eine neue Selbstdefinition, die mit einem sentimental, aber nicht zynischen „leider“ („Wir sind nämlich leider Post-Rock“) und einer angemessenen Portion Selbstironie („Genau wie mitteilsame Atheisten, die ständig von Gott reden“, BESSING 2002:146) versehen wird.

So ist der Spiralweg noch lange nicht zu Ende. Ein überlegenswerter Schritt darauf wäre vielleicht – nachdem man das törichte Gerede über den Anti-Konsum-Terror, Claudia Schiffer, die Briefbomben verschickt etc., hinter sich gebracht hat – die spirituelle Idee, die sich jedoch gegen Ende der Hotel-Ergüsse festfährt; auf der objektiven Seite wird sie zwar durch die wenig ausgesuchte, aber doch anmutige Verwandtschaft mit dem Rock generiert, aber auf der subjektiven Seite verliert die Selbstironie, die die Identifikation mit dem Rock bricht, an Tragfähigkeit und atmet eine Bitternis der in der popkulturellen Klausur Belagerten. Warum finden wir keine intelligenten Antworten? „Weil wir eben Rocker sind. Über die sagen Spex und ‚Karstadt Music News‘, dass sie immer nur dieselben drei Akkorde zur Verfügung haben.“ (BESSING 2002:163) Kein Wunder, dass der Autor der spirituellen Idee, der übrigens diese als ein Entkommen aus der Spirale, einen „Ausweg aus dem Teufelskreis der Kollektivierung des Individualismus“ (BESSING 2002:155) versteht⁷, zum

⁶ Der verschwindende, sich versteckende, nach Unsichtbarkeit suchende Autor eines Buches über den Rock macht sich durch den Rock wieder sichtbar. Wie ein ironischer Bruch klingt hier der Satz: „Ich war vor den Satanischen Versen Groupie bei Queensryche.“ [Eine Rockband aus Seattle – A. K.] (BESSING 2002:144)

⁷ Offensichtlich hört die Spirale auf, als eine Erkenntnisfigur dienlich zu sein, weil andere Gesprächspartner auch über das Entkommen sprechen (außer Kracht, der meint, die Spirale sei Abbild der Welt – BESSING 2002:160; sie kommt dann als Titel des Phnom-Penh-Anhangs zu *Tristesse Royale* wieder). Am Ende des Adlon-Gesprächs ist diese Schwäche der Disziplin im Metaphorischen oder gar das

Schluss von der Spiritualität wieder abschweift: Er wendet seinen Blick auf die „schlechtangezogensten Menschen und fürchterlichsten Proleten aller Zeiten“ (BESSING 2002:163), denen er im Hotel-Aufzug begegnet ist. Dieser Abschluss ist eigentlich ein Spott über den eingangs formulierten Forschungsansatz, aus der Tektonik des Kulturtextes – aus der Spannung zwischen Gegenstand und dessen Wahrnehmung – eine Deutung des Verhältnisses der literarischen Generation zur Wirklichkeit der Pop-Kultur herleiten zu können. Denn was am Ende bleibt, ist das Ereignishafte, was in eine mehr oder weniger geistreiche Ausdrucksform gekleidet ist. Zwei aus dem Quintett zerstörten nämlich ein paar Tage zuvor den Adlon-Lift und ließen darin eine Mitarbeiterin des Hauses zurück. Das Versprechen, Hilfe zu holen, haben sie vergessen. „Drei Tage sind das jetzt schon her. Gibt es denn gar keine bleibenden Werte mehr?“. Die Antwort lautet: „Doch, eine Uhr von IWC.“ (BESSING 2002:164) Gerade das Literarische dieses Abschlusses, das erst seit dem Zeitpunkt zählt, als die Philosophie der Spirale im Gespräch ausgebrannt scheint und in dem die Selbststilisierung aus dem Leben ins Werk hinüberwechseln könnte, legt die Frage nahe, was denn die Generation von Kracht und seinen Kollegen aus dem Adlon in der Literatur zu sagen hat. Was sieht man auf dem Zifferblatt ihrer unheimlichen Uhr?

Der Ignorant am Rande der Doxa

KRACHTs Buch *Faserland* (1995) gilt als ein ‚Gründungsdokument‘ für eine literarische Generation, was ein publizistisches Etikett ist. Der Gegenstand einer Analyse, die es nur bedingt rechtfertigen kann, wird hier aber nicht das ‚Leben‘ – nicht eine biographistische Selbstidentifikation des Autors oder der Autorengeneration – sondern ‚belles-lettres‘, eine Fiktion, das ‚Werk‘ sein. Die Publizistik findet mühelos in dem Roman Strukturen, die eine solche Selbstidentifikation bestätigen: von dem Markenfetischismus über den psychologisch oder gesellschaftlich verstandenen Lifestyle bis zu den typologischen (arbiträr verallgemeinerten) Denkmätern. Ein Beispiel: Der Ich-Held meint von einem Taxifahrer, der wäre sicher sauer, „weil wir beide gleich alt sind und ich ein Kiton-Jackett trage und er auf Demos geht“ (KRACHT 1997:26). Er würde ja gern auch ein Kiton-Jackett und eine anständige Frisur haben und „seinen Regenbogen-Friedens-Nichtraucher-Ökologen-Sticker von seinem Armaturenbrett reißen [...] Also zahle ich dem Taxifahrer seinen Fahr-

Begriffswirre ein Symptom des Eskapismus, der gescheiterten Aisthesis und der kognitiven Leere als Resultat der Selbstbefragung einer Generation.

preis und gebe ihm noch ein dickes Trinkgeld, damit er in Zukunft weiß, wer der Feind ist“ (KRACHT 1997:26). Es fehlt hier weder ein Zeichen des Status (Kiton), noch eine Distinktion zwischen dem schwer arbeitenden Alternativler und dem Dandy, noch eine spottlustige Auslegung. Zugleich verbirgt weder die Fiktion ihre Fiktivität noch der Held seine erzählerische Rolle; er wird sparsam, aber konsequent seine Erzählung mit Einwänden durchflechten, die auf seine doppelte Position verweisen: innerhalb der Erzählung, das heißt im Kreis der Ereignisse, und außerhalb, dort, von wo aus er erzählt.

Die Rolle des Helden kann somit literarisch, aufgrund der kleinen Bemerkungen des Erzählers am Rande der Fabel, identifiziert werden. So ist es, als er über eine der zahlreichen Partys berichtet und von einem Gespräch über Leute wie Gilles Deleuze und Christian Metz Notiz nimmt: „[...] das sind, glaube ich, Filmkritiker, und ich verstehe gar nichts mehr, obwohl ich mir natürlich diese Namen merke, wie ich mir ja alles merke“ (KRACHT 1997:35). Die Pose eines Ignoranten wird hier von einer merkwürdigen Selbstcharakteristik des postmodernen Erzählers ergänzt, der sich als ein Alles-Registrierender einführt, hard-disc-artig zuverlässig, de facto aber unfähig, die Daten diskursiv zu bearbeiten. Eine gespielte Ignoranz zeigt sich übrigens auch als ein brauchbares Vehikel für die identifikatorische bzw. diagnostische Mitteilung: eine Erinnerung an Hesse-Schullektüren, „entsetzlich langweilige und schlecht geschriebene Sachen“ (KRACHT 1997:54f.), klingt wie eine diesbezügliche Erklärung der Generation, weil sie sofort mit der kultischen Aufnahme Hesses bei älteren Generationen kontrastiert, die dem Ich-Erzähler wohl unbekannt, Christian Kracht dagegen sicher bestens bekannt ist. Noch auffallender – als ein Zeichen der Kluft zwischen dem Ich-Bewusstsein und der literaturhistorischen Konnotation des Dandy, von der der Porte-Parole des Dandytums in der Kracht-Generation allzu demonstrativ nichts wissen will – ist dessen Ignoranz in Bezug auf Ernst Jünger: „Auf jeden Fall soll Ernst Jünger ein halber Nazi gewesen sein [...], der würde noch leben, irgendwo am Bodensee, aber wo genau, das habe ich vergessen.“ (KRACHT 1997:55)

Man kann also den ignoranten Ich-Erzähler, der seiner Sicherheit Ausdruck verleiht, dass Walther von der Vogelweide ein Maler gewesen sei, und im selben Atemzug erklärt, er verdanke sein Bild des Mittelalters dem Film *Der Name der Rose*, sicher aufgrund einer literaturhistorischen Helden-Typologie identifizieren, so wie die ganze Komposition des *Faserland* als eine Variante der gut bekannten Gattung Reiseroman zu lesen ist. Der Held begibt sich auf eine Wanderung durch Deutschland, macht Stationen in Sylt, Hamburg, Frankfurt, Heidelberg und München, am Ende kommt er nach Zürich und erzählt

von seinen Abenteuern. Der Bericht richtet sich, so wie es die Geschichte der Gattung (Stevenson, Verne) kennt, an diejenigen, die solche Abenteuer nicht erlebt haben: eher Kinder als Erwachsene und keineswegs anspruchsvolle Leser. Einer Auslegung im Sinne des Wanderungstopos, so wie ihn z. B. die Literatur des Sturm und Drang verstand – als eine geistige Erfahrung –, entzieht sich der große Ausflug ins Faserland; der Ignorant spürt keinen Erkenntnisdrang; einmal ist er zwar bereit, nach Karlsruhe zu fahren, weil er noch nie in Karlsruhe gewesen ist, aber unter einem nichtigen Vorwand korrigiert er seinen Plan, und im Nachhinein versichert er dem Leser, dass Karlsruhe ihm völlig egal ist. Alle Energie verwendet er darauf, Genussmittel einzunehmen bzw. auszuscheiden, unergiebig, weil kommunikationsgestörte Kontakte mit Leuten anzuknüpfen, allenfalls Alltagsskizzen, Erinnerungsbrocken, kleine, wie Übungsstücke schriftstellerischen Handwerks aussehende Sittenbilder zu bieten. Hier auch, außerhalb der fiktiven Klub-Bahnhof-Hotel-Party-Sequenzen, zeichnet sich eine Art Kulisse, ein Filtrat aus dem ‚Bewusstsein‘ des Ignoranten ab. Das Faserland ist ein phonetisch und ironisch leicht deformiertes *fatherland*, der Hintergrund dieser Sauftour, auf der der besoffene Peregrinus immer wieder einen Nazi bemüht: als einen Taxifahrer (KRACHT 1997:34), einen Mann am Lufthansa-Imbiss (hier ist es ein lustiger „SPD-Nazi“ – KRACHT 1997:49), als Ursprungsform für die Einschätzung des Faserlandes („dieses grauenhafte Nazi-Leben hier“ – KRACHT 1997:66) oder der darin Lebenden („Ab einem bestimmten Alter sehen alle Deutschen aus wie komplette Nazis“ – KRACHT 1997:89).⁸

Man kann vielleicht annehmen, dass die Entscheidung, der gemäß der Ausdrucksgehalt der ignoranten Erzählung nicht in der entropischen Fiktion ausbrennen sollte oder der Entropie eine provokative Ingredienz beigemischt würde, die Erzählung an den Rand der aristotelischen Doxa (der Umgangsmeinungen) verschiebt, dort wo das Urteil des Ignoranten oder auch die Generationsstimme sie unterhöhlt bzw. einen ironischen Abstand von ihr nimmt. Der Ignorant tut es natürlich so, dass er sich jeder an kognitiven und moralischen Beweisgründen reichen Debatte entzieht, weil er eben ein Ignorant ist und seinem Diskurs jede Axiologie abspricht.⁹ So ist vielleicht solch eine pseudokriti-

⁸ Zur Dandy-Figur bei Kracht und u. a. auch dessen ständigem „Wittern“ nach Nazis vgl. LETTOW (2001:285-305, hier 289).

⁹ Die kognitive Ignoranz im historischen Zusammenhang zeigt sich in der Anekdote über den ungarischen Lehrer, der seinen Schülern einen Lauf zur „Polenlinde“ verordnete, an der während des Krieges zwei polnische Fremdarbeiter aufgehängt worden waren. Der Erzähler kommentiert, dass es eine Art Rache des Ungarn „im

sche Richtung der Erzählung ein Uhrzeiger: Sie setzt das Zeichen in Bewegung, dass es ungeachtet seiner historischen Semantik nun spottend, subversiv wirken kann. Anders gesagt, man muss nicht gleich wissen, wie spät es ist, um die Uhr zu schätzen.

„Le plaisir du texte“ und der Zürichsee

In Deutschland gibt es eine Art Abkürzungswahn, der von den Nazis erfunden worden ist. Gestapo und Schupo und Kripo, das ist ja klar, was das heißt. Aber es gab zum Beispiel die Hafraba, und das wissen, glaube ich, nur wenige, das heißt Hamburg-Frankfurt-Basel, und das war die Abkürzung für die Hitler-Autobahn. Ja, und Hanuta heißt natürlich, das glaubt man gar nicht: Haselnußtafel. (KRACHT 1997:31)

Auf diese Weise weist sich der angebliche Ignorant mit einem enzyklopädischen Wissen in Bezug auf das sprachliche Zeichen aus und teilt es dem Leser mit. „Le plaisir du texte“ – das ist es, was sich womöglich unter dem Springdeckel der IWC-Uhr verbirgt. Werfen wir darauf – darunter – einen Blick. Man kann sich fragen, was denn eigentlich der Markenfetischismus bei Kracht bedeutet, ein Phänomen, das, wie Florian Illies behauptet, ein befreiender Gründungsimpuls für die ganze Generation geworden ist. Gegen diese „identifikatorische“ Lektüre polemisiert Moritz Baßler, der an ihr ein „großzügiges“ Abstrahieren „von allem Problematischen, von allen kritischen Signalen des Textes“ kritisiert, also von allen überzeichneten Defiziten der Menschlichkeit in der Barbour-Schicht oder von dem verpassten Coming-out.¹⁰ Wenn man jedoch die „kritischen Signale“ im Kontext des Markenfetischismus empfängt und den Text à la Roland Barthes versteht – in der Opposition zum Werk als Geheimnis des ‚signifié‘ –, kann man wahrscheinlich zwischen der Marke und dem bezeichneten Gegenstand einen ähnlich ausdehnbaren Raum wie zwischen ‚signifiant‘ und ‚signifié‘ sehen; die sich im Text fortpflanzenden Barbours, Cartiers, Laurents etc. schieben den Sinn auf, und der Text selbst wird zum Spielfeld eines nicht interpretierbaren, rein materiellen, semioklastischen

Namen aller **Slawen** an uns Deutschen“ (KRACHT 1997:138, hervorgehoben v. A. K.) gewesen sein dürfte. Die moralische Ignoranz hört man der Begeisterung für das Wort „Neckarauen“ an: „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“ (KRACHT 1997:81). Zu diesem Zitat vgl. auch FINLAY (2004:189-208).

¹⁰ Vgl. BASSLER (2005:111-113). Das Coming-out wird vordergründig im nächsten Roman Krachts, *1979*, werden – siehe unten.

Barthes-Spiels. Findet es innerhalb der Doxa statt oder unterminiert es diese? Widersetzt sich das Spiel der Macht? Zerstört es ihre Codes? Und wenn es überhaupt ein kritisches Spiel ist, will es eine Revolution oder ironisiert es nur, treibt eine ‚subversion subtile‘, das heißt, sucht nach dem Vergnügen eines eigenartig verstandenen Neutrums?¹¹

BASSLER (2005:126) macht darauf aufmerksam, dass einer aus dem Quintett, Stuckrad-Barre, bei einer Veranstaltung mit dem durchgestrichenen Schriftzug „Ironie“ auf der Stirn erschienen ist und Kracht einen Erzählband, *Mesopotamia*, unter dem Motto-Zitat aus einem Pulp-Song: „Irony is over. Bye Bye“ herausgegeben hat. Der Trick ‚sous rature‘, das heißt, eines durchgestrichenen Schriftzugs, der jedoch seine Verbindlichkeit nicht verliert, oder dessen Variante – ein ironisches „Bye-Bye“ dem Satz über das Ende der Ironie angehängt – ist eine gute Abbreviatio der Oszillation in Krachts Textspielen, die vielleicht ihre Entsprechung in Generationshaltungen finden. Gleichwohl, wenn wir auf *Faserland* zurückgreifen, sind wir wieder bei dem Roman, von dem BASSLER (2005:113) zutreffend sagt: „Die Ich-Figur fährt zwar sinnentleert, aber durchaus wohlkomponiert.“ Das heißt, wir haben es hier – im Gegensatz zu ‚le romanesque‘ von Barthes, zum Romanesken als einer unmöglich gemachten Kontinuität, zum nicht kontinuierlichen Text als ‚Lebensaufnahme‘, zu Joyces Epiphanie und zum Haiku – mit einem ‚Werk‘ zu tun, mit Geschichte und Kontinuität, die, wie auch immer verschleiert bzw. gestört auf der Oberfläche des Signifikantenspiels, durch eine Interpretation wiederhergestellt werden kann. Übrigens bleibt die Erzählung vorsichtshalber vor der Tür zurück, hinter der sie der Deutungsprozedur unterzogen wird: Gegen Ende des Buches, in dem vom „Faserland“ erzählt wurde und dessen Leser mehr oder weniger gewillt war, nach dem Sinn der Erzählung zu suchen (nach dem subtextuellen, substantiellen Faden anstelle der ihm gebotenen zerfransten, anekdotenhaften Fasern), webt die Erzählung eine Phantasie über ein idyllisches Familienleben mit Isabella Rossellini als Ehefrau und über eine künftige Erzählung. Das Ich erzählt, was und wie es über Deutschland erzählen **würde**: angefangen mit den „Nationalsozialisten“ (so die Materialität des Zeichens ‚Nazi‘ etwas für den anderen Diskurs abändernd, KRACHT 1997:149) und angekommen bei der Möglichkeit, dass so eine Erzählung gar nicht nötig wäre, weil es die „große Maschine“ nicht mehr gäbe – und es gäbe sie nicht mehr möglicherweise eben deswegen, weil sie von keiner Erzählung getragen würde (KRACHT 1997:149). Diese ganze Figur ist auf der einen Seite ein Kennzeichen

¹¹ Über das Neutrum von Barthes und andere Merkmale seiner Philosophie des Zeichens vgl. MARKOWSKI (1999:5-42).

der narrativen Selbstverleugnung (der Konjunktiv gestaltet eine Potentialität, der die Erzählung als das, was sie ist und was sie sein könnte, abschwört), und auf der anderen Seite ist sie doch ein deutliches Bekenntnis zur Literatur als einer Möglichkeit, Lebenswelten darzustellen. Der sich in dieser Welt befindende Ich-Erzähler ist ein literarischer Sinn-Konstrukteur, der zugleich den Sinn kontestiert; ungefähr darauf beruht der Doppeltrick ‚sous rature‘: die durchgestrichene Ironie und der durchgestrichene Rock. Kann jedoch das, was die textexterne Generationsreflexion dabei auf die im Werk dargestellte Welt appliziert, aus der Darstellung abgeleitet werden? Anders gesagt, bestätigt das Werk seinen Status einer hermeneutischen Aufforderung, die bedeutsame Kontinuität zu entdecken? Und wie sollte das möglich sein, wenn das Signifikantenspiel das ‚signifié‘ ins Unendliche aufschiebt, es mit der materiellen Decke serienweise, aber anscheinend sinnlos erscheinender Warenmarken verhüllt?

Diesem Misstrauen zum Trotz erweist es sich, dass die oberflächliche, sinnentleerte Bewegung des Ich-Erzählers – seine Reise von Norden nach Süden – an Merkmalen einer ideenartigen Kontinuität gewinnt, wenn auch die ganze Idee auf nichts mehr als ein durch die erzählerische Maßnahme erzeugtes, ständiges, anscheinend ziemlich unergiebiges Redefinieren des Standortes und der Identität des Ich der dargestellten Welt gegenüber zurückzuführen wäre.¹² Die Maßnahme wirkt nicht mehr banal (wie die Reise selbst), wenn sie sich des Zeichenspiels bedient und ihm zugleich eine Regelung aufzwingt: Die Reiestationen verbinden sich immer wieder mit einer Geste des Ich-Erzählers, der dort verschiedene Markenwaren zurücklässt oder sich aneignet (nur die Wohnungsschlüssel von Nigel sind kein Markengegenstand, obwohl sie vielleicht eine hohe materielle Position symbolisieren können). Vorher lässt er seinen Triumph auf Sylt zurück, später verbrennt er seine Barbour-Jacke auf dem Frankfurter Flughafen, und nachdem er sich dort eine nächste Barbour-Jacke besorgt, das heißt seinem Ex-Freund gestohlen hat, fährt er nach Heidelberg; zum Schluss verlässt er seinen Freund auf dessen Geburtstagsempfang und fährt mit dessen Porsche nach Zürich, um dort am Vorabend der letzten eigenen Handlung das Auto – nun niemandes Eigentum, weil der Freund sich das Leben nahm – stehen zu lassen. Wie auch immer man die ‚Idee‘ dieser Sequenz von Gesten und **Bedeutungen** interpretiert (als Pseudomimikry, als ei-

¹² Eine interessante Studie zur Problematik der Ich-Identität im postmodernen Raum, wie sie in Krachts Romanen gestaltet wird und in Begriffen des postmodernen Diskurses (vor allem Baudrillards) interpretiert werden kann, liefert RICHARD LANGSTON (2005/2006:50-70).

nen in der Fiktion begründeten Trick ‚sous rature‘?), wichtig ist das klammerartige Sequenzieren selbst und der interpretierbare Vektor: von der Zurücklassung des eigenen Wagens zur Übernahme des Wagens eines Selbstmörders. Das symbolische Hinübergehen des Erzählers, der seine Meta-Position im Verhältnis zum Erzählten mehrmals andeutet, in die Haut der fiktiven Figur – gleichsam eine Übernahme der fiktiven Identität des Selbstmörders – ist ein souveräner Akt des ‚Werkes‘, der als ein zwar konsequent ironisiertes, aber doch unvermeidliches Schlussbekenntnis zur Literatur – die Konklusion einer linearen Sequenz – auszulegen ist.¹³ Ein Zeichen dieses Bekenntnisses ist der Besuch des Ich auf dem Kilchberger Friedhof und die Suche nach dem Grab von Thomas Mann. Dieses ist jedoch in der Dämmerung nicht zu finden, und auf dem Friedhof kreuzt ein dämonischer Hund auf, der dann „einfach friedlich“ (KRACHT 1997:153) auf ein Grab – vielleicht eben das gesuchte – kackt...¹⁴ Das Bild ist ironisch, aber auch stark mit dem literarischen Subtext gesättigt: in der tiefsten Schicht als Symbolik des Thomas-Mann-Grabmals, das der Wanderer nicht findet. Dieser zeigt sich hier wie ein nachgoetheanisches oder einfach postmodernes Negativ des lyrischen Du aus *Ein Gleiches*, dem zweiten *Wandrer's Nachtlied* (1780), des Adressaten einer Verheißung, er erlange bald quasi ewige Ruhe in der Harmonie mit der Natur. In der weniger tiefen Schicht teilt sich der Subtext als Wiederkehr des schwarzen Hundes mit, der ein treuer und unheimlicher Begleiter des modernen Wanderers ist.¹⁵

In der letzten Szene erscheint ein schweigender Mann im Boot am Ufer des Zürichsees. Es fällt die Frage des Erzählers, ob er ihn auf die andere Seite des Sees rudern würde, und die Erzählung schließt mit zwei Sätzen und einem hervorgehobenen Wort: „Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald“

¹³ Der Barbour-Jacken-Wechsel wäre ein Zeichen der Sackgasse auf diesem Weg; erst die Schließung der großen Klammer, die mit der Annäherung an den Tod eine existentielle Bedeutung gewinnt, erlaubt der Erzählung, ein literarisch sinnvolles Ende zu finden.

¹⁴ Zur Deutung dieser Szene vgl. BIENDARRA (2002:177-179).

¹⁵ LANGSTON (2006/2006:58) bezeichnet „this return of abject signals“, mit Biendarra's Lektüre übereinstimmend, als „not so much an authorial assault on German literary modernism but rather proof that the unyielding bifurcated imposition – the abject and abjection – on the material body and its psychological construction are transnational.“ Als Zeichen eines literarischen Subtextes lese ich den schwarzen Hund, sofern er eine interpretierbare Funktion für die Erzählung haben kann. Ein Beispiel: der Hund György im Roman Michael Krügers *Die Cellospielerin*, der den Erzähler an einen höllischen Ort führt und zugleich für die Zeichenhaftigkeit der Handlung sorgt. Vgl. KOPACKI (2004:403f.).

(KRACHT 1997:154).¹⁶ Das Werk ist vollendet. Erstens, weil die kontinuierliche Ereigniskette am Ende eine Lösung findet; zweitens, weil die Verheimlichung als Form dieser Lösung das narrative, somit metafikcional glaubwürdige Selbstverständnis ausdrückt; drittens, weil die Lösung mit einem objektivierenden Sinn versehen wird, der darin besteht, dass das Dramatische dieser Lösung zum Diskurs aller Todesfälle im See und aller sich daraus ergebenden ästhetischen Siege, die die literarische Moderne kennt, gehört; viertens, als Nebenpunkt des Dritten, weil jener Sinn durch die Interpretation des Bildes selbst zu ergründen ist, die sicherlich sowohl auf alte Konnotationen des Zürichsees (Klopstock, Goethe), auf neuere Figuren der auf Wasser Wandernden (Kafka), als auch vielleicht auf die neuesten Darstellungen geheimnisvoller Fährmänner (Sebald), am Friedhof wartender Taxifahrer (Krüger) oder auf dem Kai schweigsam sitzender Teufelsbrüder (Krausser) zurückgehen kann.¹⁷ Das wäre doch nicht wenig für einen Roman, dem man das Hochliterarische nicht ganz zu unrecht aberkennt und der ja selbst keinen Anspruch darauf erheben will.

Die Möbiusschleife als narratives Modell

Ein wichtiges Merkmal der philosophischen Spirale als einer kognitiven Figur, wie sie Kracht und seine Adlon-Mitstreiter verstehen, ist ihre Verdoppelung: Rock versus Ironie, Spirituelles versus Materielles, Krieg (Terror) versus Konsumfrieden, Fülle versus Fragment und – wenn man das, was aus der Lektüre des *Faserland* hervorgeht, dazu zählt – vielleicht auch Text versus Werk. Und das Hauptmerkmal der Doppelspirale ist das Unzertrennliche ihrer Segmente: Eine musterhafte Ausfertigung der Doppelspirale wird die Möbiusschleife sein, von der wir wissen, dass man infolge ihres Zerschneidens der Längsachse nach keine getrennten Figuren erhält. Die Möbiusschleife als ein dynamisches Modell – z.B. als spiralförmiger Raum, in dem sich das literarische Subjekt bewegt – ermöglicht es ihm, sich sowohl außerhalb als auch innerhalb ihrer Struktur zu wissen. Als eine kognitive Doppelfigur entspricht sie dem bereits

¹⁶ *Ein Gleiches* von Goethe endet mit den Worten: „Warte nur, balde / Ruhest du auch.“

¹⁷ Die Interpretation kann sicherlich von einer intertextuellen Vorlage ausgehen, wie sie sich z.B. in der Verarbeitung des Kafkaschen Gracchus-Motives in dem auf den Zürichsee anspielenden Roman W.G. Sebalds *Schwindel. Gefühle* darbietet. Auf der anderen Seite kann der Mann im Boot im Zusammenhang einer Typologie ähnlicher Figuren gedeutet werden, wie sie in der modernen Prosa (*Die Cellospielerin* Michael Krügers, *Der Große Bagarozzy* Helmut Kraussers) auftreten.

erwähnten Trick ‚sous rature‘. Schauen wir, wie die Möbiusschleife sich als eine narrative Doppelfigur ausnimmt.

Das Doppelte in KRACHTs Roman *1979*, was sofort und selbstverständlich auffällt, ist dessen Zweiteiligkeit: „Iran, Anfang 1979“ und „China, Ende 1979“. Dass das Datum in beiden Teiltiteln wiederkehrt, mehr noch: dass die Neun sich im Datum verdoppelt, das das Ganze betitelt, sind äußere Kennzeichen der Spiralförmigkeit. Was noch wichtiger ist, ist ihr Wesen, und zwar die Bewegung in Raum und Zeit. Es kommt also ein Moment, in dem der Held weder im Iran noch im kommunistischen China ist; in dem das sich bewegende Subjekt sich weder auf der Außen- noch auf der Innenfläche der Schleife befindet, oder es befindet sich vielmehr gleichzeitig hier und dort, genau in dem Punkt, von dem aus die Bewegung begonnen hat, aber doch auf der anderen Seite der Schleife und noch vor dem zweiten Durchgang: Dieser Moment ist Tibet und die Expedition zum Berg Kailasch. Heißt das, dass der Roman Krachts das Möbius-Modell mit allem Drum und Dran abbildet – auch insofern, als die Erzählung, an ihr Ende gelangend, den Anfang wiederfindet? Und wenn es so ist – was ergibt sich daraus? Oder ist es doch anders: Die Erzählung Krachts führt zum Zerschneiden der Schleife (nicht längs, sondern quer-durch), löst das Modell auf, das heißt – der in *Tristesse Royale* formulierten Suggestion gemäß, es handle sich darum, der Spirale zu entkommen (s. BESSING 2002:159) –, sie zeigt den richtigen Befreiungsweg? Um diese Fragen zu beantworten, muss man einige Aspekte der Möbiusschleife in *1979* analysieren: erstens die narrativen Konfigurationen in ihrer Wechselhaftigkeit, zweitens den philosophisch substantiellen Charakter des Doppelten sowie den Effekt der Dynamik, die über das erzählerische Ich regiert.

Was an dem Gefüge, innerhalb dessen jene Konfigurationen wirken, am meisten auffällt, ist die Tatsache, dass wir es mit einem Roman zu tun haben, der eine starke homosexuelle Prägung aufweist.¹⁸ Wenn man die Konfigurationen, in denen der Ich-Erzähler auftritt, unter diesem Gesichtspunkt anordnet, dann hat im Iran-Teil (den man als die äußere Fläche der Erzählschleife X bezeichnen kann) die Beziehung Ich – Christopher (X1) einen eindeutig homosexuellen Charakter; nicht so ausgesprochen, aber dennoch deutlich zeigt er sich auch im Verhältnis Ich – Mavrocordato (X2). Der geheimnisvolle Mavrocordato (ein Artist, Revolutionär, Teufel) wird vom Ich begehrt (KRACHT 2001:

¹⁸ BASSLER (2005:113) meint, dass auch *Faserland* als eine Problemstudie über ein verpasstes Coming-out lesbar ist, wobei eine solche Lektüre in die Interpretation der Szene mit dem nicht gefundenen Grab Thomas Manns als „eine Art Allegorie“ mündet.

117-118)¹⁹, aber da er auch für den weiteren Gang des Ich auf die Y-Seite hin verantwortlich ist, so muss die Begierde unerfüllt bleiben. Auf der Y-Fläche betreffen nunmehr verschleierte homosexuelle Anspielungen noch den jungen Mönch unweit des Kailasch-Berges (Y1, KRACHT 2001:137), und sie hören restlos im eigentlichen China-Teil auf, im Arbeitslager, wo die einzige Zielperson dafür der Mitgefangene Liu (Y2) sein könnte. Sein Tod durch die Kriminellen, die ihm ein Essstäbchen mit seiner **Holzpantine** ins Ohr hineingehämmert haben, könnte in dieser Hinsicht eine symbolische Bedeutung haben, denn er ist der letzte Punkt der linearen Entwicklung, die mit der Motivkette aus dem *Faserland* – der zurückgelassenen bzw. angeeigneten Gegenstände – vergleichbar ist. Es ist nämlich so, dass der sich auf der erzählerischen Möbiusschleife befindende Ich-Erzähler immer wieder – und zwar bezeichnenderweise – seine Schuhe wechselt: Nach dem Tod seines Liebhabers übernimmt er seine hellbraunen Berluti-Schuhe, einen der Marken-Signifikanten, die im Iran-Teil spielen, wo die Erzählung eine aus dem *Faserland* bekannte dekadente Aura mit der Perversion einer scheiternden Liebesbeziehung, dem Ennui der Teheraner Elite, der vorrevolutionären Endzeitstimmung wiedergibt. In dieser Situation kommt die naive Idee einer ‚Besserung‘ auf, die von dem verbitterten, an der Nazi-Schuld des eigenen Vaters leidenden deutschen Vizekonsul geäußert wird und deren Erfüllung (Absolution, Wiederherstellung des Gleichgewichts) dem Ich der dämonische Mavrocordato verspricht. Auf dem Weg zum Kailasch-Berg wird das Ich die Berluti-Schuhe auf einem Felsen, hinter dem er uriniert hat, stehen lassen und ein Paar von seinem Bergführer fertigenähte Filzschuhe entgegennehmen. Dieser Tausch scheint als ein Symbol der geistigen Wandlung bedeutend: Eine Marke, die im Ritual der seelischen Erneuerung nichts taugt, wird zugunsten ‚namenloser‘ Schuhe weggetan, weil diese das Ritual, die Umrundung des heiligen Berges, ermöglichen. Die obligatorische Abgabe der Filzschuhe im chinesischen Gefängnis, im Rahmen des Umerziehungssystems, in dem das Ich den Wunsch nach Besserung ins Herz geschlossen hat (KRACHT 2001:161), gehört vielleicht zur ironischen Ausrüstung des paradoxen Spiralweges von X nach Y.²⁰ Jedenfalls zieht der Ich-Gefangene die gleichen Holzpantinen an, mit denen Liu totge-

¹⁹ Zum historischen und literarischen Mavrocordato vgl. SCHOLZ (2004:215f.).

²⁰ Dieser Weg ist paradox, weil das Ich auf ihm die X-Doxa (Teheran) verlässt, aber sich auch zum Schluss ironischerweise in die Y-Doxa (Umerziehungssystem der Volksrepublik China) hineinversetzt. Der Gang auf der Spirale hebt das Bindezeichen der tibetischen Para-Doxie auf.

schlagen wurde. Das ist das symbolische Ende der homosexuellen (Anti-)Entwicklung in 1979.

Warum sieht diese Motivkette wie eine durchgestrichene Entwicklung, ein ‚sous rature‘-Trick aus? Weil die Homosexualität, die eindeutig zur X-Phase der Erzählung gehört, in dem Maße, in dem das Ich auf der Möbiusschleife fortschreitet, verdrängt wird.²¹ Mavrocordato, der aus unklaren Motiven heraus die Wandlung des Ich in die Wege leitet, legt enigmatisch nahe, dass die homosexuelle Konfiguration zerfallen muss: „Sie werden in Kürze halbiert werden, um dann wieder ganz zu sein.“ (KRACHT 2001:55) Wenn das Ich, dem Vorbild eines frommen Erziehungsromanhelden folgend, sich auf den Weg als Tabula rasa, ein offenes Gefäß, der Kelch Christi, die Schale Josefs von Arimathea machen soll, weil er „wide open“ ist, was man von seinem Freund Christopher sicher nicht sagen kann (KRACHT 2001:60), dann ergibt sich die metaphorische Halbierung des homosexuellen Verhältnisses aus dem Gebot der religiösen Orthodoxie: Der sündige Körperteil muss weg. Die Prophezeiung Mavrocordatos (insofern ironisch, als der hellsehende Priester hier ein Artist-Revolutionär-Teufel ist) geht in diese Richtung, weil er eine körperliche, „wirkliche“ Halbierung voraussagt (KRACHT 2001:57). Vielleicht knüpft er so an das politische Märtyrertum und das „Brainwashing“ im Lager an und meint nur ganz leise auch die Struktur der Erzählschleife mit, die nach dem Zerschneiden der Länge nach weiterhin ein Ganzes, eine nunmehr zweifach verschlungene Spirale ist. So wird dem zeitlichen Ausgangspunkt auf der X-Fläche **vor** der islamischen Revolution im Iran der Zugangspunkt auf der Y-Fläche längst **nach** der kommunistischen Revolution in China entsprechen. Die Zurücklegung des Weges von der Vorstellung einer metaphysischen Läuterung in Tibet zur Erniedrigung im chinesischen Gulag sättigt sich mit Ironie, weil die fromme Erziehung in die kommunistische Umerziehung mündet, die den Ich-Erzähler zu den seine Erfahrung zusammenfassenden Sätzen bringt: „Ich habe mich gebessert. Ich habe nie Menschenfleisch gegessen.“ (KRACHT 2001:183) Diese Sätze klingen in etwa wie eine Beschwörung des postmodernen Faust, dem Mavrocordato-Mephisto eine Wanderung auf der Spiralbahn zur Wiederherstellung seiner Integrität

²¹ Hängt das irgendwie mit dem von BESSING (2002:187) angesprochenen ständigen „Daraufherumreiten“ Krachts, dass „alle schwul sind“, zusammen? Alles in allem kann das literarische Verdrängen der Homosexualität in 1979 als das Ende des Möbius-Weges – von dem verpassten Coming-out im *Faserland* über das Coming-out im Iran-Teil bis zur Tötung der Homosexualität durch eine Holzpantone im chinesischen Arbeitslager – gedeutet werden.

verschrieben hat: „Sie selbst müssen sich zu etwas entscheiden. Ich will es mal so umschreiben: Sie müßten etwas hergeben, ohne etwas dafür zu erwarten oder zu bekommen. Sehen Sie es wie einen einseitigen Tausch.“ (KRACHT 2001:114)

Das homosexuelle Ich – im Gegensatz zu Faust – hat jedoch nichts herzugeben, nährt auch keinen faustischen Ehrgeiz.²² Und Mavrocordato (im Gegensatz zu Mephisto) braucht nicht seine Seele, denn er hat ihn gleichsam bereits in seiner Hölle, die auf Erden ist. So führt er ihn nur des narrativen Weges von Höhen der homosexuellen Dekadenz zum Boden des Menschseins herab, dessen ironische Inkarnation einer ist, der sich mit Madenbrei begnügt und dem Kannibalismus entsagt. Nach diesem Ort sehnten sich die Adlon-Mitstreiter: nach dem Ort ganz unten, wo man die Ursuppe Nietzsches riechen kann. Dahin führt die Erzählung in 1979. Hat sie die Möbiusschleife aufgelöst oder nur eine doppelte ‚sous rature‘-Geste ausgeführt: Indem sie nämlich die ironische Weltdeutung kraft der Vision einer substantiellen Erfahrung durchstrich, ließ sie de facto nicht die Ironie vorlaut sprechen? Und umgekehrt, im Sinne der alten Schlegelschen Definition der Ironie als Paradox: Indem die Erzählung ironisierte und auf diese Weise unter der eigenen Textur ein substantielles Defizit verbarg, hat sie es nicht wirklich zutage gebracht? Beide Möglichkeiten führen im Grunde auf dasselbe zurück: auf die Proklamation der Möbius-Figur als ein Modell, das dem Selbstverständnis einer Generation adäquat ist und für dessen literarische Gestaltung gut taugt.

Josef von Arimathea – Bodhisattva – Lei Feng oder Literatur als Schattentheater

Die Möbiusschleife als die Grundstruktur der Erzählung impliziert, dass die Leser aufgefordert sind, die sich aus ihrer Kontinuität ergebenden Bedeutungen zu interpretieren. Die Logik dieser Kontinuität kann man sicher aufzeichnen, indem man die Zeichenbewegungen verfolgt, die die narrative Strategie enthüllen und über deren Qualität zu urteilen helfen sollen. Der Iran-Teil stellt ein Feld für ein Markensignifikantenspiel (mit Berluti, Cardin, Paisley etc.) dar, welches ‚romanesk‘ als eine Aufzeichnung der homosexuellen, perversen, endzeitlichen Tristesse dienen kann; jedenfalls schiebt es den Sinn auf oder falsifiziert ihn: Wenn zum Bestand der popkulturellen Verweise die Hits der amerikanischen Pop-Band The Ink Spots gehören, dann zeigt sich deren Ver-

²² Das Ich ist schon im Ausgangspunkt bereit, sich Mavrocordato hinzugeben, was dieser nicht will (vgl. KRACHT 2001:117f.).

wendung zur Revolutionspropaganda der Islamisten im Iran als eine ziemlich banale Perversion des Zeichens. Aber die Erzählung braucht das Banale für eine strukturelle Handlung: Wenn derselbe Song der Ink Spots von den Tibetern am Kailash-Berg als ein Stimulans der gemeinschaftlichen Euphorie gesungen wird (KRACHT 2001:143), bedeutet das ein reines ‚Textvergnügen‘, das gar nicht dekadent, sondern befreiend ist.²³ Auf dem Weg zur Befreiung – auf der Erziehungswanderung durch Tibet, die der Adept allein machen muss (und die auf ihre Dialogizität verzichtende Erzählung steht ihm hier bei) – kommt ihm jedenfalls der alte Kommunikationscode, der auf der Verbindung von ‚signifiant‘ und ‚signifié‘ beruhte, abhanden: Die Zeichnung des Berges im Sand (mehrmals glattgewischt und mit der Spitze des Berluti-Schuhs wieder neu gemacht) ist dem jungen Mönch unverständlich; obwohl der Mount Kailash gleich um die Ecke war, schien der Junge „wirklich nicht zwischen meinen Skizzen des Berges und dem Berg, den ich suchte, einen Zusammenhang herstellen zu können“ (KRACHT 2001:135). Gleichwohl – vielleicht hat der Mönch es doch gekonnt? Er hatte ja im Schlaf die Worte „Body Shattva“ wiederholt, die der Erzähler jetzt nicht verstand, als er sie wieder hörte, diesmal von einem Pilger, als eine Art Tadel oder Mahnung, weil ein anderer Mönch dem Adepten Alkohol anbot. Hier gehen das Bewusstsein der Erzählung und das ihres Porte-Parole offensichtlich auseinander, weil die Erzählinstanz sicher weiß, was mit ‚Bodhisattva‘ gemeint ist: ein Anwärter künftiger Buddhaschaft, im Mahajana-Buddhismus derjenige, der um des Heiles der anderen willen auf das Nirwana verzichtet. Ist das die Prädestination des ‚halbierten‘ Adepten? Sein ‚Glück‘ blüht jenseits der ‚ideologischen‘, von Barthes kritisch vorgehaltenen Behauptung auf, die besagt, dass Kommunikation ausschließlich in der Rede

²³ Es erinnert an die Anekdote aus *Faserland* über ein Stück von Modern Talking, das angeblich ein Auslöser für euphorisches Zusammensein der indischen Dörfler war. Der unsichere Kommentar des Erzählers zu der Anekdote weist darauf hin, dass sich eine Kampfhaltung dahinter versteckt (vielleicht ein Wunsch danach, den deutschen bzw. den ‚Nazi‘-Beschlagnahme vom popkulturellen Zeichen abzureiben). Eine ähnliche Intention mag in 1979 dem Einführen des Swastika-Zeichens zugrunde liegen: erst einmal auf dem T-Shirt des degenerierten Alexander (unter dem St. Laurent-Blazer), dann als ein Anblick in Tibet: „An der Südflanke des Berges war klar und deutlich ein gigantisches, von der Natur aus Eis und Fels geschaffenes Hakenkreuz zu sehen.“ (KRACHT 2001:139f.) Der Erzähler wendet zwar seine Augen ab, aber das scheint nur eine Simulation des Widerwillens angesichts der Geste der Erzählung, die das Zeichen ‚unschuldig‘ macht, zu sein. HEINZ DRÜGH (2007:41f., 44f.) verbindet jene lustige Szene (den einen Ink-Spots-Song singenden Gospel-Chor froher Tibeter am Kailash-Berg) mit Camp. Vgl. seine ausführlichen Bemerkungen zur Doublette Swastika / Hakenkreuz in 1979.

stattfinde. Die Kommunikation mit Pilgern macht den Ich-Erzähler durch ihre „body language“ glücklich: „Sie berührten mit ihren Stirnen meine Stirn und streckten dabei die Zunge heraus. Es war ganz unglaublich. Sie schnatterten und lachten, und ich mußte auch lachen.“ (KRACHT 2001:143)

Somit hat die Regression, die eine Entscheidung der ‚überbewussten‘ Erzählinstanz ist, einen zutiefst ironischen Charakter. Das Ich auf der Y-Fläche, als Gefangener im chinesischen Arbeitslager, bleibt in der Möbius-Struktur gefangen, in der die monologische Erzählung nach dem traditionellen Modell der Lagerliteratur verlaufen wird. Die Ironie als ein Bewegungsmodus auf der Spirale, die den Ich-Helden in den historischen Erfahrungsbereich der Moderne (das Untergangsparadigma) umkehren macht, wird in der Machtausübung über das Ich bestehen: Das Werk der Erzählung vollendet sich mit dem Umerziehungsfortschritt. „Mir war meine eigene Aufsässigkeit zuwider“ (KRACHT 2001:153), sagt das Ich, rühmt sich seiner Leistungen in Selbstkritik, befreundet sich mit dem Mao-Büchlein. Zugleich geht mit der Indoktrinierung sowie dem fortschreitenden Schwund der individuellen Menschlichkeit eine geschichtsphilosophische Andeutung des Untergangs einher:

Nicht einmal Vögel waren am Himmel zu sehen, der Ort, an dem wir und tausende anderer Menschen lebten, war ausgestorben, so leblos wie die Oberfläche des Mars. Wir waren verschwunden, es gab uns nicht mehr, wir hatten uns aufgelöst. (KRACHT 2001:181)

Das ist ein Verschwinden aus dem Horizont der Geschichte, hinter dem noch anderthalb Druckseiten lang ein gleichsam posthistorisches, zeitloses Dahinvegetieren des Ich währt – bis zu dem finalen Satz: „Ich habe nie Menschenfleisch gegessen.“ (KRACHT 2001:183) Diese ironische Quintessenz der Umerziehung klingt wie ein Jubelschrei nach dem Erreichen des tiefsten Punktes in der bodenlosen See aus dem Tennyson-Motto, in die das Ich sich im ersten Absatz von 1979 stürzte, mit den Worten: „[...] mir wurde etwas übel, und ich hielt mich an Christophers Knie fest. Sein Hosenbein war von den aufgeplatzten Blasen ganz nass.“ (KRACHT 2001:17)

Diesen Weg hat das Ich mit dem Vehikel des narrativen Überbewusstseins zurückgelegt, das es, wie gesagt, souverän mit Ironie antreibt. Ein Beispiel dafür, wie die Ironie in Funktion gesetzt wird, ist der chinesische Revolutionsheld, der Soldat Lei Feng, ein Vorbild für die Gefangenen, weil er „für einen kranken Genossen Blut gespendet und dann für das Geld, das er dafür bekommen hatte, seinen Soldatenkameraden Geschenke gekauft“ hatte (KRACHT 2001:162). Erstens, der ideologische Heldenmythos („er war jemand, der rein war“ – KRACHT 2001:162) ist eine durch die Blutspende-Metapher sehr ein-

deutige Parodie der an das Ich gerichteten Worte Mavrocordatos: „Sie sind rein [...] wie die Schale Josefs von Arimathea“ (KRACHT 2001:60). Zweitens, Lei Feng scheint – jenseits des Bewusstseins des Ich, aber sicher nicht zufällig – eine propagandistische Karikatur von Bodhisattva zu sein, was die Erzählung ironisch pointiert: „Er war leider vor Jahren gestorben, als ihm ein an einen Lastwagen gelehnter Baumstamm auf den Kopf fiel, aber sein Geist war natürlich immer noch präsent.“ (KRACHT 2001:162) Drittens, das Ich verinnerlicht den Mythos, der im Lagerschattentheater inszeniert wird: „Wir sahen zwar nur Schatten, für uns aber war es echt.“ (KRACHT 2001:180) Das Ich erweist sich als ein Spottbild des legendären Vorbildes, das ihm ein Teufel als Glaubensartikel eintrichterte, unterzieht sich einer ideologisch prostituierten Metaphysik und internalisiert sie im Modus der Aisthesis. Das ist gewiss ein Beweis für den Scharfsinn der vorsetzlich ironischen Erzählung.

Trotzdem kann man sich schwer des Eindrucks erwehren, dass die Erzählung, die ihren Helden auf dem Spiralweg leitete – von der Tiefe der Teheraner Dekadenz auf die Tibeter Höhe hinauf und wieder abwärts, in den Abgrund der umerzieherischen Depersonalisierung – sich auch erst einmal bis zu dem Punkt emporschwang, wo die Möglichkeit der Struktur- und Zeichenspiele ein Ende nahm und dann, mit der Einblendung des chinesischen Genozids, vor dem Dilemma stehen blieb: Ironie und eine sichtliche Selbstironisierung versus eine nicht ironische Darstellung des Untergangs. Offenbar aus Angst vor Selbstironie als einer ästhetischen Gefahr²⁴ steht die Erzählung auf halbem Wege: Indem sie an ihrem Porte-Parole eine intellektuelle und moralische Lobotomie durchführt, behält sie die Fähigkeit zum ironischen Spiel; indem sie den Helden zugleich für die Darstellungsweise verantwortlich macht, vermeidet sie die metafiktionale Deklarativität. Der Preis dafür ist der Rückfall in den allzu gut bekannten Diskurs der Memoirenliteratur, der hier von einem posthistorischen Idioten getragen wird, einem, der im Lager glücklich darüber ist, „endlich *seriously* [! – A. K.] abzunehmen“ (KRACHT 2001:166). Die Regression des Helden stellt sich also als eine Regression oder zumindest als ein Bruch der Erzählung selbst heraus. Indem sie die historische Erfahrung des Genozid schwungvoll in ihrem selbstsüchtigen Spiel verwendet, auf dem nichts weniger und nichts mehr als das Selbstwissen einer Generation steht, verfährt sie sich in einer ästhetischen und ethischen Sackgasse.

²⁴ „Generell möchte ich feststellen, daß Selbstironisierung immer schlechte Produkte zur Folge hat.“ Benjamin von Stuckrad-Barre in BESSING (2002:29).

Bedeutet das eine Unmöglichkeit, die narrative Stellungnahme doch wohlwollend zu interpretieren und in der Erzählstrategie eine selbstironische Beilage zu finden, die sich im strukturellen Subtext, **innerhalb** der fiktionalen Lösungen, verborgen hält? Nicht ganz; es lohnt sich vielleicht, noch einmal die Konfiguration Josef von Arimathea – Bodhisattva – Lei Feng aus der selbstreferentiellen Sicht ins Auge zu fassen: Wenn der Ich-Erzähler, in dessen Selbstreflexion diese Konfiguration gar nicht als eine solche identifiziert wird, durch die ironische Maßnahme der Erzählung in seiner Person den legendären Helden reinkarniert (weil er trotz der ärztlichen Kontraindikation weiterhin „freiwillig“, also heroisch Blut spendet – KRACHT 2001:182f.), dann kann das von dem Künstler Liu animierte Schattentheater als eine Selbstdarstellung der Narratio verstanden werden. Folgerichtig wird der Tod des Künstlers im vorletzten Absatz – durch das chinesische Ess- und Mordgerät – zum Ausdruck der erzählerischen Selbstverleugnung. Die letzten sechs Sätze:

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“ (KRACHT 2001:183),

könnte man dann als einen metafiktionalen, selbstironischen und poetologischen Kommentar zu der gerade beendeten Spiralfahrt lesen, die sich als eher unvermeidlich halsbrecherisch und skandalös, aber bei dieser Deutung doch auch etwas intelligenter ausnimmt.²⁵

Phnom-Penh-Skandal und -Kulisse

„Sie haben ja gar keine Selbstdefinition“, wurde Kracht von einem Motorradpfarer auf Mallorca belehrt. „Ich wäre jetzt schon leer, und das äußere sich eben in dieser Todesfurcht. Den Tod müsse man aber als Freund begreifen“, so

²⁵ Eine ähnliche Maßnahme traf in seinem durchaus nicht ironischen Buch über den Holocaust, *Die englischen Jahre*, Norbert Gstrein. Eine komplizierte Operation dient dort der Selbstverleugnung der Erzählung angesichts der Unaussprechbarkeit des Holocaust: Der Roman über die gestohlene Identität endet mit der Suggestion, dass er von dem falschen Autor Max unter einem Pseudonym veröffentlicht werden wird, weil Max es der ‚Wiener Bande‘ (den vermeintlichen Verfolgern des falschen Autors) nicht leicht machen will. Es entsteht der Eindruck, dass das Buch eine Replik des fiktiven Manuskriptes ist und die heutige ‚Wiener Bande‘ den Sturmtrupp der Wiener Nazis entspricht. Gleichwohl ist Max bei Gstrein kein Porte-Parole der Erzählinstanz, und die ganze Operation scheint auf eine ethische Rechtfertigung der Holocaust-Fiktion hinauszuwollen (vgl. KOPACKI 2006:408-413).

Krachts Zusammenfassung der Lehre (BESSING 2002:182). Das Skandalöse dabei ist, dass Kracht seine Zusammenfassung während eines Geplappers mit Joachim Bessing vorbringt, als die beiden sich in Phnom Penh, dem in der zweiten Hälfte des 20. Jhd.s wohl grausamsten und ganz wirklichen Austilgungsort, mit allem möglichen Schwachsinn amüsieren. Der erzählerische Spielraum zwischen dem Besuch im Folterzentrum Tuol Sleng und der Nachtexpedition zum Kasino ist so eng, dass ihn nichts mehr als der Marihuana-Rauch während einer hektischen Inhalationsséance im Hotel füllen kann. Die Y-Fläche der katastrophischen Geschichte und die X-Fläche der konsumtiven Nachgeschichte liegen dicht aneinander, wie zwei Seiten der Möbiusschleife, die diesmal nicht den Charme eines fiktionalen Modells ausstrahlt, sondern eine zynische Struktur im ästhetischen Prozess ist, welcher unweit der Killing Fields unter Beteiligung von zwei Bad Boys in Brook-Brothers-Pin-Point-Quality-Hemden stattfindet. Die zynische Aisthesis wird zum Skandal erst kraft der Literatur. Aber auch diese Selbstverständlichkeit hat ihre zweite Möbius-Seite: Sofern die Relativierung des ‚Lebens‘ durch das ‚Werk‘ skandalös sein kann, wird die Relativierung der Relativierung diesen Skandal möglicherweise in Klammern setzen. Darauf mag die auch nur relative Stärke der Ästhetik beruhen, die man stellenweise in Krachts Prosa findet.

In einem Phnom-Penher Café erzählt Kracht über ein architektonisches Konzept des Besitzers einer Steakhauskette, der eines seiner Häuser nach dem Umriss eines Rindes gebaut hat; es war, wie Bessing kommentierte, „ein kuhförmiges Restaurant, in dessen Innerem dem Gast das formgebende Tier selbst vorgesetzt wird“, und das heißt, so Kracht, „eine nicht aufzubrechende Möbiusschleife“ (BESSING 2002:187). Die Schleife als Mageninhalt und Architekturform? Als eine doch nicht auflösbare Verbindung von ‚signifié‘ und ‚signifiant‘? Das hieße doch: als eine neue Ganzheit, die in der ästhetischen Erfahrung dieser Generation unmöglich ist (weil ihre posthistorischen Zeichen ein skandalöses Spiel auf der Oberfläche der katastrophischen Geschichte treiben), die aber auch als eine geistige Erfahrung im Adlon-Gespräch von Bessing und Nickel herbeigesehnt wird. Sie reden nämlich von der Doppelspirale: von dem „Weltmuseum, das ja ein Menschheitsmuseum ist, und das wir in uns tragen und auch lesen können, wenn wir die Fähigkeit haben, es wahrzunehmen“ (BESSING 2002:66). Ein Zitat, das wahrlich von Goethe stammen dürfte. Wenn das Lesen der Welt außerhalb und innerhalb der Spirale – als Leben und Wissen vom Leben, als Panorama und Museum – in der Erfahrung dieser Generation zu einer skandalösen Aisthesis wird, was ist es denn, was kann das Schreiben sein?

In den letzten Abschnitten der *Tristesse Royale*, im Teil unter dem Titel „Die Spirale“, stellt sich heraus, dass die Welt um die Gesprächspartner in Phnom Penh eine Filmkulisse ist, die in der Lunch-Pause sich sozusagen dekonstruiert – einschließlich der stabil geglaubten Hauswand, die von Gehilfen in blauen Overalls weggetragen wird; der Hintergrund löst sich auf „und gibt den Blick frei auf das wahre Phnom Penh. Merkwürdigerweise sieht es genauso aus wie die eben weggetragene Kulisse“ (BESSING 2002:189). Nicht die Kunst sieht so wie die Welt aus – diese ideologische Täuschung des Realismus belastet die Adlon-Leute nicht – sondern die Welt so wie die Kunst: die Täuschung der Schöngeister bedroht sie nach wie vor. Wenn sie während der Lebens- und Kunstwanderung die Möbiusschleife entlang, die diesmal – das letzte Mal – als ein Ineinander von Welt und Kunst, eine Struktur der ästhetischen Reaktion und der ästhetischen Aktion zu verstehen ist, sich mit dieser Täuschung begnügen, dann wird wahrscheinlich der von der Welt erhobene Vorwurf des Zynismus in keinen noch so pfiffigen Kulissen steckenbleiben, und er geht erst mit dem letzten Joint, den die Bad Boys auf irgendeinem Massengrab zu Ende rauchen, aus. Wenn aber die sei es auch halbsbrecherische Fahrt auf der Spirale von der ästhetischen Substanz im angemessenen Aggregatzustand gekennzeichnet wird, so wie sie der Kracht-Prosa nicht ganz fremd ist – als Wahrnehmung der Welt und ein sie begleitendes Selbstverständnis der Erzählung –, dann bestätigt die Möbiusschleife ihre kognitive und artistische Brauchbarkeit. Und wenn sich daraus auch nur neue Täuschungen ergeben sollten, werden sie immerhin besser als viele andere sein.

Literatur

BASSLER, MORITZ (2005): *Der deutsche Pop-Roman*. München.

BESSING, JOACHIM (ed.) (¹1999 / 2002): *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre*. München.

BIENDARRA, ANKE S. (2002): *Der Erzähler als „popmoderner Flaneur“ in Christian Krachts Roman „Faserland“*. In: *German Life and Letters* 55.2:164-179.

BORGSTEDT, THOMAS (2003): *Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq*. In: BENTHIEN, CLAUDIA / STEPHAN, INGE (eds.): *Männlichkeit und Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln, 221-247.

DIEDERICHSEN, DIEDRICH (1999): *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln.

- DRÜGH, HEINZ (2007): „...und ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen“. *Christian Krachts Roman „1979“ als Ende der Popliteratur*. In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 1:31-51.
- FINLAY, FRANK (2004): „Dann wäre Deutschland wie das Wort Neckarauen“: *Surface, Superficiality and Globalisation in Christian Kracht's „Faserland“*. In: TABERNER, STUART (ed.): *German Literature in the Age of Globalisation*. Birmingham, 189-208.
- JÄHNER, HARALD (1999): *Fünf Freunde und das Grand-Hotel*. In: *Berliner Zeitung*, 1.12.1999.
- KOPACKI, ANDRZEJ (2004): *Kawałek na wiolonczelę i maszynę do pisania*. [Ein Stück für Violoncello und Schreibmaschine]. In: *Literatura na Świecie* 5/6:396-421.
- (2006): *Paradoks Gstreina*. [Gstreins Paradox]. In: *Literatura na Świecie* 1/2, 399-413.
- KRACHT, CHRISTIAN (¹1995 / 1997): *Faserland*. München.
- (2001): *1979*. Köln.
- LANGSTON, RICHARD (2005/2006): *Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose*. In: *The German Quarterly. Winter 2005/2006*:50-70.
- LETTOW, FABIAN (2001): *Der postmoderne Dandy: Die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewußtsein*. In: KÖHNEN, RALPH (ed.): *Selbstpoetik 1800-2000: Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*. Frankfurt (M.), 285-305.
- MARKOWSKI, MICHAŁ P. (1999): *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*. [Die glückliche Mythologie oder Wünsche eines Semioklasten]. Einführung zu BARTHES, ROLAND: *Imperium znaków*. Warszawa, 5-42.
- MARTENSTEIN, HARALD (2004): *Souplesse Royale. „Der Freund“: Christian Kracht bringt neue, seltsame Kulturzeitschrift heraus*. In: *Der Tagesspiegel*, 24.9.2004.
- RADISCH, IRIS (1999): *Mach den Kasten auf und schau*. In: *Die Zeit*, 14.10.1999.
- SCHOLZ, LEANDER (2004): *Ein postmoderner Bildungsroman: Christian Krachts „1979“*. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook* 3:200-224.
- WELSCH, WOLFGANG (1998): *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej* [Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst]. Aus dem Deutschen von Jan Balbierz. In: NYCZ, RYSZARD (ed.): *Odkrywanie postmodernizmu*. Kraków, 457-461.