



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Spielarten des Scheiterns in Christian Krachts
Romanen“

verfasst von

Mario Wurmitzer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Geschichte, Sozialkunde
und Politische Bildung

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Eva Horn

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen verfasst habe. Alle Gedanken und Ausführungen, die ich wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder unveröffentlichten Quellen entnommen habe, sind als solche gekennzeichnet. Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland einer anderen Prüfungskommission vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Wien, Juli 2015

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	4
2.	Forschungsstand	6
3.	Das Scheitern in <i>Faserland</i>	12
3.1.	Beste Voraussetzungen.....	12
3.2.	Ironie und Intertextualität	17
3.3.	Literaturgeschichte und Vergangenheitsdarstellung	24
3.4.	Das Ende der Reise.....	29
4.	Die Revolution hinter den Kulissen: Der Roman <i>1979</i>	33
4.1.	Exzess und Umsturz	33
4.2.	Figurentypen und Gesellschaftsordnungen	36
4.3.	Besserung und Selbstaufgabe	41
4.4.	Das Scheitern der Bezugssysteme	44
5.	Die Welt im Dauerkrieg: <i>Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten</i>	47
5.1.	Individuelles und kollektives Scheitern.....	47
5.2.	Parahistorisches Erzählen.....	49
5.3.	Menschen, Cyborgs und Maschinen.....	60
5.4.	Das Scheitern als alltägliche Erfahrung.....	65
6.	Das Scheitern in allen Lebensbereichen: <i>Imperium</i>	68
6.1.	Die Ziele August Engelhardts	68
6.2.	Körperliches und soziales Scheitern.....	71
6.3.	Politisches und wirtschaftliches Scheitern	84
6.4.	Gescheiterte Utopien	88
7.	Fazit.....	92
8.	Literaturverzeichnis.....	97
8.1.	Siglenverzeichnis.....	97
8.2.	Primärliteratur	97
8.3.	Sekundärliteratur	98
9.	Anhang	106
9.1.	Abstract	106
9.2.	Lebenslauf	107

1. Einleitung

In dem Roman *Imperium*¹ von Christian Kracht begibt sich der Protagonist August Engelhardt Anfang des 20. Jahrhunderts nach Afrika, um dort seine Vorstellungen von einem naturverbundenen Leben in der Gemeinschaft des Sonnenordens zu verwirklichen. Nun könnte man sagen, dieses Vorhaben misslingt, aber damit wird man dem grandiosen Scheitern Engelhardts kaum gerecht. Gabriele Dürbeck wird deutlicher und bringt ein Wesensmerkmal des Romans auf den Punkt: „Der Fokus des Romans liegt auf dem Scheitern der Hauptfigur in ökonomischer, ideologischer, menschlich-sozialer und körperlicher Hinsicht.“² Auch in jenen drei Romanen, die Kracht vor *Imperium* veröffentlichte, versagen die Hauptfiguren in privaten Belangen sowie bei den Versuchen, die politischen Prozesse und Umbrüche, in welche sie verwickelt werden, zu durchschauen oder auch nur wahrzunehmen. Mit scheinbar traumwandlerischem Schritt nähern sie sich den unterschiedlichsten Misserfolgen. Ausgehend von der Beobachtung, dass das Scheitern der Protagonisten in Christian Krachts Romanen ein wiederkehrendes Motiv bildet, soll die Frage gestellt werden, in welchem Verhältnis individuelles und kollektives Scheitern in Krachts Texten stehen. Außerdem gilt es zu klären, welche Konsequenzen sich für die Figuren ergeben, wenn ihnen etwas misslingt. Halten sie an altbekannten Handlungsmustern fest oder verändern sie ihr Verhalten und falls ja, auf welche Weise? Zudem soll danach gefragt werden, wie die spezifische Wahrnehmung der Figuren Konflikte heraufbeschwört und prägt.

Christian Krachts Romane nehmen auf unzählige politisch brisante Ereignisse und Themen Bezug. Die Art, wie die Figuren politische und gesellschaftliche Situationen wahrnehmen, ist häufig von einer – bewussten oder unbewussten – Abwendung von konventionellen Deutungsmustern geprägt. Die Figuren taumeln durch eine Art Minenfeld aus zeithistorischen und literarischen Verweisen. Für die Analyse dieses Bezugssystems werden die Theorien der Intertextualität von Julia Kristeva und Renate Lachmann herangezogen. Untersucht werden die Romane *Faserland*³, *1979*⁴, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*⁵ und *Imperium*.

In Krachts Debütroman *Faserland* durchquert der namenlose Ich-Erzähler Deutschland und erlebt dabei verschiedenste Alkohol- und Drogenexzesse, welche weder ihn noch die Personen in seinem Umfeld zufriedenzustellen scheinen. Das Besuchen von Luxuspartys und

¹ Christian Kracht: *Imperium*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012.

² Gabriele Dürbeck: Ozeanismus im postkolonialen Roman. Christian Krachts *Imperium*. In: *Saeculum* 64/1 (2014), S. 109-123, S. 110.

³ Christian Kracht: *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.

⁴ Christian Kracht: *1979*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.

⁵ Christian Kracht: *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.

das Konsumverhalten wirken geradezu zwanghaft. Ob man das Ende des Romans als Ausdruck der Reflexion des Ich-Erzählers über seine dekadente Lebensweise verstehen will, ist Interpretationssache. Der Text ist ebenso offen für Lesarten, die letztlich nur einen jungen, wohlhabenden Mann sehen, der sein Leben als hoffnungs- und ausweglos begreift.

In dem 2001 erschienen Roman *1979* gelingt es dem Ich-Erzähler zunächst nicht, sich gegen seinen Freund, mit dem er nach Teheran reist und der ihn wiederholt beschimpft und demütigt, durchzusetzen. Nach dem Tod seines Freundes begibt er sich aufgrund des Ratschlags eines Fremden zum Berg Kailash nach Tibet, um diesen zu umrunden. Aber dieser Plan scheitert. Er wird verhaftet und in ein kommunistisches Umerziehungslager gebracht, in dem er sich anscheinend durchaus wohlfühlt. Er freut sich, im Lager endlich abnehmen zu können und seine Wunschfigur zu erreichen, und verinnerlicht die Anweisungen, die man ihm erteilt. In Krachts drittem Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* ist nicht mehr das Scheitern eines Einzelnen wesentlich, sondern der Niedergang der gesamten Zivilisation. Inmitten der feindlichen, kargen, im Dauerkrieg versinkenden Welt begibt sich der Protagonist auf eine Reise, um einen beim staatlichen System in Ungnade gefallenen Oberst zu verhaften.

In *Imperium* verkörpert August Engelhardt das Konzept eines Scheiternden, der sehr spezielle Vorstellungen zu verwirklichen sucht und dem alles misslingt, was er beginnt, geradezu idealtypisch.

Zunächst wird in einem Kapitel der Forschungsstand erörtert, wobei besonders darauf Wert gelegt wird herauszuarbeiten, mit welchen literaturtheoretischen Themenfeldern Krachts Texte bisher in Verbindung gebracht wurden. Daraufhin wird *Faserland* eingehend untersucht, wobei auf Aspekte wie Vergangenheitsdarstellungen, Intertextualität, Literaturgeschichte und Ironie eingegangen wird. Bei der Analyse von *1979* wird darauf geachtet, die Möglichkeit der Besserung zu untersuchen. Können die Figuren aus ihrem Scheitern lernen? Im Rahmen der Untersuchung von *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* wird das Konzept des „parahistorischen Erzählens“⁶ diskutiert, da der spezifische Blick auf die Vergangenheit auch die Strategien des Scheiterns maßgeblich beeinflusst. Um das Mosaik an Anspielungen aufzudecken und die einzelnen Teilchen miteinander in Verbindung zu bringen, wird auf die Grundlagen der Intertextualitätstheorien von Julia Kristeva und Renate Lachmann eingegangen. Die Verweise auf politische Entwicklungen sind ebenso zu beachten wie das literarhistorische Referenzsystem und stilistische Zitate. Indem

⁶ Moritz Baßler: »Have a nice apocalypse!« Parahistorisches Erzählen bei Christian Kracht. In: Reto Sorg/Bodo Würffel (Hg.): Utopie und Apokalypse in der Moderne. München: Wilhelm Fink 2010, S. 257-272.

man sich auf gewisse Texte oder Vorstellungen bezieht, kann man diese weiterführen oder auch in Frage stellen. Von Fall zu Fall muss geklärt werden, welche Position ein Zitat zum Gesamttext einnimmt.

Zudem wird auf die Verquickung von individuellem und gesamtgesellschaftlichem Scheitern eingegangen. Das dystopische Szenario in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* ergibt sich primär aus dem kollektiven Unvermögen der Menschen, Frieden zu schließen. Niemand glaubt noch daran, dass der Krieg jemals enden wird. Die Machtblöcke und Ideologien stehen einander unversöhnlich gegenüber.

Das Ziel dieser Arbeit ist, die Handlungsverläufe und Figurenkonstellationen von Christian Krachts Romanen unter besonderer Berücksichtigung des Motivs des Scheiterns zu analysieren. Ehe jedoch auf die vielfältigen Möglichkeiten zu scheitern, die das Leben und die Literatur bieten, eingegangen wird, erscheint es notwendig zu verdeutlichen, in welche Kontexte Krachts Texte bisher gestellt und in welche Diskussionen sie verwickelt wurden.

2. Forschungsstand

Seit 1995 Christian Krachts Debütroman *Faserland* erschien, lösen seine Texte immer wieder kontroverse Debatten aus. Kracht wurde zunächst als einer der Begründer einer neuen deutschsprachigen Popliteratur und schließlich als jener Autor bezeichnet, der dieser Strömung ein Ende setze. Bei den Diskussion um Kracht ist zu bemerken, dass es häufig zu einer deutlichen Verbindung der Person des Autors und des Werks kam. Was die Figuren sagten, warf man dem Autor vor. Die popkulturellen Merkmale, die man in den Texten zu erkennen glaubte, meinte man durch die Aussagen des Autors bestätigt zu wissen. Obwohl in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk nicht auf der Frage liegt, inwiefern Kracht ein Popliterat ist, so soll diese Problematik, welche zum Gegenstand zahlreicher literaturwissenschaftlicher Untersuchungen wurde, nicht vollkommen außer Acht gelassen werden. Ob die These, „dass seine Texte ohne die Denkmuster und Frontlinien des Popdiskurses der 1980er und 1990er Jahre nicht denkbar wären“⁷ nicht etwas zu weit greift, ist fraglich. Fest steht, dass sich vor allem in *Faserland* einige Elemente, die gemeinhin als Indizien für Popliteratur ausgemacht werden, finden lassen. Allerdings ist das Kategoriensystem, das herangezogen wird, um einem Text mit dem Etikett „Pop“ zu versehen, in der Forschung durchaus nicht unumstritten.

⁷ Christoph Rauen: Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 116-130, S. 116.

Stefan Bronner hebt hervor, dass in den Sekundärtexten über *Faserland* häufig die „Sammlung von semantischen Popversatzstücken (Markennamen, Autos, teure Kleider, usw.)“⁸ behandelt wird. Es ist sicherlich diskussionsbedürftig, ob die Erwähnung von Designersonnenbrillen und Champagnermarken ein tragfähiges Genrekriterium bildet. Während in Publikationen zu Kracht das Kategoriensystem, das angewandt wird, um seine Texte der Popkultur zuzuordnen, häufig hinterfragt wird, scheinen in allgemeineren Arbeiten über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur die Bedenken, ihn als wichtigen Vertreter der Popliteratur zu bezeichnen, weit geringer zu sein. Michael Braun meint, „mit der Pop-Literatur wandelt sich die Gegenwartsliteratur der Waren- und Medienwelt an“⁹ und nennt *Faserland* als Gewährstext für diese Entwicklung.

Auch die Oberflächlichkeit des Ich-Erzählers wurde manchmal als Merkmal für popliterarische Texte bezeichnet. Dieses Erzählkonzept, das sich mit einem lapidaren Verweis auf die vermeintliche Oberflächlichkeit der Figuren nicht hinreichend beschreiben lässt, wurde etwa von Anke Biendarra eingehend untersucht. Sie stellt die These auf, in *Faserland* breite sich eine Art Gehirnlandschaft aus, welche äußerst subjektiv und in all ihrer Widersprüchlichkeit erfasst werde.¹⁰ Bronner meint in Bezug auf Biendarras Ausführungen, sie vernachlässige das sprachkritische Potential des Romans.¹¹ Tatsächlich könnte man dazu verleitet werden, manche Äußerungen und Gedanken der Protagonisten als banal zu bezeichnen und sich nicht weiter mit ihnen zu befassen. Kracht spielt allerdings bedacht verschiedene Standpunkte gegeneinander aus, indem er sie ironisiert oder verfremdet. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Christoph Rauen Popliteratur und Ironie als eng verbunden begreift. In seiner umfassenden Analyse der Bedeutung und Wirkung der Ironie innerhalb der Popkultur spannt Rauen beispielsweise den Bogen von frühromantischen Formen der Ironie, welche bereits einseitige Standpunkte relativieren und Engstirnigkeit vorbeugen sollten¹², bis zu den Texten von Kracht, Diedrich Diederichsen oder Rainald Goetz. Die Frage, was von der Welt übrig bleibt, wenn man die Ironisierung in Bezug auf alle gesellschaftlichen und privaten Bereiche stetig weitertreibt, erscheint im Zuge einer Beschäftigung mit Kracht aktuell. Die Diskussion von Ironisierungstendenzen in der

⁸ Stefan Bronner: Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen. Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen *Faserland*, 1979 und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Tübingen: Francke 2012, S. 83.

⁹ Michael Braun: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Köln/Wien/Weimar: Böhlau 2010, S. 31.

¹⁰ Anke Biendarra: Der Erzähler als ‚postmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: *German Life and Letters* 55/2 (2002), S. 164-179, S. 168.

¹¹ Stefan Bronner: Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen, S. 89.

¹² Christoph Rauen: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin/New York: De Gruyter 2010 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 123), S. 8.

Popliteratur erweist sich als überaus ergiebig und hilfreich dabei, die Erzählweisen in Krachts Romanen zu verstehen. André Menke plädiert in seiner Monografie über die Popliteratur und ihr Ende, das vielfach beschworen und ebenso häufig widerrufen wird, dafür, nicht mit einer eng gefassten Definition des Begriffs der Popliteratur zu verfahren.¹³ An der Tatsache, dass Menke als Verfasser eines Buchs zum Thema Popliteratur die terminologischen Unsicherheiten nicht auszuräumen versucht und auch nicht auf eine Definition verweist, sondern einen lockeren Umgang mit den Begrifflichkeiten fordert, ist erkennbar, wie umstritten dieser Terminus ist. Den vielen ungeklärten Fragen im Hinblick auf die Begriffsdefinition geht beispielsweise Enno Stahl nach.¹⁴

Beachtenswert ist in jedem Fall die These von Oliver Jahraus, wonach Pop für Kracht nur ein Spielball war, den er wendete, wie es ihm gefiel, und den er ästhetisch nach seinen Wünschen formte.¹⁵

Die Frage, was Pop nun eigentlich ist und inwiefern Kracht mit diesem Phänomen in Verbindung gebracht werden muss, ist allerdings nur ein Strang der „Krachtphilologie“, von welcher auf dem Klappentext zum Sammelband der Kracht-Bibliografie die Rede ist.¹⁶ Dieser Band gibt einen Einblick in die erstaunliche Anzahl und Vielfalt der Publikationen zum Werk Christian Krachts. Globalisierung, Dandyismus, Nationalismus, Reisedarstellungen, totalitäre Systeme und Moral sind nur einige der Themen, die mehrmals behandelt werden. Ein Forschungsansatz, auf welchen in dieser Arbeit explizit Bezug genommen wird, ist das Konzept des „parahistorischen Erzählens“ bei Christian Kracht, welches Moritz Baßler ausführlich behandelt hat. Baßler erkennt bei Kracht eine „Befreiung von Sprechzwängen der deutschen Nachkriegsliteratur“¹⁷. In *Faserland* komme diese zum Ausdruck, indem der Erzähler „nicht etwa nicht, sondern vielmehr dauernd über Nazis redet.“¹⁸ Das Spiel mit gesellschaftlichen, moralischen und ästhetischen Tabus ist in Krachts Romanen nicht zu vernachlässigen. Gegen literaturwissenschaftliche Untersuchungen auf diesem Gebiet und

¹³ André Menke, *Die Popliteratur nach ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren*. Bochum: Posth 2010, S. 9.

¹⁴ Enno Stahl, *Popliteratur – eine fragwürdige Kategorie. Ein Beitrag zur Begriffsproblematik inklusive eines Exkurses zu Thomas Meineckes Produktionsästhetik*. In: *Literatur für Leser* 31/2 (2008), S. 65-79.

¹⁵ Oliver Jahraus: *Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente*. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 13-23, 21.

¹⁶ Matthias N. Lorenz (Hg.): *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2014 (= *Bibliographien zur deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 21).

¹⁷ Moritz Baßler: »Have a nice apocalypse!«, S. 263.

¹⁸ ebd.

gegen auf Moral und Ethik gerichtete Lesarten scheinen sich die Texte aber zu sperren. Sebastian Domsch bringt es im ersten Satz seines Aufsatzes, in welchem er sich mit Moral und Ästhetik bei Kracht befasst, auf den Punkt: „Fragen der Moral scheinen an Christian Krachts Texten abzuperlen wie Wassertropfen an der gewachsenen Oberfläche einer Barbour-Jacke.“¹⁹ Aber gerade indem etablierte Vorstellungen von Moral ausgehebelt werden, stellen sich ethische Fragen auf unerwartete Weise neu. In *1979, Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* und *Imperium* werden nicht nur grundlegende moralische Fragen verhandelt, sondern auch aktuelle politische Entwicklungen. Aber auch diese politische Ebene scheint sich immer wieder zu entziehen, was Friedbert Aspetsberger folgendermaßen ausdrückt:

Politische Aussagen werden aber im Roman Krachts, so muss ergänzt werden, in einer Art Comic-Struktur vorgebracht, die ihnen das Politische für den Leser auch wieder wegnimmt oder zumindest den Eindruck verschafft, als käme es darauf nicht an. [...] Eigentlich scheint in ‚1979‘, wie hier das Politische, alles ‚Reale‘ auf vergleichbar auffällige Art so weg-imitiert ins Überzeichnete, dass es mit jeder Nennung zugleich ausgeschaltet wird, jedenfalls im herkömmlichen Sinn.²⁰

Was Aspetsberger hier so treffend beschreibt, sind Erfahrungen der Leere sowie das Lektüreerlebnis, der Text entziehe sich dem Leser. Genau darauf geht auch Joachim Bessing in seinem Vorwort zu Krachts Sammlung von Reiseerzählungen *Der gelbe Bleistift* ein, wenn er schreibt, dass man lediglich vordergründig unnütze Informationen erhalte, ehe die Geschichten an dem Punkt enden, an welchem sie gemäß etablierter Lesegewohnheiten eigentlich anfangen müssten.²¹ Was der Text aufbaut, fällt also wieder in sich zusammen. Was die Figuren versuchen, stellt sich als Irrweg heraus und sie lassen entweder von ihren Vorhaben ab oder sie scheitern bei den Versuchen, diese umzusetzen. Somit wären wir beim Motiv des Scheiterns in den Romanen Christian Krachts angekommen. Die Literatur zu diesem Themengebiet beschränkt sich auf einige Hinweise in wenigen Aufsätzen und Monografien zu Kracht. So hat etwa Thomas Borgstedt auf das körperliche Scheitern der

¹⁹ Sebastian Domsch: Antihumaner Ästhetizismus. Christian Kracht zwischen Ästhetik und Moral. In: Birgfeld, Johannes/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 165-178, S. 165.

²⁰ Friedbert Aspetsberger: *Label-Kunst, Imitate, neue Naivität*. Zu den jung-deutschen „Popliteraten“ Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Elke Naters, Joachim Bessing und andern. In: Neues. Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur. Innsbruck [u.a.]: StudienVerlag 2003 (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Bd. 14) S. 79-104, S. 88.

²¹ Joachim Bessing: Vorwort. In: Christian Kracht: *Der gelbe Bleistift*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000, S. 13-19, S. 14.

Protagonisten aufmerksam gemacht.²² Begierden und Wünsche werden häufig durch die Unzulänglichkeit des eigenen Körpers, zu welchem eine eher negative Beziehung herrscht, zunichte gemacht. Es ist auf Untersuchungen zur Bedeutung des Scheiterns im Werk Samuel Becketts²³ oder zu den Potentialen des Scheiterns²⁴ hinzuweisen, wenngleich in dieser Arbeit keine umfassende Theorie des Scheiterns geliefert werden soll, sondern die spezifischen Arten des Scheiterns in Krachts Romanen im Vordergrund stehen. Laut Christoph Rauen werden in manchen Texten Krachts „Scheinlösungen für Anomalien der Postmoderne“²⁵ ausgestellt und durchgespielt. Es ist nur folgerichtig, dass am Ende dieser Experimentalkonstruktionen²⁶ das Scheitern der Figuren steht. Vor allem seitens der Literaturkritik wurden diese Erzählexperimente, wenn man diesen Terminus gebrauchen will, immer wieder als belanglose Spiele bezeichnet. „Es ist ihm alles nur ein Spiel. Und wahrscheinlich sollte man von seinen Antworten noch weniger erwarten als von jenen der Fußballer, die ihr eigenes Spiel kommentieren“²⁷, lautet das Urteil der Rezensentin Susanne Gmür über Kracht, welches sie im Zuge der 2012 durch einen Spiegel-Artikel von Georg Diez ausgelösten Kontroverse fällte. Diez warf dem Autor in einem Artikel mit dem Titel „Die Methode Kracht“ vor, er sei „der Türsteher der rechten Gedanken.“²⁸ Es stellt sich nun vielleicht die Frage, ob diese im Feuilleton ausgetragenen Zwistigkeiten im Zuge einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk Krachts von Belang sind. Fest steht, dass auf den Artikel von Diez sogleich eine Vielzahl an JournalistInnen, LiteraturwissenschaftlerInnen und AutorInnen reagierten und sich vehement für Kracht einsetzten, dessen Werk und Person sie herabgewürdigt sahen. Die kontroversen Debatten um seine Romane, welche insbesondere nach Erscheinen von *Faserland* sowie nach der Veröffentlichung von *Imperium* geführt

²² Thomas Borgstedt: Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq. In: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln/Wien: Böhlau 2003, S. 221-247, S. 238.

²³ Gesa Schubert: Die Kunst des Scheiterns. Die Entwicklung der kunsttheoretischen Ideen Samuel Becketts. Berlin/Münster: Lit 2007.

²⁴ Alexander, Günter: Gegenwart und Gewissheit. Warum wir in der Gewissheit des Scheiterns handeln. Marburg: Tectum 2008.

²⁵ Christoph Rauen: Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter, S. 128.

²⁶ Von Erzählexperimenten spricht z.B. auch Oliver Jahraus, wenn er Krachts poetologisches Programm beschreibt. Jahraus begreift Krachts Romane als radikale Experimente, wobei eine Spielform dieser Experimentalabläufe die Reise sei.

Vgl. Oliver Jahraus: Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 13-23, S. 13.

²⁷ Susanne Gmür: Für Kracht ist alles nur ein Spiel. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 116-119, 119.

²⁸ Georg Diez: Die Methode Kracht. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 29-38, S. 38.

wurden, beeinflussten die literaturwissenschaftliche Forschung nachhaltig.

Untersucht wurden bisher auch die Reisedarstellungen Krachts, welche sich von dem, was man gemeinhin unter Reisebeschreibungen versteht, deutlich unterscheiden. Bessing schreibt in dem zuvor bereits erwähnten Vorwort zu *Der gelbe Bleistift* von seinem Hass auf Reisereportagen und meint: „Die Fotos schaue ich mir ganz gerne an, aber die Texte dazu finde ich schlimm.“²⁹ Aber bei Kracht seien Art und Darstellung des Reisens ganz anders als üblich, weshalb er sich gerne mit ihnen auseinandersetze, und dieser Befund ist tatsächlich nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Der Blick wird manchmal auf so unscheinbare Details gelenkt, dass man meint, diese könnten gar nicht wirklich da sein, wo der Erzähler behauptet, sie zu sehen. Auch in Krachts Roman nimmt das Motiv der Reise eine hervorragende Position ein. Mit diesem Umstand befassten sich etwa Klaus Bartels³⁰ oder Anna Mayrhauser³¹. Das Reisen wird zu einem Modus, mit welchem ein spezifischer Blick auf die Welt einhergeht. Von einer „Reisehaut“³² zu sprechen, welche bei Bedarf übergezogen werden kann, erscheint in diesem Kontext sehr treffend.

Auch der Begriff des Dandyismus wird manchmal bemüht, um Krachts Figuren zu klassifizieren.³³ Oft versuchen die Figuren angestrengt, den Anschein von Eleganz und Hedonismus zu wahren. Dass ihnen dies in vielen Fällen nicht gelingt, ist leicht zu erkennen. Die Figuren agieren häufig an den Schnittstellen von Lächerlichkeit, Ironie und Ernsthaftigkeit. Ihre Versuche, sich selbst als Gewinner-Typen zu inszenieren, misslingen in aller Regel. Festgehalten werden kann, dass Krachts Romane bereits Gegenstand äußerst vielfältiger Forschungen waren und auf die Strategien des Scheiterns bereits hingewiesen wurde, eine ausführliche Analyse der Spielarten des Scheiterns bisher allerdings nicht erfolgte.

²⁹ Joachim Bessing: Vorwort. In: Christian Kracht: *Der gelbe Bleistift*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000, S. 13-19, S. 13.

³⁰ Klaus Bartels: *Fluchtpunkt Katmandu. Globaler Nomadismus bei Christian Kracht*. In: Hans Richard Brittnacher/Magnus Klaue (Hg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabudentums im 20. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, S. 291-302.

³¹ Anna Mayrhauser: „Die Erfahrung des Reisens in der Popliteratur. Zwischen postkolonialen Tendenzen, Freiheitssuche, Nostalgie und Utopie“. Dipl. Univ. Wien 2009.

³² Joachim Bessing: Vorwort. In: Christian Kracht: *Der gelbe Bleistift*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000, S. 13-19, S. 13.

³³ Klaus Bartels: *Fluchtpunkt Katmandu. Globaler Nomadismus bei Christian Kracht*. In: Hans Richard Brittnacher/Magnus Klaue (Hg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabudentums im 20. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, S. 291-302, S. 300.

3. Das Scheitern in *Faserland*

3.1. Beste Voraussetzungen

Der Ich-Erzähler in Krachts Debütroman *Faserland* ist ein junger, reicher, weißer Mann. Gemeinhin wird angenommen, dass dies nicht die schlechtesten Voraussetzungen sind, um sich den Herausforderungen des Alltags zu stellen. Überhaupt scheint es, als habe der Protagonist die besten Voraussetzungen, um glücklich zu werden. Der Alltag ist für den namenlosen Protagonisten nicht verbunden mit dem Weg ins Büro oder mit anderen Verpflichtungen. Er reist umher, trifft Bekannte, die er zumeist nicht wirklich mag, trinkt viel und es entsteht zunehmend der Eindruck, dass ihm weder seine Reise noch die geschilderten Begegnungen am Herzen liegen. Der Protagonist wirkt, als kümmere er sich nur um sein Aussehen, Statussymbole und Nachtclubs. „Unterwegs streift Karins Hand ganz kurz meine Hand, und ich bekomme einen Hustenanfall“ (FL, S. 22). Zu viel mehr als flüchtigen Berührungen, kurzweiligen Exzessen und losen Bekanntschaften scheint der Ich-Erzähler nicht imstande zu sein. Das Scheitern ist also sowohl in privaten als auch in politischen Kontexten angelegt, denn über die Geschichte und Politik des Landes, durch das er reist, scheint er nicht viel zu wissen. Allenfalls meint er, dass ab einem gewissen Alter jeder Deutsche aussehe wie ein Nazi (FL, S. 98). Die NS-Vergangenheit des Landes, durch das er reist, wird zur vielseitig einsetzbaren Erklärungsfolie.

In der Folge soll auf die Formen des Scheiterns, die sich bereits in Krachts Debütroman finden lassen, eingegangen werden. Eine Lesart ist es, *Faserland* als fortwährende Suche nach der Befriedigung der Bedürfnisse des Ich-Erzählers zu verstehen, wobei es ihm nicht gelingt, sich in einen Zustand der Ruhe und Zufriedenheit zu retten. Da er kein höheres Ziel verfolgt und somit das Reisen eigentlich genießen können sollte, ist es umso erstaunlicher, wie häufig er in konfliktreiche und demütigende Situationen gerät.

Der Aufbau aufrichtiger, von gegenseitiger Wertschätzung geprägter sozialer Beziehungen misslingt völlig. Das mag daran liegen, dass die Figuren meistens betrunken sind oder unter Drogeneinfluss stehen. Als der Ich-Erzähler auf einer Party ein Mädchen kennenlernt, von dem er sogleich meint, dass es „alles verstanden hat, was es zu verstehen gibt“ (FL, S. 49), wundert er sich auf der folgenden Seite bereits, wie viel sie kotzen könne, was ihn an den Film *Der Exorzist* erinnert (FL, S. 50). Er sehnt sich durchaus nach jemandem, von dem er sich verstanden fühlt und mit dem er sich austauschen kann. Allerdings lässt er sich nur auf Personen ein, die einen ähnlichen sozialen Status haben wie er. Weniger Wohlhabende will er spüren lassen, dass er über ihnen steht. Einen Mangel an Wohlstand erlebt er als persönliches

Defizit des jeweiligen Gegenübers. Zudem ist der Ich-Erzähler nicht gerade ein empathischer Charakter, was den Aufbau sozialer Beziehungen erschwert. So stellt er etwa beim Einsteigen in ein Taxi fest: „Der Fahrer sieht ziemlich alt aus, so, als würde er jeden Moment sterben.“ Hier wird deutlich, wie stark die Wahrnehmung des Protagonisten auf das Ende, die gesellschaftlichen Abgründe und menschlichen Unzulänglichkeiten fokussiert ist. Er richtet sowohl über andere als auch über sich selbst mit äußerster Strenge, wenngleich diese Urteile hinter der Fassade der vordergründig naiven Sprache nicht immer leicht zu erkennen sind. Es braucht nur sehr wenig, damit er sich eine negative Meinung von den Menschen in seiner Umgebung bildet.

Eine weitere Spielform des Scheiterns ist die Nichtbeachtung der Grenzen der eigenen Belastungsfähigkeit. Entweder gelingt es nicht zu durchschauen, wozu man physisch und psychisch in der Lage ist und wozu nicht, oder man kümmert sich nicht darum und nimmt die Konsequenzen in Kauf. Wenn man *Faserland* als Suche des Protagonisten nach Selbstbestätigung liest³⁴, so ist sein eigener Körper ein bedeutendes Hindernis auf diesem Weg.

Will man *Faserland* als Einblick in die Gedankenwelt eines jungen Mannes auffassen, der sich nicht in die Erwachsenenwelt einfügen kann, welchen das ständige Besuchen von Partys und Konsumieren von Drogen zwar nicht zufriedenstellt, der aber den Aufbau einer festen beruflichen und privaten Existenz nicht in Betracht zieht, so lassen sich auch hierfür durchaus Indizien finden. Der Ich-Erzähler träumt von einer Zukunft, die verschiedene Merkmale einer konventionellen Idylle aufweist. Er will „Kinder haben, richtige kleine Schönheiten, mit einer Schleife im Haar, egal ob sie Mädchen oder Jungen wären, und allen Kindern, die wir zusammen hätten, müßte vorne ein kleines Stückchen des Schneidezahns fehlen, genau wie bei ihrer Mutter“ (FL, S. 61). Das Ungewöhnliche an dieser Vorstellung ist, dass die Frau an seiner Seite die italienische Schauspielerin Isabella Rosselini sein soll. Als unkonventionell kann auch die Verortung des familiären Glücks auf einer Insel, „wo man im Winter gar nicht vor die Tür gehen kann, weil es so kalt ist“ (FL, S.61) gelten. Im Kern handelt diese Imagination der Zukunft jedoch von dem Aufbau einer einigermaßen gesicherten Existenz. Diese Vorstellungswelt gründet allerdings weitgehend auf Filmen:

Ich habe schon viele Filme gesehen, da war Isabella nackt, und Nigel hat zum Beispiel immer gesagt, sie hätte einen erschreckend häßlichen Körper, aber ihr Körper ist nicht häßlich, sondern nur nicht perfekt, und ich weiß das, und deswegen liebe ich sie (FL, S. 61f.).

³⁴ Louise Forssell: ‚Wir küssen uns, und ich sehe ihr dabei in die blaugefärbten Kontaktlinsen ...‘ Christian Krachts *Faserland*. In: *Studia Neophilologica* 83/1 (2011), S. 104-120, S. 105.

An dieser Stelle kommt zum Ausdruck, dass er sich zukünftig gerne vom Zwang zur Perfektion sowie von seinem bisherigen Lebensstil verabschieden würde, und von dem Aufbau einer Paarbeziehung träumt. Diese Träumereien wirken jugendlich-naiv, was für den Ansatz sprechen würde, *Faserland* als Adoleszenzroman zu lesen, wie es auch mehrfach versucht wurde. So zum Beispiel von Lothar Bluhm, der *Faserland* in der Tradition von Goethes Werther und Karl Philipp Moritz' Anton Reiser sieht.³⁵ Dieser These schließt sich Stefan Bronner an, der seinerseits wiederum Themen wie Inszenierung und Performanz in die Diskussion einbringt.³⁶ Man könnte auch sagen, dass in *Faserland* Jugendlichkeit inszeniert wird, indem sich die Figuren darum bemühen, möglichst jung und hip zu wirken. Es ist zu beachten, dass direkt im Anschluss an die Vorstellung einer gemeinsamen Zukunft mit Isabella Rossellini Verweise auf *Unterm Rad*, *Demian* und *Peter Camenzind* von Hermann Hesse zu finden sind. Wenn der Ich-Erzähler diese Texte als „entsetzlich langweilige und schlecht geschriebene Sachen“ (FL, S. 63) abtut, so ist dieser Einwand zwar zu beachten, aber es muss auch berücksichtigt werden, dass er ohnehin die meisten AutorInnen, auf die er verweist, negativ beurteilt. Diese Beurteilungen verraten eher etwas über den Charakter des Ich-Erzählers als über die Frage, inwiefern deren Texte Einfluss auf ihn ausübten. Auch die Ineinssetzung von Ernst Jünger und Hesse ist in diesem Kontext beachtenswert: „Nigel hat mir nämlich mal erzählt, Ernst Jünger wäre so ein Kriegsverherrlicher, und seine Prosa, das hat jetzt Nigel gesagt, würde sich so lesen wie die von Hermann Hesse“ (FL, S. 63). An späterer Stelle wird noch ausführlich auf das Verweissystem in Krachts Romanen eingegangen werden. Hier soll nur kurz angemerkt werden, dass Ernst Jünger einer jener Autoren ist, deren Einfluss in Krachts Texten deutlich bemerkbar ist. Wenn an dieser Stelle über Jünger geschimpft wird, so erinnert das an Reger aus Thomas Bernhards Roman *Alte Meister*, der sich über Adalbert Stifter wie folgt äußert:

Um noch einmal auf Stifter zurückzukommen, sagte er, es gibt heute eine große Anzahl von Schriftstellern, die sich auf Stifter berufen. Diese Schriftsteller berufen sich auf einen absoluten Schreibdilettanten, der zeit seines Schriftstellerlebens nichts anderes getan hat, als die Natur zu mißbrauchen. Ein absoluter Naturmißbrauch ist Stifter vorzuwerfen, sagte Reger gestern. Ein Sehender hat er als Schriftsteller sein wollen und ein Blinder ist er als Schriftsteller in Wirklichkeit gewesen, sagte Reger.³⁷

³⁵ Lothar Bluhm: Zwischen Auslöschung und Salvierung. Intertextuelle Ambivalenzen im Romanausgang von Christian Krachts *Faserland*. In: Lothar Bluhm/Achim Hölder (Hg.): *Produktive Rezeption – Beiträge zur Literatur und Kunst im 19., 20. und 21. Jahrhundert*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2010 (= *Literatur – Kultur – Sprache*, Bd. 6) S. 91-104, S. 93.

³⁶ Stefan Bronner: *Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen*, S. 86.

³⁷ Thomas Bernhard: *Alte Meister*. In: Thomas Bernhard: *Werke*. Bd. 8. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 51.

Diese destruktive Auseinandersetzung ist gebrochen durch die mehrfache Markierung der Figurenrede. Bei Kracht ist die Schimpfrede auf Hesse und Jünger durch die zu diesem Zeitpunkt der Romanhandlung bereits offensichtliche radikale Subjektivität des Erzählers in Frage gestellt. Die Reflexion über Jünger und andere „Sachen aus dem Deutschunterricht“ (FL, S. 63) wird ohnehin rasch beendet, weil die Ehrmann-Joghurts, die sich der Protagonist zuvor in die Taschen steckte, auslaufen. Dies ist ihm „furchtbar peinlich“ (FL, S. 63), womit ein weiterer Aspekt des Scheiterns angesprochen wird. Dieses ist verbunden mit Momenten der Peinlichkeit oder gar der Demütigung. Dass einer Figur gewisse Handlungen misslingen, lässt diese nicht sogleich als „Loser“ erscheinen. Wenn aber auch der Umgang mit dem eigenen Fehlverhalten allzu ungeschickt ist und so weitere Situationen des Scheiterns provoziert werden, wird das Etikett des Verlierers, der nichts auf die Reihe bekommt, ohne weitere Umschweife aufgeklebt.

Auch das zuweilen pubertär-provokant anmutende Verhalten des Ich-Erzählers lässt sich mit der Auffassung in Verbindung bringen, *Faserland* sei ein Adoleszenzroman. Während der Protagonist sich in deutlich übertriebenem Ausmaß an einem von der Lufthansa aufgestellten Buffet bedient, wird er von einem Mann, der in seinen Augen ein „SPD-Schwein“ (FL, S. 57) ist, kritisch angesehen. Sofort folgert er, „wenn ich ein Ausländer wäre und kein Jackett an hätte, wofür er einen halben Monatslohn hergeben müsste, dann hätte er auch bestimmt etwas gesagt“ (FL, S. 57). Dieses Menschenbild prägt die Gedanken und Handlungen des Erzählers nachhaltig. Er bewertet und klassifiziert die Personen, die ihm begegnen, aufgrund ihres Aussehens und Wohlstands.

Eine für die Analyse der Spielformen des Scheiterns in *Faserland* hilfreiche Einteilung nimmt Oliver Jahraus vor, welcher hervorhebt, dass die Reise durch Deutschland zumindest auf drei verschiedenen Ebenen voranschreitet:

zum Ersten auf der Ebene der realen, geschilderten Geschehnisse, zum Zweiten auf der Ebene eines projizierten anderen Deutschlands und zum Dritten auf einer Ebene, auf der reale Geschehnisse gerade über das ästhetische Prinzip der Projektion eine weitere Bedeutung gewinnen.³⁸

Die erste Ebene umfasst die Handlungen und Begegnungen des Ich-Erzählers, die zweite Ebene erschafft eine Projektion, in welcher bestimmte Elemente der Realität durchgestrichen sind, während andere wesentlich verfremdet werden, was auf der dritten Ebene Auswirkungen auf das unmittelbare Geschehen hat. Auch für die Idee, die Projektion zum Prinzip der

Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Komödie. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2008, S. 77.

³⁸ Oliver Jahraus: *Ästhetischer Fundamentalismus*, S. 17.

Welterzeugung zu erheben³⁹ und somit zu einem Kernelement des Romans, spricht vieles. Es ist nämlich keineswegs abwegig, sich beim Lesen von *Faserland* zu fragen, in welcher Welt der Protagonist denn lebt. Man könnte ihm vorwerfen, in eine Kapsel gestiegen zu sein, deren Eingang für den größten Teil der Bevölkerung ohnehin versperrt ist. Innerhalb dieser Kapsel herrscht die radikalste Form der Konsum- und Warenkultur. Soziale Bindungen sind kaum möglich, weshalb die Personen, die sich innerhalb dieser Kapsel bewegen, vereinsamen und gerne aus ihr ausbrechen würden, was ihnen jedoch nicht gelingt. Man könnte *Faserland* als Versuchsanordnung beschreiben, deren Ziel es ist, den Ich-Erzähler einen Weltentwurf durchmessen zu lassen, wobei feststeht, dass er seine Position innerhalb dieses Weltkonzeptes nicht nachhaltig verändern können wird. Hinzu kommen die Projektionen der eigenen Ängste auf andere Personen.⁴⁰ Der Ich-Erzähler ist kaum in der Lage, über seine eigene Situation zu reflektieren. Allerdings fällt es ihm leicht, Urteile über die Menschen, denen er begegnet, zu fällen, wenngleich sich diese oftmals nicht als korrekt herausstellen. Beachtenswert ist auch, dass er eine gewisse Freude an Streitgesprächen empfindet. Manche provokante Äußerung scheint nur deshalb getätigt zu werden, um ein Tabu zu brechen oder jemanden vor den Kopf zu stoßen. Wenn der Protagonist mit einer politisch sehr aktiven Bekannten spricht, so lässt er es sich nicht nehmen anzumerken:

„Ich hab dann immer so Sachen gesagt, daß man zum Beispiel eine Einlaufanstalt in jedem Bundesland bauen müßte und daß da jeder, der sich aufregt über politische Verhältnisse, einen polizeilich verordneten Einlauf bekommen müßte“ (FL, S. 78).

Provokative Elemente werden den Romanen Krachts häufig attestiert, doch woraus ergeben sich diese? „Erfolgreiche Provokation bedeutet eine Herausforderung spezifischer sozialer Kräfte und damit eine Inanspruchnahme von kultureller und gesellschaftlicher Definitionsmacht. Insofern weist literarische Provokation über die bloße Textebene hinaus.“⁴¹ Damit ist angesprochen, dass sich Provokationen nur im Vergleich mit sozialen, gesellschaftlichen und historisch gewachsenen Normvorstellungen verstehen lassen und diese bei der Lektüre von Krachts Romanen mitbedacht werden sollten.

Grundsätzlich ist interessant, dass sich der Protagonist als eine unpolitische Person wahrnimmt, obwohl er eine deutlich erkennbare politische Meinung hat und überaus häufig mit Begriffen operiert, die mit politischer Bedeutung aufgeladen sind. Allen Versuchen, den Protagonisten ausschließlich als egoistischen, unpolitischen, snobistischen Dandy zu

³⁹ ebd.

⁴⁰ Louise Forssell: ‚Wir küssen uns, und ich sehe ihr dabei in die blaugefärbten Kontaktlinsen ...‘ Christian Krachts *Faserland*. In: *Studia Neophilologica* 83/1 (2011), S. 104-120, S. 109.

⁴¹ Thomas Borgstedt: *Pop-Männer*, S. 227.

begreifen, muss entgegengehalten werden, dass er eine offensichtliche Ablehnung gegenüber systemkritischen politischen Gruppierungen an den Tag legt und immer wieder zu politisch brisanten Themen explizit Stellung bezieht, wenn er dies auch selbst nicht immer erkennt. Die spezifische Figurenwahrnehmung in *Faserland* ist ein Schlüsselement des Romans und insbesondere bei der Erwähnung politischer Bezüge dürfen die Widersprüche und Besonderheiten in den Gedanken und Äußerungen des Ich-Erzählers nicht vernachlässigt werden. Er wendet sich in „fast schon Bernhardenesker Manier“⁴² gegen den Nationalsozialismus und findet die politischen Ideen seiner Bekannten „liberal-dämlich“ (FL, S. 78). Im Grunde wäre er ein Verfechter des status quo, wenn man ernst nimmt, dass er jede politische Äußerung und Veränderung ablehnt. Er ist das aber wohl nicht, da ihm kaum bewusst ist, dass er diese Ablehnung nach außen hin repräsentiert. Seine mangelnde Fähigkeit, seine eigene politische Haltung überhaupt als eine solche wahrzunehmen, geht einher mit der Tatsache, dass er keine Befriedigung aus seiner Art zu leben zieht, aber auch nicht imstande ist, an eine andere zu denken. Der Ich-Erzähler vermittelt weder Enthusiasmus noch Selbstvertrauen.⁴³ Er wirkt wie ein hoffnungslos Umherirrender und am Ende des Romans könnte sogar der Eindruck entstehen, dass er in Betracht zieht, seinem Leben bald ein Ende zu setzen. Insbesondere der Schluss von *Faserland* ist durch eine Vielzahl an intertextuellen Verweisen gekennzeichnet, die an späterer Stelle noch analysiert werden. Im folgenden Unterkapitel soll auf die Bedeutung des intertextuellen Verweissystems in *Faserland* sowie auf die ironische Darstellungsweise, die den Text durchzieht, eingegangen werden.

3.2. Ironie und Intertextualität

Faserland weist eine Vielzahl an intertextuellen Verweisen auf. Es soll nun aber nicht der Versuch unternommen werden, all diese Bezüge lückenlos aufzudecken und eine Liste zu erstellen. Vielmehr gilt es, die Bedeutung und Funktion des Verweissystems aufzudecken. Besagtes Verweissystem ist im Falle Krachts von ironischen Bemerkungen und Umkehrungen durchzogen. Folgende These in Bezug auf Krachts Verwendung von Zitaten soll überprüft werden: „Alles, was zitiert wird, wird auch gleichzeitig durchgestrichen. In diesen Prozess können Ironie, Sarkasmus und auch Albernheiten verwoben werden.“⁴⁴ An dieser Stelle muss

⁴² Oliver Jahraus: *Ästhetischer Fundamentalismus*, S. 16.

⁴³ Finlay Frank: ‚Dann wäre Deutschland wie das Wort Neckarrauen‘: surface, superficiality and globalisation in Christian Kracht’s *Faserland*. In: Stuart Taberner (Hg.): *German literature in the age of globalisation*. Birmingham: University of Birmingham Press 2004, S. 189-207, S. 197.

⁴⁴ Oliver Jahraus: *Ästhetischer Fundamentalismus*, S. 18.

sogleich angemerkt werden, dass Theorien der Intertextualität keineswegs nur Zitate aufspüren und analysieren wollen, sondern zumeist wesentlich umfassendere Ansätze zur Analyse von Texten bieten. Es werden nun die Grundlagen der Intertextualitätstheorien nach Julia Kristeva und Renate Lachmann erörtert. Hierbei wird versucht, die theoretischen Überlegungen mit der Untersuchung von Krachts *Faserland* zu verbinden und dadurch anschaulich werden zu lassen.

Julia Kristeva präsentierte 1966 in einem Seminar von Roland Barthes ihre Überlegungen zur Theorie der Dialogizität nach Michail Bachtin.⁴⁵ Die Druckfassung dieses Vortrags, in welchem sie den Begriff der Intertextualität entwickelte, erschien 1967 unter dem Titel *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (dt.: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*). Dieser Text zeigt deutlich, dass es sich bei der Theorie nicht um ein bloßes Instrument zur Analyse von Zitaten handelt. „Das Mißverständnis der Intertextualität als eine vom Autor bewußt gewählte Technik der Collage oder als Zitieren anderer Texte“⁴⁶ beeinflusste die Rezeption von Kristevas theoretischem Ansatz maßgeblich. Bachtins These vom dialogischen Charakter des Wortes, welches immer schon eine Vielzahl an fremden, früheren und noch ausstehenden Aussagen in sich trägt⁴⁷, bildet eine wesentliche Grundlage für Kristevas Intertextualitätstheorie. Das Wort steht nicht nur für sich selbst und es lässt sich nicht isoliert betrachten, da es unter dem Einfluss verschiedener anderer Stimmen steht. Jeder Gegenstand wurde bereits besprochen und er trägt die Äußerungen, die auf ihn angewandt wurden, bereits in sich. Somit wird jedes Wort von unterschiedlichen Schichten der Bedeutung überlagert. Bachtins wegweisende Leistung für die Theorie der Intertextualität war das Aufbrechen der Vorstellung von eindeutig zuordenbaren Bedeutungen zu jedem Wort.⁴⁸ Damit war die Öffnung des Textes bereits angedeutet, die verschiedene neue Möglichkeiten in sich bergen sollte. Kristeva vollzog in ihren Überlegungen diese Öffnung, indem sie nicht mehr von verschiedenen Äußerungen innerhalb eines Wortes, sondern von verschiedenen Texten innerhalb eines Textes sprach. Der Einzeltext tritt in einen Austausch mit einer überwältigenden Vielfalt anderer Texte. Ein literarischer Text steht aber nicht nur in Beziehung zu anderen literarischen Texten, sondern auch zu Geschichte, Gesellschaft und Kultur.⁴⁹ Wenn Kristeva von einem „Mosaik von Zitaten“⁵⁰ spricht, so ist damit gemeint, dass

⁴⁵ Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2013 (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 53), S. 34.

⁴⁶ Eva Angerer: Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse. Wien: Passagen 2007, S. 44.

⁴⁷ Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk: Intertextualität, S. 18.

⁴⁸ ebd., S. 23.

⁴⁹ Eva Angerer: Die Literaturtheorie Julia Kristevas, S. 44.

in jeden Text Vorstellungen von gesellschaftlich etablierten Codes und Sinnsystemen eingegangen sind.⁵¹ Was man allerdings untersuchen kann, ist die Stellung des Einzeltextes und seines intertextuellen Referenzsystems zu diesen etablierten kulturellen Kodierungen. Wie steht nun etwa *Faserland* zu gängigen Vorstellungen von Geschichte und Kultur? Die Denk- und Handlungsweisen des Ich-Erzählers unterlaufen gewisse Sinnkonstruktionen und etablierte Deutungsmuster der Vergangenheit sowie der Gegenwart. Der Text steht also in einer oppositionellen Beziehung zu kulturellen und literarischen Konventionen. Nach Kristeva hat der Autor auch keine andere Möglichkeit, als durch ein „Schreiben-Lesen“⁵² an Geschichte und Gesellschaft teilzunehmen. „Geschichte und Kultur werden innerhalb der Infrastruktur der Texte ‚geschrieben‘ und ‚gelesen‘.“⁵³ Daraus folgt, dass jeder Text sich mit Formen der Logik und der Konvention konfrontiert sieht, die er nicht außer Kraft setzen kann, sondern zu denen er sich implizit oder explizit verhalten muss. Die Aussagen über den Nationalsozialismus in *Faserland* erscheinen deshalb so unerhört, weil sie der Art, wie gewöhnlich über die NS-Zeit gesprochen wird, entgegenstehen und sich der Tradierung von gängigen Moral- und Geschichtsvorstellungen zu versperren scheinen. Allerdings werden diese Aussagen aufgrund der Ironie des Textes wiederum mit verbreiteten Ansichten bezüglich Geschichte und Gesellschaft, welche im Rahmen der Intertextualitätstheorie ebenfalls als Texte angesehen werden, zur Deckung gebracht.

Es gilt im Hinterkopf zu behalten, dass Kristeva „ein radikal entgrenztes Textverständnis“⁵⁴ einführt. Denkt man gemeinhin an einen Text, so hat man wohl eine geschriebene Äußerung vor Augen. Es könnte auch sein, dass man sich auf die Sprachwissenschaft bezieht, die sich schon lange auch der Untersuchung gesprochener Texte verschrieben hat. Aber die gesamte Gesellschaft als einen Text anzusehen, widerspricht der Alltagsvorstellung von einem Text auf radikale Weise. Die Idee, dass jeder Text das gesellschaftliche Zeichensystem fortschreibt, wobei er bestätigend oder kritisierend verfahren kann, kann nicht hinreichend verstanden werden, wenn man nicht Kristevas Verhältnis zum Zeichenmodell des Strukturalismus kennt. Dieses sei nicht geeignet, die Funktionsweisen der poetischen Sprache zu erklären, da ein Signifikant nicht nur auf ein Signifikat verweisen würde, sondern auch auf

⁵⁰ Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 345-375, S. 348.

⁵¹ Eva Angerer: Die Literaturtheorie Julia Kristevas, S. 54.

⁵² Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 346.

⁵³ ebd.

⁵⁴ Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk: Intertextualität, S. 40.

andere Signifikanten.⁵⁵ Ein Text nimmt immer auch auf andere Texte Bezug. Die subjektiven Möglichkeiten des Autors werden eingeschränkt oder außer Acht gelassen, da im Fokus des Interesses die Strukturen der poetischen Sprache stehen. Kristeva erklärt den Autor zwar nicht für tot, wie es Roland Barthes in seinem ebenfalls 1967 erstmals erschienen Aufsatz *Der Tod des Autors*⁵⁶ tut, gesteht ihm aber keine allzu umfassenden Wirkungsmöglichkeiten zu. „An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine doppelte lesen.“⁵⁷ In jedem Roman, der auch immer diesen geschrieben hat, konkurrieren verschiedenste Stimmen. Diesen textuellen Raum zu durchblicken, ist ein kompliziertes Unterfangen, bei dem kulturelle, historische und politische ‚Texte‘ ebenso wenig außer Acht gelassen werden dürfen wie andere literarische Schriften. In Bezug zu Krachts Romanen lassen sich insbesondere die Ausführungen zur karnevalesken Sprache setzen, welcher ein Kapitel von Kristevas Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* gilt. Die karnevalesken Rede- und Darstellungsweisen würden die Gesetze der Sprache und somit auch Gott, jede Form von Autorität und gesellschaftlichem Gesetz in Frage stellen, weshalb Kristeva folgert, der Karneval sei „revolutionär insofern er dialogisch ist“⁵⁸. Mit dem dialogischen Wesen der Sprache ist das Aufeinandertreffen verschiedener Stimmen gemeint, die innerhalb eines Wortes bzw. Textes miteinander in Dialoge treten. Zusammenfassend könnte man sagen, dass Kristeva jene Thesen, die Bachtin in Bezug auf das Wort festhielt, auf Texte übertrug.⁵⁹

Die große Bedeutung, die Kristeva der karnevalesken Sprache beimisst, zeigt sich etwa an dieser Textstelle:

Die karnevaleske Struktur ist lasterhaft (ich meine ambivalent, gleichzeitig darstellend und gendarstellend, also antiideologisch, antichristlich und antirationalistisch. All die großen polyphonen Romane haben etwas von dieser karnevalesken Struktur der Menippea⁶⁰ geerbt (Rabelais, Cervantes, Swift, Sade, Balzac, La Fontaine, Dostojewskij, Joyce, Kafka).⁶¹

Kristeva erkennt also in den Romanen der genannten Autoren karnevaleske Strukturen. Um dies nachvollziehen zu können, sollte man sich vergegenwärtigen, dass Kristeva sich vom Alltagsgebrauch des Wortes „karnevalesk“ entfernt. Karnevaleske Strukturen verweisen

⁵⁵ ebd.

⁵⁶ Roland Barthes: *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193.

⁵⁷ Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, S. 348.

⁵⁸ ebd., S. 362.

⁵⁹ Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk: *Intertextualität*, S. 38.

⁶⁰ „Menippea“ bezeichnet hier eine antike Form der Satire.

⁶¹ Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, S. 363.

keineswegs auf Parodien, welche bloß Verfestigungen von gültigen Gesetzen wären. Vielmehr ist das Lachen des Karnevals ein ernsthaftes Lachen und die Infragestellung geltender Gesetze eine ebenso ernsthafte.⁶² An diesem Punkt kann man ansetzen und diese theoretischen Überlegungen für die Analyse von Krachts Texten nutzbar machen. Die Infragestellung gesellschaftlicher Verhältnisse und herkömmlicher Deutungsmuster erfolgt nämlich auf eine überaus ernsthafte Weise, wenngleich dies nicht sogleich deutlich wird. Wenn der Protagonist angestrengt versucht, einer Bekannten zuzuhören, was ihm aber nicht gelingt (FL, S. 24), so ist dies einerseits ein Ausdruck eines Scheiterns, andererseits wird aber die Überforderung angesprochen, sich auf die Welt außerhalb des eigenen Ichs einzulassen. Darstellend und gendarstellend – um die Terminologie Kristevas zu verwenden – sind die Texte Krachts wegen des Dualismus von Schein und Wirklichkeit. Diese beiden Pole bilden den dialogischen Charakter von Krachts Texten. Alle Handlungen und Ereignisse sind potentiell gefährdet, von der „Welt des Scheins, des Betrugs und der Ironie“⁶³ überlagert zu werden. In diese Grundstruktur sind weitere Texte eingeschrieben, wobei die Analyse nun davon abhängt, was für einen Textbegriff man anwendet. Gemäß der Intertextualitätstheorie von Kristeva könnte man etwa Globalisierung als Text lesen, der in *Faserland* anklingt. Die Idee des stark erweiterten Textbegriffs mag irritierend sein. Nichtsdestotrotz ist es lohnend, diesen Ansatz zu berücksichtigen, da er das Augenmerk literaturwissenschaftlicher Untersuchung auch auf sozial und kulturell relevante Themenfelder legt und sich nicht damit begnügt, nur andere literarische Texte heranzuziehen. Kristeva meinte 2010 in einem Interview mit der Tageszeitung *Die Welt*, dass sie sich vom Strukturalismus entfernte und die Theorie der Intertextualität entwickelte, weil literarische Texte nicht bloß als abgeschlossene Systeme beschrieben werden sollten und diese auch von zeitgenössischen oder historischen Kontexten abhängig seien.⁶⁴ Für die Analyse von Krachts Romanen, welche sich durch ein Spiel mit zeithistorischen Bezügen, gesellschaftlichen Klischees und konkurrierenden Meinungen auszeichnen, ist diese Methode gut geeignet. Intertextualität entwickelte sich, wie Renate Lachmann ausführt, zum „Zentralbegriff einer Literaturbetrachtung, die den Beziehungen zwischen den Texten und den Modi der Verarbeitung älterer Texte in einem

⁶² ebd.

⁶³ Christoph Rauen: Pop und Ironie, S. 130.

⁶⁴ Julia Kristeva: Interview. "Seitenweise Text abschreiben - das ist keine Intertextualität". In: *Die Welt* (18.03.2010).

Online unter http://www.welt.de/welt_print/kultur/article6825629/Seitenweise-Text-abschreiben-das-ist-keine-Intertextualitaet.html (05.07.2015).

neuen gilt.⁶⁵ Die Arten der Verarbeitung, Montage, Um- und Fortschreibung sind überaus vielfältig. Lachmann unterscheidet grundsätzlich zwei Arten von Intertextualitätsstrukturen: einerseits das Anagramm, welches sich aus der Auswahl von einzelnen Elementen aus unterschiedlichen Texten ergibt, und die Kontamination, welche aus Elementen eines einzelnen Textes besteht, die in einen neuen Text an verschiedenen Stellen eingebettet sind und die Struktur des Referenztexts noch erkennen lassen.⁶⁶ In Bezug auf Krachts Romane ist eher von der Kontamination zu sprechen, da stets Versatzstücke aus unterschiedlichsten Texten verarbeitet werden. Kristeva lieferte im Jahr 1971, als die Theorie der Intertextualität noch in ihren Anfängen steckte, eine Definition, welcher zufolge der Begriff auf die Art, „wie ein Text die Geschichte liest und sich in sie hineinstellt“⁶⁷ abzielt. Wie stellen sich nun Christian Krachts Romane in die Geschichte? Eine allgemeine Antwort auf diese Frage zu finden, stellt eine große Herausforderung dar, weil die behandelten politischen Konzepte und historischen Ereignisse sich in sehr unterschiedlicher Weise zeigen. Eine wiederkehrende Facette der Texte ist die allgemeine und persönliche Überforderung der Protagonisten, zu verstehen, was in der Welt vorgeht. Vielfach resultiert das Scheitern der Figuren aus ihrem Unvermögen, politische und gesellschaftliche Situationen realistisch einzuschätzen. Ausgestellt wird in *Faserland* ein radikales Unwissen über die Geschichte. Das Bereisen von Städten und Ländern geht nicht mit einem Interesse für diese Orte einher.

Der Alexander ist jahrelang nach dem Abitur nur herumgereist, in der ganzen Welt, und er hat mir zum Beispiel geschrieben, er wäre auf den Spuren des Liedes *You're my heart, you're my soul* von Modern Talking, das ja nun wirklich ein sehr, sehr schlechtes Lied ist, aber er wäre jedenfalls unterwegs, um zu sehen, wie weit *You're my heart, you're my soul* verbreitet ist, nicht in Orten wie Fuerteventura und so, das weiß man ja eh, daß sowas gerne gehört wird, sondern eben in Pakistan und in Bangladesch und in Kambodscha (FL, S. 72).

Angesichts dieser Textstelle wird eine weitere Problematik, die sich bei der Analyse von Krachts Romanen stellt, augenscheinlich: Wie ernsthaft soll man über diese Texte sprechen? Nimmt man mit Julia Kristeva an, die karnevalesken Elemente der Literatur seien nicht bloß parodistisch, sondern ernsthaft gemeint, und nimmt man weiters an, diese seien bei Kracht zu finden, so hat man wohl einen Text vor sich, der sehr wohl ernsthaft behandelt werden will. Die ernsten Aspekte stehen hier nicht im Widerspruch zu humoristischen Zügen, denn

⁶⁵ Renate Lachmann: Intertextualität. In: Ulfert Rickfels (Hg.): Fischer Lexikon Literatur G-M. Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1996, S. 794-809, S. 794.

⁶⁶ Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 61.

⁶⁷ Julia Kristeva: Probleme der Textstrukturierung. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 2. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft I. Frankfurt am Main: Athenäum 1971, S. 484-507, S. 500.

derartige Dualismen zu schätzen oder zumindest auszuhalten, lehrt die Intertextualitätstheorie. Die Ironie, das Spiel mit der Wirklichkeit und die Infragestellung von Altbekanntem können aber fraglos zu Unsicherheiten im Umgang mit diesen Texten führen. Beinahe alle in *Faserland* auftauchenden Figuren teilen einen kaum beherrschbaren Drang zu ironischen Ausdrucksweisen.⁶⁸ Sie scheinen die Fähigkeit, sich ernsthaft über ihre Probleme, Gefühle und ihre Lebenswelt äußern zu können, verloren zu haben, wodurch äußerst ernstzunehmende innere und äußere Konflikte entstehen. Sie wollen eindeutige Äußerungen hervorbringen, scheitern aber, da viele ihre Aussagen bereits ihre eigene Infragestellung bergen. Es wird jede Form zu leben vom Protagonisten als lächerlich abgetan. Wem er auf seiner Reise auch begegnet, er findet schließlich doch alle Lebenskonzepte unbefriedigend.⁶⁹ Diese Haltung des Erzählers verstärkt sich durch die Tendenz, für alles, was ihm geschieht, und für jede Person, die er trifft, einen ironischen Kommentar zu suchen. „Das Wichtigste damals war, daß ich Varna nicht akzeptiert habe“ (FL, S. 77). Diese bereits erwähnte, politisch sehr engagierte Bekannte stört ihn vor allem wegen ihrer Weltsicht. Sie äußert sich ohne Ironie zu politischen Themen, was den Erzähler ärgert und womit sie eine Ausnahmefigur in *Faserland* darstellt. Immer wieder dringen Personen in die Kapsel ein, in welcher sich der Ich-Erzähler und die meisten seiner reichen Bekannten zu bewegen scheinen. Unter anderem wirft er Varna vor, „vorhersehbar“ (Fl, S. 78) zu sein. Ihr politisches Engagement erscheint ihm ebenso langweilig wie ihre Äußerungen über Kunst. Dass Varna ihn ihrerseits ebenso ablehnt, führt er darauf zurück, dass es ihr peinlich sei, neben jemandem zu stehen, der rahmengenähte Schuhe trägt (FL, S. 76). Es macht den Protagonisten also wütend, wenn sich andere Personen der ironischen Weltsicht verweigern. Er glaubt zudem, ständig mit Lügen oder ironischen Äußerungen konfrontiert zu sein. Es ist für ihn nur schwer vorstellbar, dass jemand freundlich und ernst mit ihm spricht. Ironie kann auch eine Schutzfunktion erfüllen, welche nicht unterschätzt werden darf, da der Ich-Erzähler geradezu zwanghaft zur Selbstrelativierung neigt, was man als Ausdruck von Minderwertigkeitsgefühlen deuten könnte.⁷⁰ Er will sich verzweifelt behaupten und versucht dies, indem er alles, was ihm schaden könnte, als lächerlich abtut. Ob der Roman eine Suche des Protagonisten nach Selbstverwirklichung⁷¹ darstellt, ist allerdings fraglich. Die Ironie stellt nämlich keine Methode dar, um sich gewisse Personen vom Leib zu halten und selbst verwirklichen zu können, sondern wirkt eher

⁶⁸ Christoph Rauen: Pop und Ironie, S. 130.

⁶⁹ Stefan Bronner: Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen, S. 119.

⁷⁰ Christoph Rauen: Pop und Ironie, S. 130.

⁷¹ Louise Forssell: ‚Wir küssen uns, und ich sehe ihr dabei in die blaugefärbten Kontaktlinsen ...‘ Christian Krachts *Faserland*. In: *Studia Neophilologica* 83/1 (2011), S. 104-120, S. 105.

zwanghaft. Man könnte sogar sagen, in der von Markenartikeln und Drogen bestimmten Gedankenwelt des Ich-Erzählers hat ein Begriff wie jener der Selbstverwirklichung keinen Platz.

Begreift man die Geschichte als Text, so wird deutlich, dass der Erzähler die wohlhabenden, modebewussten und exzentrischen Mitglieder der „Überflusgesellschaft in die Nähe totalitärer Massenmörder“⁷² stellt. Immer wieder dringt die Geschichte der NS-Zeit in äußerst unreflektierter Form in die Romanhandlung ein. An dieser Stelle soll nochmal jenes Zitat, das zu Beginn dieses Unterkapitels erwähnt wurde, ins Gedächtnis gerufen werden: „Alles, was zitiert wird, wird auch gleichzeitig durchgestrichen.“⁷³ Tatsächlich ist die Durchstreichung verschiedenster Lebensentwürfe ein Wesensmerkmal des Romans. Indem der Ich-Erzähler so gut wie alles ablehnt, fällt er immer wieder auf sich selbst zurück und mit sich selbst kommt er nicht zurecht. Das Scheitern des Protagonisten in *Faserland* resultiert aus der Abkehr von den Personen, die ihm vielleicht helfen könnten. Diese Abkehr erfolgt nicht immer bewusst, da er mehrmals probiert, soziale Bindungen aufzubauen. Weil der Ich-Erzähler sich selbst die einzige Bezugsperson ist, der er vertrauen will, liegt die Behauptung nahe, der Roman sei der Ausdruck der Selbstbespiegelung eines jungen, reichen Mannes, der sich nur um sich und seine eigenen Probleme kümmere. Allerdings spielen in *Faserland* auch Themen, welche über die Beschäftigung mit der eigenen Person hinausgehen, eine gewichtige Rolle, so zum Beispiel die Literaturgeschichte und die nationale Vergangenheit.

3.3. Literaturgeschichte und Vergangenheitsdarstellung

Krachts Romanen wird häufig bescheinigt, um gegenwärtige Verhältnisse zu kreisen. Die Gegenwartsdarstellung sei geprägt von Verweisen auf Medien, Mode, Kunst und Nachtclubs und enthalte keine Bezugnahmen auf die Vergangenheit, weshalb Lutz Hagedstedt diesbezüglich von einer Gegenwarts-These spricht.⁷⁴ Es soll nun die These geprüft werden, dass dieser Befund einerseits die plötzlichen Einbrüche des Historischen in die Gegenwart außer Acht lässt und andererseits schon für *Faserland* problematisch ist, während er sich in Bezug auf die folgenden Romane als haltlos erweist. In *1979, Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* und *Imperium* nimmt das Spiel mit Vergangenem nämlich eine herausragende Stellung ein. Bereits in *Faserland* ist die Gegenwart, in welcher sich die

⁷² Christoph Rauen: Pop und Ironie, S. 133.

⁷³ Oliver Jahraus: Ästhetischer Fundamentalismus, S. 18.

⁷⁴ Lutz Hagedstedt: Die absolute Freiheit und der Schrecken. Erinnerungskultur und Gegenwartsbezug bei Christian Kracht. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 131-149, S. 136.

Figuren bewegen, durch die Vergangenheit massiv in Frage gestellt. Dies lässt sich nachvollziehen, indem man sich auf die Intertextualitätstheorie beruft und diesen Roman als Text in einem größeren, textuellen Raum begreift. Die Nachkriegsliteratur und die engagierte Literatur der 60er und 70er Jahre reklamieren etwa eine weit höhere Bedeutsamkeit als diese vermeintlichen Pop-Romane. Die Relevanz von einem Roman wie *Faserland*, der vordergründig vor allem von der dekadent-subjektivistischen Weltsicht des Erzählers geprägt ist, wird durch die Romane der jüngeren Vergangenheit in Frage gestellt. Umso bemerkenswerter ist es, dass sich *Faserland* dem Konkurrenzkampf mit anderen, literaturgeschichtlich überaus bedeutsamen Texten stellt. Hierbei ist vor allem an das Ende von *Faserland* zu denken, welches von Verweisen auf die deutsche Literaturgeschichte durchdrungen ist. Kurz vor dem Ende des Romans lässt sich der Ich-Erzähler zum Friedhof nach Kilchberg fahren, wo er sich auf die Suche nach dem Grab von Thomas Mann begibt. Aber es wird immer dunkler und er findet es nicht, bis er schließlich eingestehen muss: „Es hat keinen Zweck. Ich sehe nichts mehr. Das Kerzchen ist nicht hell genug. Das kann doch einfach nicht wahr sein. Ich finde das blöde Grab von Thomas Mann nicht“ (FL, S. 164). Ist dies nun die Kapitulation vor der Literaturgeschichte? Oder doch nur ein weiterer Hinweis auf den Umstand, dass sich das, was der Erzähler zu finden und zu haben glaubt, ihm immer wieder entzieht? Jedenfalls steht dieser Verweis in unmittelbarer Nähe zu zahlreichen weiteren. Auffällig ist etwa, dass die letzten Sätze des Romans mit Goethes *Wandrer's Nachtlied* in Verbindung gebracht werden können.⁷⁵ „Schon bald“ (FL, S. 166) lautet der letzte Satz von *Faserland*, welcher Spekulationen in die Richtung, der Erzähler würde sich demnächst umbringen, befeuerte. Lothar Bluhm fasst in seiner Untersuchung des Romanausgangs von *Faserland* zusammen, dass alle Lesarten durch die Vorstellung des Scheiterns des Erzählers geeint werden.⁷⁶

Die Stellung von Krachts Texten zur Literaturgeschichte zu untersuchen, drängt sich angesichts der Vielzahl an Verweisen auf klassische Texte geradezu auf. So könnte man etwa einen Bruch mit verschiedensten Formen der Literatur sehen, weil keine „Angebote zur Lösung von Problemen und Konflikten, seien sie historischer, sozialer oder individueller Art“⁷⁷ geboten werden. Dies bedeutet einen Abschied von einem Verständnis von Literatur, demnach diese bei der Bewältigung des Alltags helfen sollte. Weder die Texte der engagierten

⁷⁵ Lothar Bluhm: Zwischen Auslöschung und Salvierung, S. 96.

⁷⁶ ebd.

⁷⁷ Andreas Schumann: »das ist schon ziemlich charmant«. Christian Krachts Werke im literarhistorischen Geflecht der Gegenwart. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 150-164, S. 155.

Literatur der 1960er und 1970er Jahre noch die Selbstbefragungen in Nachfolge der neuen Innerlichkeit der 1970er und 1980er Jahre werden hier weitergeführt.⁷⁸ Da es nicht möglich ist, dass diese Texte und die daran geknüpften Erwartungen sogleich aus dem kollektiven Gedächtnis der Leserschaft verschwinden, sobald ein Roman auftaucht, in welchem andere Schwerpunkte gesetzt sind, war mit einem gewissen Unbehagen seitens der RezipientInnen wohl zu rechnen. Der Erzähler verweigert sich jedenfalls weder der Auseinandersetzung mit der Literaturgeschichte noch mit der Zeitgeschichte. Das Besondere bildet die Perspektive, aus der die Vergangenheit in den Blick genommen wird:

Ihr Mund erinnert mich an den Mund von Herrn Solimosi, der Ungar war und sich so aussprach: Härr Schollmoschi. Er war Elektro-Arbeitsgruppenleiter. Das hieß bei uns wirklich so. Ein bißchen wie im Dritten Reich. Außerdem war Herr Solimosi noch Sportlehrer, und er ist nach irgendeinem Budapester Aufstand nach Deutschland geflüchtet. Irgendwann ist er dann Lehrer in Salem geworden (FL, S. 149).

Diese Erinnerung geht von der Beobachtung des Mundes aus und führt über eine Anspielung auf das Weiterwirken nationalsozialistischer Benennungen schließlich zur Flucht seines ehemaligen Lehrers, über die er wenig weiß. Dass der Ich-Erzähler die Eliteschule Schloss Salem besuchte und trotzdem so unsensibel mit der Geschichte umgeht, ist bemerkenswert. Fest steht, dass Erinnerungen an die kollektive sowie an die private Vergangenheit des Erzählers in *Faserland* immer von Verstellungen, Umdeutungen und Übertreibungen gekennzeichnet sind.

Auffällig ist auch die Gegenüberstellung von Deutschland und der Schweiz, welche als überaus positiv beschrieben wird. Deutschland fasst der Erzähler als durch das Weiterwirken der NS-Ideologie kontaminiert auf. Wenn die Schüler von Salem im Sportunterricht zur Polenlinde laufen sollten, so ist dies ein Hinweis auf den Mord an zwei polnischen Arbeitern: „An den Ästen dieser Linde wurden während des Zweiten Weltkrieges zwei polnische Fremdarbeiter aufgehängt, die es gewagt hatten, im Dorf einen Laib Brot zu stehlen. Die Polenlinde war seitdem der Umkehrpunkt für einen Dauerlauf der Salem-Schüler (FL, S. 149-150). Die Vergangenheit wird umlaufen, aber man bekommt sie nicht in den Griff. Die Schweiz hingegen wird als viel schöner und idyllischer beschrieben.⁷⁹ Auf die Frage, warum das so ist, liefert der Erzähler eine denkbar einfache Antwort: „Zürich ist schön. Hier gab es nie einen Krieg, das sieht man der Stadt sofort an“ (FL, S. 155). Beinahe alles, was es in der Schweiz zu sehen gibt, gefällt ihm. Die Begeisterung für die Schweiz speist sich wohl zu

⁷⁸ ebd.

⁷⁹ Patrick Bühler/Franka Marquardt: Das »große Nivellier-Land«? Die Schweiz in Christian Krachts *Faserland*. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 76-91, S. 79.

einem wesentlichen Teil aus der Tatsache, dass diese nicht Deutschland ist.⁸⁰ Die Schweiz in *Faserland* bildet vor allem ein Gegenmodell und wird über die Unterschiede zu Deutschland definiert:

Das Feine an der Schweiz ist, daß auf den Türen der Geschäfte Stossen steht und nicht Drücken, und daß hier nichts plattgebombt worden ist und vielleicht auch, daß hier die Trambahnen auf Asphalt fahren, der nicht aufgerissen worden ist im Krieg, sondern die Füße der Menschen seit Jahrzehnten trägt (FL, S. 155-156).

An dieser Stelle sollte angemerkt werden, dass der Ich-Erzähler, im Gegensatz zu Christian Kracht, Deutscher ist. Er war, bevor er gegen Ende des siebenten Kapitels die Grenze überquert, nur einmal in der Schweiz. Er setzt sich mit Zürich auch nicht wesentlich eingehender auseinander als mit den deutschen Städten, in denen er Halt machte. Bei der Beschreibung der Schweiz werden „trivilliterarische Versatzstücke“ derart angeordnet und die Lobreden auf Zürich und die Schweizer Landschaft in einem Ausmaß stilisiert, dass darin durchaus ein „Anklang an Johanna Spyris ‚Heidi‘-Welt und die entsprechenden Stereotypen einer heilen Kindheitswelt“⁸¹ gesehen werden kann.

Das Leben in der Schweiz wird als unbelastet von der historischen Vergangenheit dargestellt, was an Thomas Bernhards skandalträchtiges Theaterstück *Heldenplatz* erinnert. Darin wird als eine Begründung für den Umzug von Wien nach Oxford genannt: „in Oxford ist Hitler nie gewesen“⁸². Dort, wo der NS-Staat nicht herrschte, will man will man Ruhe vor den Schrecken der Vergangenheit finden. In *Faserland* erfüllt die Schweiz die Funktion des unversehrten Raumes, in dem alles ungebrochen glänze und nicht durch die Schrecken der Geschichte in Mitleidenschaft gezogen worden sei.

Die Motivation für die Reise in die Schweiz bzw. für das Reisen des Protagonisten im Allgemeinen wurde bisher etwa in einer Sinn- und Identitätskrise gesehen.⁸³ Die Voraussetzungen für das Reisen stellen Zeit und Geld dar. Ob man Interesse für die Orte, die man besucht, aufbringt, ist nebensächlich, da es ohnehin mehr um die Erfüllung touristischer Wünsche als um eine Erkundung der besuchten Orte geht. Die Schweiz wirkt in *Faserland* beschaulich, niedlich und auf charmante Weise antiquiert⁸⁴ und dadurch auch einladender und durchschaubarer als Deutschland, wo hinter jeder Ecke die düstere Vergangenheit zu lauern

⁸⁰ ebd.

⁸¹ Lothar Bluhm: Zwischen Auslöschung und Salvierung, S. 94.

⁸² Thomas Bernhard: *Heldenplatz*. In: Thomas Bernhard: Werke. Bd. 20. Hg. v. Martin Huber/Bernhard Judex. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 214-340, S. 221.

⁸³ Anna Mayrhauser: „Die Erfahrung des Reisens in der Pöpliteratur. Zwischen postkolonialen Tendenzen, Freiheitssuche, Nostalgie und Utopie“. Dipl. Univ. Wien 2009, S. 72.

⁸⁴ Patrick Bühler/Franka Marquardt: Das »große Nivellier-Land«? Die Schweiz in Christian Krachts *Faserland*, S. 83.

scheint. So wie, gemäß Bachtins These betreffend die Dialogizität von Äußerungen, Sinn erst durch den Widerstreit zweier Positionen entsteht, so bildet Deutschland hier die „eigene“ kollektive Vergangenheit und die Schweiz die „andere“ kollektive Vergangenheit ab. Die „Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft“⁸⁵, welche ein wesentlicher Untersuchungsbereich intertextueller Forschungen ist, stellt sich auch in *Faserland*. Auch wenn der Befund, dass die „schweizerischsten“ Autoren der Nachkriegszeit gegenüber dem „deutschesten“ Autor des 20. Jahrhunderts in den Augen des Erzählers schlecht dastehen, gewagt ist, so lässt er sich doch belegen:

Thomas Mann habe ich auch in der Schule lesen müssen, aber seine Bücher haben mir Spaß gemacht. Ich meine, sie waren richtig gut, obwohl ich nur zwei oder so gelesen habe. Diese Bücher waren nicht so dämlich wie die von Frisch oder Hesse oder Dürrenmatt oder was sonst noch so auf dem Lehrplan stand. (FL, S. 162)

Es ist dies die einzige positive Erwähnung eines Autors und überhaupt eine der wenigen Stellen, in der sich der Erzähler wertschätzend äußert. Im Grunde ist es fast nur die Schweiz, die als Projektionsfläche dient und mit anhaltendem Lob überschüttet wird. „Alles erscheint mir hier ehrlicher und klarer und vor allem offensichtlicher. Vielleicht ist die Schweiz ja eine Lösung für alles“ (FL, S. 159). Diese Übertreibung macht deutlich, dass gerade durch die groteske Überzeichnung der Lobeshymnen das Verhältnis zur Schweiz wieder in Frage gestellt wird. Es entsteht der Eindruck, dass all dieses Lob nur ironisch gemeint sein kann. *Faserland* ist jedoch nicht der einzige Roman, in welchem ein Ich-Erzähler überall im Deutschland der Gegenwart die NS-Kultur fortbestehen sieht und die Schweiz als Ort der Rettung erscheint. *Faserland* weist zahlreiche Parallelen zu *Fatherland*⁸⁶ von Robert Harris auf, wie Moritz Baßler hervorhebt. Bei Kracht wird der Schweiz eine widersprüchliche Position zugewiesen. Wie bereits erwähnt, wird sie einerseits als Nicht-Deutschland charakterisiert, andererseits wird aber behauptet, sie sei „ein Teil Deutschlands, in dem alles nicht so schlimm ist“ (FL, S. 159). Dies sind nur zwei Stimmen im vielschichtigen, textuellen Raum, in welchem alle Äußerungen über die Schweiz und ihr Verhältnis zu Deutschland konkurrieren. Angesprochen sind Nationalismen ebenso wie nationale Erinnerungskulturen, womit sich der Text einem überaus weiten, interpretatorischen Feld öffnet. Will man aber die sozialen und historischen Kontexte in die literaturwissenschaftliche Analyse einbeziehen, wie es Julia Kristeva fordert, so sollte man diese Themengebiete nicht außer Acht lassen. Das Konzept der Heimat wirkt in *Faserland* überholt und deplatziert. Allgemeiner gesprochen lässt sich feststellen, dass bestimmte Ordnungs- und Denkmuster, die eine lange Tradition

⁸⁵ Eva Angerer: Die Literaturtheorie Julia Kristevas, S. 52.

⁸⁶ Robert Harris: *Fatherland*. London: Hutchinson 1992.

haben, bewusst aufgegeben werden. Hierzu zählt etwa jenes Konzept der Heimat, das durch das beständige, scheinbar ziellose Reisen unterlaufen wird. Dies bedeutet aber nicht eine Nichtbeachtung der Vergangenheit, sondern vielmehr eine bewusste Auseinandersetzung mit historisch gewachsenen Wertvorstellungen, welche nun teilweise abgelehnt werden. Der Protagonist probiert verschiedene Lebenskonzepte an und wirft sie wieder ab. „Krachts Erzähler scheint ein kontinuierlicher zusammenhängender Lebenslauf unvorstellbar. Stattdessen ‚driftet‘ er durch mehrere Leben.“⁸⁷ Es wird deutlich, dass neue Modi der Gegenwarts- und Vergangenheitswahrnehmung zur Anwendung kommen. Diese spezifischen Wahrnehmungsmuster waren es auch, die nach der Veröffentlichung von *Faserland* Anstoß erregten. Die Einwände, der Ich-Erzähler konzentriere sich nur auf Oberflächliches und blende viele Bereiche der Wirklichkeit aus, sind auch nicht von der Hand zu weisen. Eine Jacke der Marke „Barbour“ erfüllt für ihn eine identitätsstiftende Funktion, während ihn weite Teile der Historie kalt lassen oder ihm nur zynische Kommentare entlocken. Dies deutet jedoch keinesfalls auf eine völlige Abkehr von der Vergangenheit, sondern auf ein spezifisches Verhältnis zu ihr hin. Wenn die Geschichte unter der Gegenwartsoberfläche aufblitzt, greift der Ich-Erzähler zumeist auf eine provokante Bemerkung über den Nationalsozialismus zurück oder er zieht sich zurück. Der Rückzug wird zur Taktik, die *Faserland* durchzieht. Die Impulse zur Weiterreise werden häufig von Personen geliefert, welche der Ich-Erzähler als energisierend empfindet.⁸⁸ So kommt es, dass das Reisen eine Konstante in *Faserland* bildet, welche nun untersucht werden soll.

3.4. Das Ende der Reise

Das Motiv der Reise liegt nicht nur *Faserland*, sondern auch den später erschienen Romanen Christian Krachts zugrunde. In 1979 reist der Ich-Erzähler zuerst in den Iran und daraufhin nach Tibet zum Berg Kailash. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* wird die Reise des Protagonisten ausgelöst, weil er den Auftrag erhält, einen Oberst zu verfolgen und zu verhaften. In *Imperium* begibt sich die Hauptfigur August Engelhardt auf eine Reise in die Südsee, um dort eine vorzivilisatorische Gemeinschaft zu errichten. Da das Reisen in *Faserland* jedoch exemplarisch ausgestellt wird, soll es bereits an dieser Stelle behandelt

⁸⁷ Klaus Bartels: Fluchtpunkt Katmandu. Globaler Nomadismus bei Christian Kracht. In: Hans Richard Brittnacher/Magnus Klaue (Hg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabudentums im 20. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, 291-302, S. 298.

⁸⁸ Stephanie Schaefer: *Unterwegs in der eigenen Fremde. Deutschlandreisen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Münster: Monsenstein & Vannerdat 2010 (= Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Bd. 2), S. 81.

werden. Diesen Reisen wohnt die Tendenz inne, nicht ans Ziel zu führen oder gar kein Ziel zu haben. Wenn man die Reisen in Christian Krachts Romanen als Suchbewegungen versteht, an deren Ende ein Ziel erreicht worden sein soll, so scheitern die Figuren allesamt. Es wurde sogar davon gesprochen, dass Kracht „in seinen Romanen Unbehaustheit und Rastlosigkeit“⁸⁹ kultiviere. Wenn man so weit gehen will, muss man doch festhalten, dass diese Rastlosigkeit vor allem aus Langeweile resultiert. Der Ich-Erzähler weiß nicht, was er sonst tun soll, also reist er umher. Gerade der Umstand, dass diese Form des Reisens von einem tieferen Sinn frei sein will, macht sie besonders. Als aufschlussreich für die Thematik des Reisens in *Faserland* erweist sich die Textstelle, welche die Ankunft des Ich-Erzählers am Frankfurter Flughafen behandelt:

Es wird einem einiges vorgegaukelt auf diesem Flughafen, so eine große Welt, die im Innersten von Mannesmann und Brown Boveri und Siemens zusammengehalten wird, weil ja überall diese hintergrundbeleuchteten Reklameschilder hängen, die die ankommenden Geschäftsleute darauf hinweisen sollen, was für ein großartiger Industriestandort Deutschland ist (FL, S. 69).

Hier wird der Gedanke zum Ausdruck gebracht, dass man allerorts auf dieselben Markennamen stößt und die modernen Gesellschaften zunehmend unter dem Einfluss großer Konzerne stehen. Darüber hinaus wird die angeblich große Welt, welche an diesem Flughafen nur vorgespielt wird, als Schein entlarvt. Immer wieder blitzen in *Faserland* Stellen auf, an denen der Protagonist eine Scheinwelt von der Realität zu unterscheiden versucht. Die Ortsbeschreibungen sind zumeist von „kühlem Desinteresse“⁹⁰ geprägt. Dies ändert sich erst, als er in die Schweiz kommt und beginnt, selbst unscheinbare Details überschwänglich zu loben. Nachdem der Protagonist den Frankfurter Flughafen verlassen hat, steigt er in ein Taxi und überlegt kurz, wohin er nun fahren solle. Dieser Moment des Überlegens, wohin die Reise gehen soll, und die darauffolgende Entscheidung für ein Luxushotel stehen exemplarisch für die Reisemotivation des Protagonisten. Der Stadt Frankfurt kann er nichts abgewinnen: „Unterwegs sehe ich aus dem Fenster, und ich muß wieder mal erkennen, daß keine Stadt in Deutschland häßlicher und abstoßender ist als Frankfurt, nicht mal Salzgitter oder Herne“ (FL, S. 70). Man mag an dieser Stelle des Romans bereits den Eindruck gewonnen haben, dass eine Türklinge in Frankfurt den Ich-Erzähler zu Gedanken über die Hässlichkeit dieser Stadt und der gesamten Nation veranlassen könnte. Wäre dieselbe Türklinge in Zürich, würde er sie zum Anlass nehmen, um die zahlreichen Vorzüge von

⁸⁹ Thomas Andre: *Kriegskinder und Wohlstandskinder. Die Gegenwartsliteratur als Antwort auf die Literatur der 68er*. Heidelberg: Winter 2011, S. 223.

⁹⁰ Stephanie Schaefer: *Unterwegs in der eigenen Fremde*, S. 82.

Zürich und der Schweiz zu nennen. Zielführender als sich eingehend mit der Frage zu beschäftigen, welche Städte der Ich-Erzähler mag und welche nicht, ist es danach zu fragen, welche Wirkung das Reisen auf den Erzähler hat. Es wirkt geradezu zwanghaft und er zieht keine Befriedigung daraus. Die Vorstellung einer gemeinsamen Zukunft mit Isabella Rossellini thematisiert ein Ankommen, das jedoch in seiner Lebenswirklichkeit als unmöglich erscheint. Diese Imagination des idyllischen Glücks mit Isabella Rossellini wird jedoch vom Abheben des Flugzeugs unterbrochen. Es werden in *Faserland* wiederholt Orte, die für Reisen typisch sind, hervorgehoben, wie sich etwa an dieser Textstelle zeigt: „Das Nichtraucherzeichen erlischt, und ich zünde mir eine Zigarette an, obwohl ich ja im Nichtraucher sitze, aber das mache ich immer, weil es eigentlich der einzige Ort ist, wo Menschen noch auf ihr Recht pochen, im Nichtraucher im Flugzeug, meine ich“ (FL, S. 62). Der Nichtraucherbereich im Flugzeug ist jedoch nicht der einzige Reise-Ort, wo der Erzähler Anstoß erregt. Auch im ICE gibt es einen solchen Ort, wo es zu Auseinandersetzungen kommt: den „Bord-Treff. Das nennt sich wirklich so. Bord-Treff. So eine Frechheit“ (FL, S. 87). Während des Reisens ergeben sich beständig Konflikte, die in der Regel aus dem Verhalten des Protagonisten erwachsen. Was will er damit erreichen, wenn er im Nichtraucherabteil raucht oder wenn er Geschäftsmänner, die billigere Anzüge als er tragen, beschimpft? Ist seine Reise tatsächlich „Flucht und Suche“⁹¹ zugleich? In diesem Fall würde sich nämlich die Frage stellen, wovor er flieht. Man könnte antworten, dass er vor sich selbst und seinen Probleme flüchtet, doch es soll nun der Versuch unternommen werden, die Banalität als Aspekt des Reisens und, allgemeiner ausgedrückt, als Grundmotiv in *Faserland* zu verstehen. Die Gründe für die Handlungen des Ich-Erzählers sind oft so erschreckend offensichtlich, dass eben gerade ihre Banalität das Besondere ist. Ein Beispiel hierfür ist seine Überlegung, wohin er als nächstes fahren soll, nachdem er aus Frankfurt abgereist ist: „Es gibt Städte in Deutschland, da war ich noch nie“ (FL, S. 87) Eine solche Aussage ist an Banalität bereits kaum zu überbieten, aber sie wird in der Folge noch konkretisiert: „Aachen und Düsseldorf, aber eben auch Karlsruhe. Ich werde mir jetzt mal so richtig Karlsruhe ansehen“ (FL, S. 87). Wenn er sagt, dass er sich Karlsruhe ansehen wird, so heißt dies, dass er kaum Interesse an der Stadt zeigen und bald weiterreisen wird. Den Ortsbeschreibungen wohnt die Tendenz inne, alle deutschen Städte auf dieselbe Weise zu beschreiben. So entsteht der Eindruck, dass die Ortswechsel nichts bewirken. Ob er nach Karlsruhe oder nach Düsseldorf fährt, ist im Grunde unerheblich und gerade der Umstand, dass dies gleichgültig ist, soll an dieser Stelle verdeutlicht werden. Eine andere Wahrnehmung der bereisten Orte

⁹¹ Stephanie Schaefer: *Unterwegs in der eigenen Fremde*, S. 83.

stellt sich erst in der Schweiz ein. Den Roman als Suche nach Sinnelementen zu begreifen, welche sich angesichts der Flut an Banalitäten kaum finden lassen, ist naheliegend. Im Zug nach Karlsruhe trifft der Ich-Erzähler auf den Trendforscher Matthias Horx, der vielleicht etwas darüber weiß, welche Formen und Möglichkeiten der Sinnsuche derzeit modern sind. Über Horx sagt der Ich-Erzähler auch einen Satz, der eine Schlüsselformulierung enthält: „Ich muß dazu, glaube ich, erklären, daß dieser Horx so eine ganz große Negativ-Faszination auf mich ausübt“ (FL, S. 89). Besagte Negativ-Faszination ist wohl ein Grund für viele Handlungen des Protagonisten. Er fühlt sich oft zu dem hingezogen, was ihn abschreckt, was er abstoßend und hässlich findet. Wenn er das erreicht, kann er jedoch nicht lange dort verharren und muss weiterreisen. Erst in der Schweiz bleibt er etwas länger:

Spiegeleier mit Toast. Dazu trinke ich einen ausgepreßten Grapefruitsaft und zum ersten Mal in meinem Leben Kaffee. Ich mag gar keinen Kaffee. Mein Herz fängt an, wie blöd zu rasen, und ich fühle mich schwindlig, aber ich trinke trotzdem morgens zwei große Tassen (FL, S. 155).

Es wirkt, als zwingt er sich dazu, die Schweiz zu mögen, was eben zum Beispiel darin zum Ausdruck kommt, dass er keinen Kaffee mag, ihn hier aber trotzdem trinkt. Zürich ist die erste Stadt, die ihm rundum positiv vorkommt, und gerade hier erlebt er seine persönliche Tragödie. In seiner Untersuchung des Schlusses von *Faserland* weist Lothar Bluhm mit Recht darauf hin, dass das Ende des Romans grundsätzlich offen ist, wengleich die Interpretation, der Erzähler wähle den Freitod im Zürichsee, naheliegend ist.⁹² Es ist unsicher, ob das Ende dieser Reise auch das Ende des Lebens des Protagonisten impliziert.

Das Scheitern des Ich-Erzählers liegt jedenfalls in seiner Unfähigkeit zu Empathie und in der Tatsache, dass es ihm unmöglich ist, Interesse für andere Personen aufzubringen oder ein Lebensmodell zu entdecken, das ihn nicht langweilt. *Faserland* ist eine konsequent vorangetriebene Reise ohne ernstzunehmenden Richtungswechsel, der Blick scheint fortwährend auf den Untergang des Ich-Erzählers gerichtet. Die Reisetematik wird in Krachts folgenden Texten immer wieder aufgegriffen. In dem Roman *1979*, welcher nun untersucht werden soll, macht sich der Protagonist auf in den Iran und nach Tibet.

⁹² Lothar Bluhm: Zwischen Auslöschung und Salvierung, S. 99.

4. Die Revolution hinter den Kulissen: Der Roman *1979*

4.1. Exzess und Umsturz

Was bleibt von der islamischen Revolution übrig, wenn man kaum bemerkt, dass sie stattfindet? Der Ich-Erzähler und sein Freund Christopher, der vielleicht eher sein Ex-Freund ist, reisen im Jahr *1979* nach Teheran. Sie sind auf der Suche nach exklusiven Partys und Drogen. Tiefergehende Gründe für ihre Reise scheint es keine zu geben. Die Haltung des Erzählers könnte man mit Blick auf die Tatsache, dass er sich um den Umsturz im Iran kaum kümmert, als unpolitisch beschreiben. Allerdings wird durchaus eine in hohem Maße politische Stellung bezogen, wenn man sich nur über Inneneinrichtung, Anzüge und Popmusik austauscht, während die politische Situation langsam außer Kontrolle gerät. Er kann kaum nachvollziehen, was in dem Land, in das er sich begab, um zu feiern und sich an dem Außergewöhnlichen zu erfreuen, vor sich geht und es scheint ihn auch nicht besonders zu interessieren. Erst als Christopher infolge eines Drogenexzesses in Lebensgefahr schwebt, muss sich der Ich-Erzähler mit der sozialen Realität im Iran befassen. Die Versuche, Christopher zu retten, scheitern jedoch, und kurz nach dessen Tod reist der Erzähler, auf den Rat eines ihm weitgehend unbekanntes Rumänen namens Mavrocordato hin, nach Tibet, genauer gesagt zum Berg Kailash. Von der dreimaligen Umrundung dieses Berges erhofft er sich tiefgreifende Erkenntnisse, die sich zunächst nicht einstellen wollen. Erst nachdem er von chinesischen Soldaten verhaftet und in ein kommunistisches Umerziehungslager gebracht wurde, gelingt es ihm, glücklich zu sein. Das Scheitern spielt in *1979* eine außerordentliche Rolle und es lohnt sich, dieses genauer zu untersuchen. Am Ende des Romans wirkt der Ich-Erzähler nämlich das erste Mal zufrieden mit sich und der Umgebung. Er lässt sich auf das von Befehlen und strengen Ordnungen geprägte Lagerleben ein und es wirkt, als sei er am Ziel angekommen. Ist er also tatsächlich gescheitert, wenn er im Straflager landet? Immerhin scheint es so, als könnte er sich mit den dortigen Lebensbedingungen gut abfinden. Dennoch könnte man die implizite Zustimmung des Erzählers zu den Strukturen im Lager als Ausdruck seines Scheiterns begreifen. Das Scheitern in *1979* spielt jedoch auch in verschiedenen anderen Bereichen eine Rolle. So gelingt es dem Protagonisten nicht, sich von Christopher loszusagen und dessen Beschimpfungen und Demütigungen zu entgehen. Es gelingt ihm auch nicht, aus dem Leben, das er gemeinsam mit Christopher führt und das ihn offensichtlich deprimiert, auszubrechen. Zudem scheitert er immer wieder dabei, die gesellschaftliche und politische Situation realistisch einzuschätzen, wodurch sich eine Vielzahl an Konflikten ergibt. Der Typus des dekadenten, europäischen Reisenden wird einerseits verkörpert,

andererseits auch auf ironische Weise vorgeführt und mehrfach gebrochen. Der Protagonist wirkt häufig hilf- und schutzlos und in seinen Handlungs- und Denkmöglichkeiten äußerst beschränkt, was etwa von seinem Begleiter Christopher ausgenutzt wird.

Die Suche nach Schutz, „vor allem vor den eigenen Tendenzen zur Selbsterstörung“⁹³, könnte es auch sein, die den Erzähler schließlich zum Berg Kailash führt. Nachdem Christopher gestorben ist und die politischen Verhältnisse im Iran immer unsicherer werden, begibt er sich nach Tibet. Er wirkt wie ein ziellos Umherirrender, der den Rat, nach Tibet zu reisen, schon allein deshalb gerne annimmt, weil ihm endlich ein Punkt gewiesen wird, den er anpeilen soll. Es stellt sich die grundsätzliche Frage, wie selbstbestimmt diese Figur agiert. Zunächst ist er in der Abhängigkeit seines Freundes Christopher, aus der er sich nicht befreien kann. Dann folgt er blind dem Ratschlag Mavrocordatos und schließlich fügt er sich in das System des kommunistischen Lagers ein. Er befasst sich mit den Schriften Mao Tse-tungs⁹⁴ und bemüht sich, ein guter Gefangener zu sein. Man folgt also einer Figur, deren Sichtweisen deutlich von üblichen Formen der Alltagswahrnehmung abweichen. Das Scheitern in *1979* resultiert zu weiten Teilen eben aus dieser spezifischen Figurenwahrnehmung. Bei der Lektüre von *1979* wird man eingeladen, die dem Roman zugrundeliegenden historischen Ereignisse zu übersehen. Diese werden nicht ausführlich beschrieben und man muss ohnehin bei jeder Auskunft über das Kriegsrecht, die Militärkontrollen und die politische Gesamtsituation daran zweifeln, ob der Einschätzung des Ich-Erzählers denn nun zu trauen ist oder nicht. Allzu schnell könnte man resümieren, dass sich der Protagonist nicht um Politik kümmert und man von ihm deshalb keine ernstzunehmende Auskunft über den Iran oder die Situation im Straflager erhalten kann. Zudem werden die Informationen zu historischen Gegebenheiten in *1979* mit Elementen eines post-apokalyptischen Überlebenskampfes verbunden⁹⁵, welche sich nur schwer in eine exakt festlegbare Zeit einfügen lassen.

„Christian Krachts Roman *1979* spielt in den Tagen vor der Flucht des Schahs am 16. Januar 1979, also während der kurzen Regierung von Schapur Bakhtiar. Der Roman spielt in der Zeit vom nicht mehr aufzuhaltenden Krieg der Kulturen im Iran.“⁹⁶ Solche zeitlichen Bestimmungen sind nicht falsch und es ist sicherlich auch interessant, sich mit den historischen Umbrüchen, welche den Rahmen des Romans bilden, eingehend zu beschäftigen. Dennoch lösen sich – spätestens im kommunistischen Umerziehungslager – die üblichen

⁹³ Leander Scholz: Anmerkungen zu *1979*. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 92-100, S. 96.

⁹⁴ In dieser Arbeit wird die Schreibweise „Mao Tse-tung“ verwendet, weil auch Kracht diese Form wählt.

⁹⁵ Moritz Baßler: »Have a nice apocalypse!«, S. 260.

⁹⁶ Paul Michael Lützel: Der Bürgerkrieg als Thema in Christian Krachts *1979*. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 101-115, S. 105.

Muster der Zeitwahrnehmung auf oder verlieren zumindest ihre Bedeutung. Die westliche Hektik ist in weite Ferne gerückt. Der Tag gliedert sich nur noch in die Arbeit auf den Feldern rund um das Lager und in den Schlaf. Das Bedürfnis des Ich-Erzählers „nach Unterwerfung und Erziehung“⁹⁷ wird erfüllt. Das Unerhörte ist jedoch, dass das Leben im Lager so einfach zu sein scheint. Es gibt nichts, worum man sich noch kümmern muss. Die Partei regelt alles und man befolgt, was einem gesagt wird. Nach langer Suche nach einem funktionierenden Lebenskonzept hat der Erzähler, so scheint es, nun eines gefunden. Die Mangelernährung, der Verlust der Freiheit und die körperlichen Qualen werden zwar zur Kenntnis genommen, rufen bei dem Ich-Erzähler aber keineswegs jene Formen des Jammers und des Leids hervor wie die früheren Streitigkeiten mit Christopher. Nachdem die westliche-Partykultur nicht zur Zufriedenheit führte, wird die Hingabe an ein übergeordnetes System als erfüllend erlebt. Kracht ruft damit bereits in *1979* jenen Dualismus der Ideologien auf, der auch im folgenden Roman mit dem Titel *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* eine maßgebliche Bedeutung hat. Es ist nicht überraschend, dass in den Publikationen zu diesen beiden Romanen häufig Theorien und Erscheinungsweisen des Kommunismus und des Kapitalismus behandelt werden. Dieser intertextuelle Raum wird auf deutliche Weise geöffnet und die darin konkurrierenden Stimmen sind äußerst zahlreich und sehr heterogen. Hinzu kommt, dass diese beiden ideologischen Strömungen auf den „fanatischen, fundamentalistischen Islam“⁹⁸ treffen. Die Verquickungen von Politik und Religion, die bei der von Ruhollah Chomeini angeführten Revolution eine Rolle spielen, durchschaut der Ich-Erzähler zwar nicht, aber es ist offensichtlich, dass die Verbindung der politischen und religiösen Sphäre mehrere Situationen, in welche der Ich-Erzähler gerät, stark beeinflusst. An dieser Stelle erscheint ein kurzer Exkurs zur Rezeptionsgeschichte unerlässlich. Denn *1979* wurde im Herbst 2001 veröffentlicht, also kurz nach den Terroranschlägen des 11. September. Vor diesem Hintergrund wurde der Roman als „das Buch zur Zeit“⁹⁹ bezeichnet, in welchem „die leere Wohlstandswelt“¹⁰⁰ ausgestellt wird. Diese westliche Welt war nun angesichts eines bis dato unvorstellbaren Terroranschlags schockiert. Obwohl Kracht *1979* vorher schrieb, wurde der Roman immer wieder in Bezug zu den Anschlägen vom 11. September gesetzt. Die Umrundung des Bergs Kailash als Anfangspunkt der Ablehnung des westlichen Liberalismus zu lesen¹⁰¹, ist schlüssig, da der Erzähler sich an diesem Punkt von seiner

⁹⁷ Leander Scholz: Anmerkungen zu *1979*, S. 98.

⁹⁸ Thomas Andre: *Kriegskinder und Wohlstandskinder*, S. 232.

⁹⁹ Elmar Krekeler: *Kampf des Kulturlosen – Krachts 1979*. In: *Die Welt* vom 6.10.2001. Online unter <http://www.welt.de/kultur/article479713/Kampf-des-Kulturlosen-Krachts-1979.html> (05.07.2015).

¹⁰⁰ Thomas Andre: *Kriegskinder und Wohlstandskinder*, S. 233.

¹⁰¹ Leander Scholz: *Anmerkungen zu 1979*, S. 96f.

bisherigen Lebensweise zu verabschieden versucht. Die Zeit der Alkohol- und Drogenexzesse in Teheran rückt bereits während der Umrundung des Kailash in weite Ferne und kann schließlich im kommunistischen Straflager nur noch in verstreut aufblitzenden Denk- und Handlungsweisen entdeckt werden.

In Teheran blieb die iranische Revolution lange hinter den Kulissen versteckt, so wie die Spielarten politischer Diskurse in *1979* im Allgemeinen nur die Bühne für den nach Halt suchenden Protagonisten bilden. Vordergründig will ein junger Mann sein Leben in den Griff bekommen. Welches politische System ihn umgibt und wie dieses im Verhältnis zu anderen Systemen steht, ist ihm eher gleichgültig. Nicht über die Gesellschaft denkt er anfangs nach, sondern stets über sich selbst. Dies ändert sich erst im Straflager. Er fühlt in sich „den Wunsch nach Besserung, nach etwas, das einer Verpflichtung gleichkam und Halt bedeuten würde, Verpflichtung und Moral dem Volk und den Arbeitern gegenüber“ (1979, S. 35). Er will nun etwas für die Gemeinschaft tun und hat den Wunsch, sich in ein großes Ganzes einzufügen, was in seinen Augen eine gute Möglichkeit zu sein scheint, als Individuum zu bestehen. Die Zeit der Exzesse in Teheran ist am Romanende ebenso fern wie die Möglichkeit eines von Freiheit und Selbstbestimmung gekennzeichneten Handelns. Das Scheitern des Protagonisten liegt in der Aufgabe seiner Handlungsmacht, in seiner Akzeptanz des Lebens im Straflager und in seiner Unfähigkeit, politische Vorgänge zu erkennen und kritisch zu hinterfragen. Der Ich-Erzähler handelt während des gesamten Romans so gut wie niemals selbstbestimmt, er fällt keine Entschlüsse, sondern agiert so, wie andere es ihm vorschreiben. Er steht also in einer starken Abhängigkeit von anderen Figuren, weshalb eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Figurentypen in *1979* sinnvoll erscheint.

4.2. Figurentypen und Gesellschaftsordnungen

Christopher, der Geliebte des Ich-Erzählers, verkörpert exemplarisch die VertreterInnen einer globalen Partyszene. Bei der Ankunft in Teheran wirkt er bereits sehr erschöpft, doch er lässt sich nicht davon abhalten auszugehen. „Er hielt sich den Arm an die Stirn, um zu prüfen, ob und wieviel Fieber er hatte. Er sah dabei sehr ‚charming‘ aus“ (1979, S. 21). Gespräche mit Christopher drehen sich um Äußerlichkeiten, um Mode, um Inneneinrichtung, um Alkohol. Die Gegensätzlichkeit dieser Besucher des Irans und der Einheimischen wird durch die „westlichen und östlich-islamischen modischen Codes“¹⁰² verdeutlicht. Während man erwarten würde, dass die islamische Revolution wahrgenommen und besprochen wird,

¹⁰² Rolf Füllmann: Alte Zöpfe und Vaternörder. Mode- und Stilmotive in der literarischen Inszenierung der historisch-politischen Umbrüche von 1789 und 1914. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 18f.

konzentrieren sich Christopher und der Protagonist auf Einstecktücher oder Sandalen. „Sandalen zu tragen, ‚dear‘, ist, der Bourgeoisie einen Fußtritt ins Gesicht zu geben“ (1979, S. 23). Auf diese Äußerung des Ich-Erzählers reagiert Christopher mit einer Beschimpfung, wie er sich überhaupt in fast allen Situationen aggressiv und ablehnend ihm gegenüber verhält. Christopher nimmt die Position einer Negativfigur ein, welche den Ich-Erzähler fortwährend quält. Dieser kann sich nicht von Christopher lösen und er reagiert auf dessen Beleidigungen meistens mit Entschuldigungen oder Schweigen. Christopher ist sich durchaus bewusst, dass der Protagonist von ihm abhängig ist. Als dieser sich einmal dazu durchringt ihm zu sagen, dass er ihn hasse, nimmt Christopher das nicht ernst: „Du kannst mich gar nicht hassen. Ich sehe viel zu gut aus“ (1979, S. 49). Christopher beharrt auf einer Art Überlegenheitsanspruch. Er meint, intelligenter, freundlicher und schöner als sein Begleiter und überhaupt als die meisten anderen Personen zu sein. Dieser Überlegenheitsanspruch fügt sich in das Bild von einem westlich-dekadenten Egoisten. Folgende These ist in Bezug auf die Funktion von Christopher im Figurengefüge des Romans interessant: „Das Sujet eines Romans lässt sich in einem Satz reformulieren. ‚1979‘ handelt davon, daß der Held eine Überzeugung annimmt.“¹⁰³ Der Ich-Erzähler ist am Romanende der Meinung, sich gebessert zu haben. Auf dem Weg dahin, ein in seinen Augen besserer Mensch zu werden, durchläuft er eine Krise, die in Christophers Tod ihren Höhepunkt und zugleich ihr Ende findet. Er muss sich von Christopher befreien, um voranschreiten zu können. Auf den Tod Christophers folgt bald die Abkehr von jenen Werten, die dieser verkörperte, was sich beispielsweise daran zeigt, wie selten der Ich-Erzähler an seinen verstorbenen Geliebten denkt. Christophers Scheitern ähnelt jenem des Protagonisten aus *Faserland*. Er neigt zu Oberflächlichkeit und Exzessen und geht schließlich an diesem Lebensstil zugrunde.

Die Figurentypen in *1979* lassen sich mit verschiedenen Gesellschaftsordnungen in Verbindung bringen. Christopher kann als Symbolfigur für eine außer Kontrolle geratene Wohlstandsgesellschaft verstanden werden.

Eine Schlüsselfigur in dem Roman ist Mavrocordato. Bereits in der ersten direkten Rede Mavrocordatos ist von einem utopischen Kleinstaat die Rede, was für die starke Verquickung von individuellen Befindlichkeiten mit gesellschaftlichen Ordnungen in *1979* sprechen würde: „Ich bin Rumäne. Mavrocordato, guten Tag. Mein Großvater gründete an der Schwarzmeerküste einen utopischen Kleinstaat, zeitgleich mit d'Annunzios Fiume. Das war

¹⁰³ Oliver Flade/Christoph Rauen: Schwere Unterscheidungen und »light entertainment«. Text/Kontext-Analyse am Beispiel von Christian Krachts *1979*. In: Uta Klein/Katja Mellmann/Steffanie Metzger (Hg.): Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Paderborn: mentis 2006 (= Poetogenesis, Studien und Texte zur empirischen Anthropologie der Literatur, Bd. 3) S. 547-563, S. 549.

gleich nach dem Ersten Weltkrieg. Was trinken Sie? Wodka vielleicht?“ (1979, S. 50f.) An dieser Vorstellung sind mehrere Aspekte bemerkenswert. Zunächst ist auffällig, dass Mavrocordato, noch bevor er seinen Namen nennt, auf seine Nationalität verweist. Daraufhin folgt – scheinbar ohne Zusammenhang – die Bemerkung über den von seinem Großvater gegründeten Kleinstaat. Der Satz wirkt, ebenso wie zahlreiche weitere Äußerungen, als werde er nur vorgebracht, um auf einer gewissen Außergewöhnlichkeit zu bestehen, und als hätte er kaum eine weitere Bedeutung. Er bildet bloß die Einleitung für die Frage nach den Getränken. Mavrocordato stellt schließlich auch noch selbst den Befund für dieses politische Experiment seines Großvaters: „Es war ein anarchistisch-dadaistisches Experiment, ein Witz als Staatsform“ (1979, S. 51). Manchmal scheint es, als würden in diesem Roman alle Staats- und Gesellschaftsformen als Scherze begriffen und vorgeführt. Das Scheitern der Figuren wird von den Defiziten der sie umgebenden staatlichen Systeme unterstützt. Mavrocordato schafft es durch seine Andeutungen zu Politik, Geschichte und Kultur sogleich, Christopher und den Erzähler auf sich aufmerksam zu machen.

Der Protagonist fragt ihn sogar, warum Mavrocordato so genau wisse, was in Zukunft geschehen werde. Es ist eine der wenigen Stellen in dem Roman, an denen der Erzähler etwas kritisch hinterfragt: „Sie erzählen mir immer von Dingen, die ich verstehen werde und die bald passieren werden, Mavrocordato. Entschuldigung, aber ich finde das ziemlich ... ziemlich arrogant. Woher wollen Sie denn das so genau wissen?“ (1979, S. 61). Mavrocordato lässt sich von dieser Frage weder verunsichern noch zu langen Erklärungen hinreißen, sondern er sagt schlicht: „Ich weiß es, weil es geschrieben steht (1979, S. 61). Hier könnte er der Meinung Ausdruck verleihen, dass „Geschichte sich im Grunde wiederhole, weil die Menschen Menschen seien, also vorausdeutbar.“¹⁰⁴ Dennoch kann sich bei der Lektüre allzu leicht das Gefühl einstellen, die Aussagen und Gesten Mavrocordatos seien Teil einer gut einstudierten Show. Was er sagt, gewinnt Bedeutung und überzeugt den Erzähler, weil er es mit großer Selbstsicherheit vorträgt, und nicht, weil es inhaltlich so überwältigend wäre. Der Protagonist ist beständig auf der Suche nach Ratschlägen und nach Halt. Zuerst sucht er danach bei Christopher, dann bei Mavrocordato und schließlich wird er im Straflager fündig. Nach Christophers Tod beginnt der Erzähler verstärkt, Kontakte zu anderen Personen zu knüpfen und sich etwas mehr für die Geschehnisse im Iran zu interessieren. Die islamische Revolution kann als „Kampf gegen einen Herrscher, der die muslimischen Anschauungen und

¹⁰⁴ Gonçalo Vilas-Boas: *Krachts 1979: Ein Roman der Entmythisierungen*. In: Edgar Platen/Martin Todtenhaupt (Hg.): *Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München: Iudicium 2007 (= Perspektiven, Nordeuropäische Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur, Bd. 1) S. 82-96, S. 92.

Traditionen des Landes verraten hatte, weil er sein Land um jeden Preis hatte verwestlichen wollen¹⁰⁵ verstanden werden. Der Protagonist durchschaut jedoch nicht, dass er durch sein Äußeres sogleich als Angehöriger des Westens, gegen den aufbegehrt wird, wahrgenommen wird. Er hat nur wenig Kontakt mit Personen aus der iranischen Bevölkerung, weshalb besonders das Gespräch mit dem Besitzer eines Cafés aufschlussreich ist. Der Erzähler ist der einzige Gast und ihm wird mitgeteilt, dass er nicht mehr hinausdürfe, weil es schon zu spät sei und die Ausgangssperre gelte. Es bleibt ihm also keine andere Wahl, als sich auf die Unterhaltung einzulassen. Der Inhaber des Cafés ist darauf aus, seine Meinung sogleich deutlich zu machen: „Wir haben uns alle verschuldet, weil wir Amerika zugelassen haben. Wir müssen alle Buße tun. Wir werden Opfer bringen müssen, jeder von uns“ (1979, S. 98). An dieser Stelle klingt Amerika wie eine Krankheit, die man rechtzeitig hätte eindämmen müssen. Man krieche nur noch um „den großen Satan herum, um Amerika“ (1979, S.98), aber nun breche eine neue Zeit an:

Der Schah ist bald weg, vielleicht ist er jetzt schon weg. In diesem Land wird eine neue Zeitrechnung beginnen, außerhalb des Zugriffs Amerikas. Es gibt nur eine Sache, die dagegen stehen kann, nur eine ist stark genug: Der Islam. Alles andere wird scheitern. Alle anderen werden in einem schaumigen Meer aus Corn Flakes und Pepsi-Cola und aufgesetzter Höflichkeit ertrinken. (1979, S. 99).

In diesem Gespräch wird in kompakter Form die Quintessenz der islamischen Revolution aus der Sicht eines Mannes aus der Bevölkerung präsentiert. Der Erzähler hat sich vor einigen Wochen den Koran gekauft, aber er kann sich kaum darauf konzentrieren (1979, S. 18). Ihm ist all das, was der Besitzer des Cafés erzählt, eher fremd. Allerdings haben sich auch die Symbole des westlichen Wohlstands verflüchtigt, allen voran die Berluti-Schuhe von Christopher, welche den Gegensatz zum heruntergekommenen Krankenhaus, in welchem er starb, bildeten. Die Markenschuhe erfüllten die Funktion eines Zeichens für die Bedeutungslosigkeit eines Lebensstils.¹⁰⁶ Nun steht der Protagonist vor der Herausforderung, sein Leben wieder mit bedeutungsvollen Inhalten zu füllen. Allerdings ist seine Wahrnehmung von einer gewissen Distanziertheit in Bezug auf seine Umgebung geprägt, die sich zumeist aus Desinteresse und Unwissen ergibt. Es stellt sich bei ihm allerdings ein gewissermaßen touristisches Wahrnehmungsmuster ein. „Er ist von den Aufständen, die er beobachtet, fasziniert, kann sie aber nur als Tourist wahrnehmen.“¹⁰⁷ Dies ist jedoch bereits eine Fortentwicklung, wenn man an seine Ignoranz gegenüber der politischen Situation zu

¹⁰⁵ Paul Michael Lützeler: Bürgerkriege global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman. München: Wilhelm Fink 2009, S. 202.

¹⁰⁶ Gonçalo Vilas-Boas: Krachts 1979, S. 84.

¹⁰⁷ Paul Michael Lützeler: Bürgerkriege global, S. 205.

Beginn des Romans denkt. Die Leere des Ich-Erzählers kann als Ausgangspunkt für das Folgende gesehen werden.¹⁰⁸ Während der Protagonist in *Faserland* eine Vielzahl an Sinnangeboten ablehnte, ist der Erzähler in *1979* geradezu verzweifelt auf der Suche nach etwas oder jemandem, der seinem Leben Bedeutung verleiht.

Er nimmt alle Ratschläge an, die bei dieser Suche vielleicht hilfreich sein könnten.

Mavrocordato weiß auch genau, wie er den Erzähler von der Umrundung des Kailash überzeugen kann: „Es ist so: Eine einzige Umrundung wäscht die Sünden eines gesamten Lebens rein. Wenn Sie das schaffen, dann haben Sie etwas Großes getan, etwas, um das aus den Fugen geratene Gleichgewicht wiederherzustellen“ (1979, S. 117). Sofort stellt sich die Frage, von welchem Gleichgewicht hier die Rede ist? Vom Gleichgewicht der Welt oder vielleicht von einer Art innerem Gleichgewicht?

Jedenfalls bleibt die Umrundung des Kailash zunächst folgenlos. „Die Reinwaschung, die Mavrocordato erwähnt hatte, war einfach nicht passiert“ (1979, S. 141). Erst als die Pilger auftauchen, kann der Erzähler dem Umrunden des Berges etwas abgewinnen. Er fügt sich in die Gemeinschaft der Pilger eine, welche die erste Figurengruppe sind, die ihn aufnimmt. Es zeigt sich deutlich, wie euphorisch der Protagonist auf jede Art von Gemeinschaftserlebnis reagiert und wie sehr er sich nach der Aufnahme in eine soziale Gruppe sehnt: „Jetzt die nächsten Monate so zu verbringen, mit diesen Pilgern, deren Sprache ich nicht verstand, vielleicht sogar Jahre, schien mir eine perfekte Lebensaufgabe“ (1979, S. 146). Dieser Plan wird allerdings durch die chinesischen Soldaten zunichte gemacht, welche die Pilger und ihn festnehmen. Jedenfalls zeigt sich das Bedürfnis des Protagonisten nach Besserung, welches sich im Straflager noch verstärkt und mit dem Wunsch nach Reinigung verbunden ist, bereits während der Umrundung des Kailash deutlich. Die Imagination von Reinheit taucht auch in der Kindheitserinnerung des Erzählers auf.¹⁰⁹ Begriffe wie Sünden, Reinheit, Besserung und Reinigung sind fraglos religiös konnotiert, werden von dem Protagonisten jedoch in einer naiven Form verwendet. Zudem ist nicht selbstverständlich, weshalb er sich als defizitär und besserungsbedürftig wahrnimmt. Er sagt von sich, nur eine einzige Kindheitserinnerung zu haben und Christopher wirft ihm vor, leer zu sein und scheinbar ohne jede Vergangenheit zu existieren (1979, S. 34). Die Leere des Individuums scheint immer an eine bestimmte Gesellschaftsform gekoppelt zu sein. Eine heterogene Personengruppe in *1979*, die zur Konformität erzogen werden soll, sind die Gefangenen im Straflager. Ihre Nationalitäten sind ebenso unterschiedlich wie die Gründe ihrer Inhaftierung. Manche Häftlinge sind wegen

¹⁰⁸ Stefan Bronner: Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen, S. 190.

¹⁰⁹ Leander Scholz: Anmerkungen zu *1979*, S. 93.

politischer Motive in das Lager gebracht worden, manche waren Kriminelle. Auch in der Gesellschaft des Lagers gibt es deutliche Hierarchien: „Die Kriminellen behandelten die Politischen sehr schlecht. Sie waren in der unsichtbaren Hierarchie des Lagers höher gestellt, die Politischen waren eher der Abschaum“ (1979, S. 175). Der Protagonist zählt zu den politischen Gefangenen. Jedoch macht er bald positiv auf sich aufmerksam und zwar, weil er in seiner Freizeit die Schriften Mao Tse-tungs liest, sich den Aufsehern nicht widersetzt und die Arbeit zuverlässig verrichtet. Er passt sich an die neuen Lebensbedingungen an und findet in dem Mithäftling Liu sogar einen Freund. Die Art, wie er schildert, vom Müllhaufen des Lagers Maden gestohlen zu haben, hat eine seltsame Selbstverständlichkeit. Nichts deutet noch auf Unzufriedenheit oder die in Teheran beklagte Leere hin. Der Protagonist meint, sich gebessert zu haben. Ob man ihm das glauben darf, ist diskussionsbedürftig.

4.3. Besserung und Selbstaufgabe

Der Protagonist ist am Ende des Romans davon überzeugt, ein besserer Mensch geworden zu sein. Er wirkt im Straflager sogar glücklicher als in der Zeit, als er der Jet-Set-Gesellschaft angehörte. Als scheiternde Figur kann er aber begriffen werden, weil sein Wunsch nach Besserung sich in eine umfassende Selbstaufgabe fügt. Er denkt kaum noch eigenständig, sondern führt Befehle aus. Er definiert sich über den Wunsch, ein „guter Gefangener“ zu sein (1979, S. 183). Sein körperlicher Verfall ist für ihn kein Anlass zur Sorge und er meldet sich freiwillig zu der monatlichen Blutabgabe, obwohl er dies nicht mehr müsste, weil er schon so abgemagert ist. Er ist ein Häftling, der Fleißaufgaben macht. Er wirkt nicht mehr wie ein denkender Mensch, sondern wie eine vollkommen unter Kontrolle gebrachte Störung des Systems. Den Tod des mit ihm befreundeten Lagerinsassen Liu nimmt er zur Kenntnis, ohne ein Wort der Trauer oder des Mitleids zu verlieren: „Ein Häftling nahm ein Eßstäbchen und hämmerte es dem schreienden Liu mit seiner Holzpantone durch den Ohrkanal in den Kopf hinein. Er war gleich tot. Eine Woche später fiel der erste Schnee“ (1979, S. 183). Ihn erschüttert anscheinend nichts mehr. Er verteidigt nur noch einen letzten Rest Menschlichkeit, was sich in dem Bekenntnis zeigt, welches den letzten Satz des Romans bildet: „Ich habe nie Menschenfleisch gegessen“ (1979, S. 183). Diese Bemerkung ist umso erstaunlicher, weil bis dahin niemals von Kannibalismus die Rede war und „niemand hätte dem Ich-Erzähler je so etwas unterstellt.“¹¹⁰ Es soll einerseits wohl für eine abschließende Irritation gesorgt werden, andererseits werden aber auch die Gefährdung der Menschlichkeit und der Verlust der

¹¹⁰ Moritz Baßler: »Have a nice apocalypse!«, S. 260.

Menschenwürde angesprochen. Man könnte folgern, das Scheitern des Protagonisten besteht darin, dass sein Wunsch, ein besserer Mensch zu werden, in Verrohung und Unmenschlichkeit mündet. Denn allein, dass das Essen von Menschenfleisch offenbar in Frage kommt, ist ein Zeichen für Inhumanität. Während der Kannibalismus in den Bereich des Möglichen gerückt ist, sind andere Bereiche aus dem Gedächtnis des Ich-Erzählers verschwunden. Die Zeit in Teheran, der Tod Christophers und auch die Jahre davor haben keinen Platz im Denken des Protagonisten. Seine in Teheran geäußerte Behauptung, so gut wie ohne Vergangenheit zu existieren und nur eine einzige Kindheitserinnerung zu haben (1979, S. 34), wird gewissermaßen bestätigt. Die individuelle Vergangenheitslosigkeit ergibt sich wohl aus einer Mischung aus Vergessen und Verdrängen. Es kann von einer voranschreitenden „Entzeitlichung“ gesprochen werden, da die Zeit sukzessive im Bewusstsein des Erzählers zu verschwinden scheint.¹¹¹ Er selbst kümmert sich weder um zeitliche Ordnungen noch um andere Formen der Strukturierung des Lebens. All dies wird für ihn erledigt. „Ich habe immer versucht, mich an die Regeln zu halten“ (1979, S. 183). Vielleicht ist es dieser Satz, in dem das Scheitern des Protagonisten am deutlichsten und schrecklichsten zum Ausdruck kommt. Das unkritische Umsetzen von Anweisungen, welche ein totalitäres Regime erteilt, fügt sich in den Verlust von Mündigkeit, den der Ich-Erzähler im Allgemeinen gerne akzeptiert. Er ignoriert die Missstände im Lager zwar nicht gänzlich, bemüht sich aber dennoch vor allem, ein guter Häftling zu sein. Was ihm offenbar doch zu schaffen macht, ist das Nichtstun, „das Gefühl, man sei nur noch damit beschäftigt, über Essen und Arbeit nachzudenken, mit dem Aufwachen und wieder Einschlafen“ (1979, S. 179). Ob er begreift, wofür der Staat steht, der ihn gefangen hält, ist nicht leicht zu beantworten. Er liest einerseits Maos Schriften und hat andererseits das Lagerleben täglich vor Augen. Er ist also jemand, der Theorie und Praxis des Maoismus kennt. Es hat den Anschein, als hätte er rasch begriffen, was er sagen und tun muss, um im Lager bestehen zu können. Schnell durchschaut er die Funktion der Selbstkritiken: „Wenn man alles zugab und es bereute, war es möglich, sich darauf aufbauend zu verbessern“ (1979, S. 160). Es war notwendig, etwas zum Zugeben zu haben. Er glaubt anscheinend auch daran, nach erfolgter Besserung seinen Platz im Volk einnehmen zu dürfen. Überhaupt kann der Eindruck entstehen, dass der Ich-Erzähler das Leben im Lager als eine Art Prüfung begreift. „Wasser wurde absichtlich knapp gehalten, man durfte also weder sprechen – außerhalb der Selbstkritiken – noch trinken, beides war furchtbar schwer für mich“ (1979, S. 160). Aber dennoch hat er den Wunsch, diese schwere Aufgabe zu bestehen. Er will zu einem

¹¹¹ Gonçalo Vilas-Boas: *Krachts 1979*, S. 85.

„funktionierenden“ Mitglied der Gesellschaft werden und ist bereit, sich selbst und sogar seine Grundbedürfnisse zurückzuschrauben. Der ständige Hunger und Durst sind nicht in der Lage, seinen Wunsch nach Besserung zu unterlaufen. Das Schlagwort der Moral spielt in Krachts Texten immer wieder eine Rolle. Es deutet auch darauf hin, dass er seinen früheren Lebensstil im Lager doch nicht vollkommen vergessen hat und diesen nun als amoralisch wahrnimmt. Der Protagonist ist ein Beispiel für eine verlorene Figur, die anfällig für radikale politische Ideen ist und sich gerne von einem totalitären System gefangen nehmen lässt. Dass er sich auch auf die freiwillige Gängelung seiner Gedanken im Sinne der maoistischen Ideologie einlässt, ist ein Indiz dafür, dass er nicht nur versucht, im Lager zu überleben, sondern auch an die Werte des Maoismus glaubt. Ein Beispiel hierfür ist die Szene, als er zu einigen Lagerfunktionären gerufen wird und erkennt, dass jene Frau, die ihm immer ins Gesicht schlug, nicht dabei ist. „Ich hielt das für ein gutes Zeichen, hatte aber gelernt, solche Gedanken erst einmal und zuerst bei mir als reaktionär einzuordnen. Ich mußte mich nicht ausziehen“ (1979, S. 162). Er misstraut sich selbst mehr als der Ideologie. Sein Vertrauen in die Größe Mao Tse-tungs und in die Gemeinschaft, die erschaffen werden soll, führt dazu, dass er sich selbst zunehmend kritisch beäugt und sein Schicksal gerne in fremde Hände legt. Ihm wird gesagt, dass Anzeichen für seinen Willen, seine Fehler einzugestehen, aufgefallen wären (1979, S. 163). Um welche Fehler es sich handelt, wird nicht weiter erörtert. Wird der Vertreter westlicher Dekadenz im Lager festgehalten, um als Individuum für gesamtgesellschaftliche Entwicklungen zu büßen? Oder ist es die Umrundung des Kailash, die ausreicht, um ihn bis zu seinem Lebensende im Straflager zu belassen? Auffällig ist, dass er, noch bevor er ins Lager kommt, ein gewisses Maß an Verständnis für die ihn verhaftenden Soldaten aufbringt:

Mir war meine eigene Aufsässigkeit zuwider. Schließlich hatten sie nur ihre Pflicht getan – ich war unerlaubt, ohne Visum, sogar ohne Paß tief in chinesisches Gebiet eingedrungen. Wahrscheinlich gab es sogar ein Gesetz gegen das Pilgern um den heiligen Berg. Andererseits fror ich nachts wirklich sehr, und ein erfrorener Gefangener diente niemandem“ (1979, S. 153).

Schon hier zeigt sich ein – durchaus fragwürdiges – Denken im Sinne der Gemeinschaft, der er als toter Gefangener nicht mehr dienen könne. Der Ich-Erzähler gibt sich selbst zugunsten einer Gemeinschaft auf, die ihn zu einem politischen Häftling macht. Oder tut man ihm Unrecht, wenn man sagt, dass er sich selbst aufgibt? Immerhin ist alles im Lager darauf ausgerichtet, den Willen der Gefangenen zu brechen. Die Häftlinge dürfen nicht miteinander sprechen und sich nicht ansehen. Wenn sie es doch tun, müssen sie zur Selbstkritik.

„Die Selbstkritik funktionierte so: Sie war als Umerziehung gedacht; nicht als Verhör,

sondern als Auslöschung des Egoismus, sie war dazu da, uns Demut beizubringen, uns zu lehren, daß wir nichts waren“ (1979, S. 156). Als Nicht-Person erkennt er sich bald auch, als jemand, der nichts wert ist und sich für die Gemeinschaft opfern muss. Vielleicht repräsentiert der Protagonist in letzter Konsequenz auch einen Typus, der ein ideales Opfer für totalitäre Systeme darstellt. Bei diesen Selbstkritiken muss er sich nackt ausziehen, wird angeschrien und geschlagen. Dennoch sagt er, sich auch freiwillig dazu gemeldet zu haben. Er entwickelt sich immer mehr zum Spielball, zu jemandem, dem man alles beibringen kann und der alles hinnimmt. „Dabei, beim Umdenken, würde die Partei mir helfen, deshalb sei ich in diesem Lager“ (1979, S. 159). Dieses Umdenken kann als eine Art Aufgabe des eigenständigen Denkens verstanden werden.

4.4. Das Scheitern der Bezugssysteme

Der Ich-Erzähler in *1979* ist beständig auf der Suche nach Halt, Besserung und seinem Platz in der Gesellschaft. Hierbei sucht er Zuflucht bei verschiedenen Figuren und Ideologien. Allerdings kommt es zu einem fortwährenden Scheitern der zwischenmenschlichen, weltanschaulichen und religiösen Bezugssysteme, wie Immanuel Nover anmerkt.¹¹² Alles, worauf er sich bezieht, erweist sich als nicht hilfreich, entzieht sich ihm bald wieder oder schadet ihm. Renate Lachmann spricht von einer „semantische[n] Explosion“¹¹³, welche sich in der Berührung von Texten vollziehe. Diese Explosion von Sinnangeboten, die durch zahlreiche intertextuelle Verweise entsteht, ist auch in *1979* zu bemerken. So bilden nicht nur die Schriften Mao Tse-tungs Referenzpunkte, sondern auch der Koran oder Pop-Songs. In *1979* scheinen viele Verweissysteme allerdings bloß aufgerufen zu werden, um sogleich zu implodieren. Sie brechen zusammen, da der Ich-Erzähler nichts mit ihnen anzufangen weiß. Auf den Koran kann er sich nicht einlassen, die Popmusik verliert an Bedeutung, nur Maos rotes Buch reizt ihn am Ende noch. In der Praxis treibt ihn das Leben im maoistischen System aber so weit, dass er ein offenbar ernst gemeintes Bekenntnis ablegt, niemals Menschenfleisch gegessen zu haben. Allein dass dies denkbar wird, verweist auf die Zustände im Lager. Zudem lassen sich Parallelen zum Roman *The Road*¹¹⁴ von Cormac McCarthy erkennen, wie Moritz Baßler anmerkt.¹¹⁵ Solange man kein Menschenfleisch isst, hat man den letzten Rest

¹¹² Immanuel Nover: Referenzbegehren. Sprache und Gewalt bei Bret Easton Ellis und Christian Kracht. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012, S. 218.

¹¹³ Renate Lachmann: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink 1984, S. 133- 138, S. 134.

¹¹⁴ Cormac McCarthy: *The Road*. New York: Picador 2006.

¹¹⁵ Moritz Baßler: »Have a nice apocalypse!«, S. 265.

Menschlichkeit noch nicht verloren. In diesem Zusammenhang kann auch der Begriff der „Doppelkodierung“ aufschlussreich sein, welcher meint, dass „die Sinnherstellung nicht durch den Zeichenvorrat des gegebenen Textes programmiert ist, sondern auf den eines anderen verweist.“¹¹⁶ Die Beschreibung des Lebens im Lager entfaltet ihr Potential gerade durch die Durchkreuzung dessen, was man erwarten würde. Man findet kein Klagen des Protagonisten und die Erwähnung der Schrecklichkeiten erfolgt bestenfalls beiläufig. Der Ich-Erzähler erscheint als scheiternde Figur, weil er sich unkritisch auf ein System einlässt, das man aus anderen historischen, essayistischen oder fiktiven Texten als ein untragbares kennt. Alle anderen Bezugssysteme brechen bereits frühzeitig weg. Der „Wegfall des religiösen Systems des Islams“¹¹⁷ ist in ein System aus scheiternden Bezugssystemen eingebettet. Man kann wohl so weit gehen zu sagen, dass nicht nur der Islam, sondern jede Art von Religion für den Ich-Erzähler keine nachhaltige Bedeutung erlangt. Die sozialen Kontakte des Protagonisten sind häufig an Erwartungen geknüpft, die er nicht erfüllen kann oder will. Er geht auf Distanz zu den Vertretern der Partykultur, was sich etwa daran zeigt, dass er Alexander ein „erloschene[s] Gehirn“ (1979, S. 39) bescheinigt. Alexander trägt ein T-Shirt mit aufgedrucktem Hakenkreuz unter dem Yves-Saint-Laurent-Blazer, schimpft über Homosexuelle und wirkt auf den Erzähler wie ein Toter:

Seine Stirn war schweißüberströmt, seine Haut bleich. Seine Pupillen waren wie kleine Nadelspitzen. Er sah völlig wahnsinnig aus, als habe er sich irgendwann sein Gehirn ausgeleert. Er sah aus wie ein Toter. Er hatte nichts mehr gemeinsam mit dem Bild Alexanders auf der Yacht, das ich kannte.

Zunächst kann man feststellen, dass es sich hier um einen bei Kracht immer wieder auftauchenden Figurentypus handelt, nämlich um den ausgebrannten, aggressiven, reichen Dekadent, der mit sich nichts anzufangen weiß und durch diskriminierende Aussagen und Handlungen auffällt. Darüber hinaus wird deutlich, dass der Tod Christophers und der Verfall Alexanders den Niedergang der westlichen Partygesellschaft einleiten, von welcher sich der Ich-Erzähler schließlich abwendet. Die westliche Kultur wird mit all ihren Versatzstücken und Symbolen aufgegeben, wobei eines dieser Dingsymbole die bereits erwähnten Berluti-Schuhe sind. Sie stehen für kulturelle und vor allem luxuriöse Werte¹¹⁸, wie Björn Weyand anmerkt, der den vielleicht etwas eigenartig anmutenden, doch durchaus sinnvollen Versuch unternimmt, *1979* auch als Geschichte von Schuhen der Marke Berluti zu lesen. Christopher

¹¹⁶ Renate Lachmann: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, S. 134.

¹¹⁷ Immanuel Nover: Referenzbegehren, S. 218.

¹¹⁸ Björn Weyand: Poetik der Marke. Konsumkultur und literarische Verfahren 1900-2000. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 136), S. 294.

erzählte dem Ich-Erzähler, „es gäbe sogar einen Klub der Berluti-Schuhbesitzer, die sich in der Nähe des Place de Vendôme trafen, um ihre Berlutis mit Krug zu putzen“ (1979, S. 20). Was kann dekadenter sein, als sich mit anderen reichen Leuten zu treffen, um ein Paar der teuersten Herrenschuhe der Welt auf einem der sogenannten königlichen Plätze in Paris mit Champagner zu reinigen? Wenn auch selbstverständlich ist, dass die Übertreibungen bei Kracht ebenso eine Rolle spielen wie Mode, so wird hier doch eine Art ironische Definition jener Dekadenz geboten, die manchmal den Erzählern, manchmal den Romanen und manchmal dem Autor selbst vorgeworfen wurde. Es gilt, die Zurschaustellung von Dekadenz nicht zu kritisieren, sondern sie vielmehr als Wesensmerkmal der Texte wahrzunehmen. Die Dekadenz, die sich in modischen Accessoires manifestiert, ist zunächst allgegenwärtig, verschwindet dann allerdings aus *1979*. Im Straflager werden dem Ich-Erzähler Holzpantinen ausgehändigt (1979, S. 150), an die Distinktionsmerkmale der westlichen Kultur erinnert nichts mehr. Die Berluti-Schuhe werden zum Sinnbild für ein ganzes Bezugssystem, das sich aus Werten zusammensetzt, die im Laufe des Romans für den Ich-Erzähler an Bedeutung verlieren. Alkohol, teure Kleidung, überhaupt jede Form von Luxus spielt in seinem Denken keine Rolle mehr. Hinsichtlich der „Konstruiertheit und Überdetermination“¹¹⁹ erkennt Christoph Steier Ähnlichkeiten zu Goethes *Wahlverwandtschaften*. Tatsächlich wartet *1979* mit einer Vielzahl an komplexen Themengebieten auf, so zum Beispiel mit der iranischen Revolution, dem Tibet-Konflikt, dem Kommunismus, der Dämonisierung der USA sowie dem nationalsozialistischen Erbe.¹²⁰ Der Roman ist ein Streifzug durch Politik und Zeitgeschichte, wobei etablierte Deutungsmuster jenseits des Weges liegen gelassen werden. Es verschränken sich Ideologien und politische Konflikte, sodass sich der Erzähler hoffnungslos in der Gemengelage konkurrierender Weltanschauungen verstrickt. Während in *Faserland* die unzureichende Bindung des Ich-Erzählers an politische und soziale Systeme im Mittelpunkt stand, kommen nun weltanschauliche und religiöse Systeme hinzu.¹²¹ Man kann den Roman sowohl als Ausdruck des Scheiterns eines Individuums lesen, das sich selbst aufgibt, als auch als das Scheitern von Lebens- und Denkweisen, die sich in der westlichen Gesellschaft festgesetzt haben und kaum noch hinterfragt werden. Folgendes Fazit ist in diesem Zusammenhang beachtenswert: „Foucaults poetische Prophezeiung, das Subjekt der europäischen Moderne werde an den Rändern der Geschichte wieder verschwinden wie ,am

¹¹⁹ Christoph Steier: *Hunger/Schrift. Poetologien des Hungerns von der Goethezeit bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 258.

¹²⁰ ebd.

¹²¹ Sven Glawion/Immanuel Nover: *Das leere Zentrum. Christian Krachts ‚Literatur des Verschwindens‘*. In: Alexandra Tacke/Björn Weyand (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, S. 101-120, S. 112.

Meeresufer ein Gesicht im Sand‘, findet in *1979* ihre narrative Entsprechung.¹²² Schon am Beginn des Romans wird der Protagonist an die Randzonen der Partygesellschaft gedrängt, der er anzugehören versucht. An den Rändern der Geschichte verschwindet er schließlich, taucht ab ins Lagerleben und nimmt den zunehmenden Verfall seines Körpers beinahe teilnahmslos zur Kenntnis.

1979 wirft auch die Frage auf, ob es möglich ist, dass sich Menschen an derart unerträgliche Lebensumstände wie jene des kommunistischen Straflagers gewöhnen. Unmenschlichkeit ist sicherlich auch ein Thema in diesem Roman, das in diesem tristen Bild zum Ausdruck kommt: „Wir wurden mit Kälberstricken aneinandergelassen, in Viererreihen, und alle drei Viererreihen bekam ein Mann eine Petroleumlampe zu halten. Die bewaffneten Wachen liefen links und rechts neben uns, so schaukelten wir durch die Nacht“ (1979, S. 174).

Man behandelt die Gefangenen wie Vieh. Trotz aller Komik, die in *1979* steckt, befasst sich der Roman deutlich mit der Frage, was Menschen einander und nicht zuletzt sich selbst antun können. Wenn es ein Spiel ist, das Christian Kracht treibt, so hat es auch sehr ernste Züge.

5. Die Welt im Dauerkrieg: *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*

5.1. Individuelles und kollektives Scheitern

Im dritten Roman Christian Krachts, dessen Titel das irische Volkslied *Oh Danny Boy* zitiert, wird eine Welt gezeigt, die im Kriegszustand versinkt. Immer wieder wird wiederholt, dass sich die Figuren nicht mehr an die letzte Friedenszeit erinnern können. „Die Jahreszeiten verschwanden, es gab kein Auf und Ab mehr, kein bemerkbarer Wechsel, der Krieg ging nun in sein sechsunneunzigstes Jahr“ (IW, 13). Der Protagonist, ein Parteikommissär der Schweizer Sowjetunion, wurde in einer der Militärakademien Afrikas ausgebildet. Ihm ist bewusst, dass sein ganzes Leben auf den Krieg ausgerichtet ist, in welchem er nun kämpft. „Es war notwendig, dass der Krieg weiterging. Er war der Sinn und Zweck unserer Lebens, dieser Krieg. Für ihn waren wir auf der Welt“ (IW, S. 21). Die politischen und ideologischen Fronten, die man aus der Geschichte kennt, werden verschoben und immer wieder in diesen Roman, welchen man als Dystopie bezeichnen kann, eingeflochten. Der Untergang der Menschheit ist ein Thema, das die Figuren zwar nicht direkt besprechen, welches aber dennoch im Raum steht. Schon durch das dem Text vorangestellte Zitat von David Herbert

¹²² Christian Seier: *Hunger/Schrift*, S. 258.

Lawrence, in welchem der Gedanke an eine Welt ohne Menschen angesprochen ist, wird die Auslöschung der Menschheit in den Bereich des Denkbaren gerückt. Es ist ein apokalyptisch anmutendes Szenario, durch das sich der Protagonist bewegt. Obwohl auch das individuelle Scheitern des Ich-Erzählers durchaus eine Rolle spielt, steht besonders die gesamtgesellschaftliche Unfähigkeit, die politische Situation noch zu überblicken und kulturelle und soziale Kompetenzen zu erhalten, im Zentrum. Außerdem gelingt es nicht mehr, sich an die Vergangenheit zu erinnern. Während in *1979* der Ich-Erzähler über sich selbst sagte, kaum eine Erinnerung an seine Kindheit und Jugend zu haben, ist nun eine kollektive Erinnerungslosigkeit zu bemerken: „Wie war es im letzten Sommer gewesen, wie im Sommer davor, wie noch im letzten Vollmond? Der Fluss der Zeit hatte es aus der Erinnerung gewaschen“ (IW, S. 13). Die Figuren gehen auf im Jetzt des Krieges. Die Unmittelbarkeit der zerbombten Welt erfordert es offenbar nicht, sich Fähigkeiten wie das Schreiben zu bewahren. Derartige Kenntnisse haben sich nur wenige bewahrt. Der Ich-Erzähler ist einer von ihnen, wobei er auch nicht imstande ist, mehr als kurze Stichwörter zu notieren. Was für das Überleben im Krieg nicht unverzichtbar ist, spielt kaum noch eine Rolle. Immer wieder werden Sätze in die Gedanken des Erzählers eingestreut, an die er selbst nicht oder nur kurz zu glauben scheint. Einer von ihnen ist: „Die Stärke der SSR war ihre Menschlichkeit“ (IW, S. 20). Ein anderer lautet: „Hier in dieser zerstörten Ödnis werden wir die Theatergebäude errichten, hier den Sowjetrat, hier die Fabriken, hier die Staatsbank“ (IW, S. 26). Er hält sich an die Propagandasätze der Partei, der er dient, aber ob ihm diese wirklich Trost spenden, ist zweifelhaft. Bei der Untersuchung von *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* stellt sich die Frage, ob man die politischen Fronten genau analysieren oder bloß als Spiel und Verkehrung der realen Gegebenheiten und der Historie ansehen soll. In die Beschreibung des Kriegs der Schweizer Sowjet Republik gegen die Faschisten in England und Deutschland werden klischeehafte Behauptungen und Nationalismen ebenso eingeflochten wie Hinweise auf Ereignisse, die nicht näher geschildert werden. Es ist die Rede von Massakern „in Heidelberg, in Basel. In Linz wurde eine ganze Brigade mit der Mitrailleuse exekutiert, obwohl sie sich ergeben hatte. [...] Die Deutschen verstehen nur eines: Härte und nochmals Härte“ (IW, S. 33). Es kann nicht gelingen, beim Lesen einen umfassenden Überblick über diesen fast ein Jahrhundert andauernden Krieg zu erhalten. Auch den Figuren gelingt das nicht. Dass es in diesem Roman gar nicht so sehr um Politik geht, sondern tatsächlich um Krieg, wird auch an einer Stelle erwähnt: „Wir sind hier an der Front, Kommissär. Das Politische tangiert das Militärische erst am Abend, wenn die Kanonen schweigen“ (IW, S. 33). Die Pole des Politischen und Militärischen werden gegeneinander

gestellt und es ist tatsächlich so, dass die Grausamkeiten des Krieges für sich zu stehen scheinen. Der Krieg wird zum Selbstzweck, der alle politischen und ideologischen Ziele nachrangig erscheinen lässt. Solange er andauert, kann eine neue politische Ordnung nicht aufgebaut werden und er wird noch lange nicht enden. Vielleicht wird das Ende des Krieges auch das Ende der Menschheit sein. Der Ich-Erzähler wendet sich gegen willkürliche Gewaltausübung, „die strukturell einer totalitären Diktatur oder dem Ausnahmezustand zuzuordnen“¹²³ ist. Er bleibt mit seiner Mahnung, sich nicht zu übertriebenen Gewaltakten hinreißen zu lassen, jedoch eher allein. Die Menschen sind abgestumpft gegenüber Grausamkeiten. Das Bombenfeuer gehört zum Alltag. Kracht hat eine Welt erschaffen, die alternativen Regeln folgt. Nun muss man sich fragen, wie man diese analysieren kann. Was sind die Grundlagen dieses Weltentwurfs?

5.2. Parahistorisches Erzählen

Der Begriff des „parahistorischen Erzählens“ rückt folgende Fragen ins Zentrum des Interesses: Wie kann die in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* entworfene Wirklichkeit analysiert werden? Was macht sie aus? Wie verhält sie sich zur Realität und zur Historie? In dem laut Baßler „explizit parahistorische[n] Roman“¹²⁴ wird die Geschichte des 20. Jahrhunderts nicht nur umgedeutet oder aus einem spezifischen Blickwinkel betrachtet wie etwa in *Faserland*, sondern neu entwickelt. Ausgangspunkt des Weltentwurfs ist der Umstand, dass Lenin in der Schweiz im Exil blieb, anstatt nach Russland zurückzukehren. Er gründete die Schweizer Sowjet Republik, während Russland „durch die Folgen der ungeklärt gebliebenen Tunguska-Explosion von Zentralsibirien bis nach Neu-Minsk viral verseucht worden“ (IW, S. 58) war. Es geht bei Kracht „nicht um das historische Gedankenspiel eines Was-wäre-anders-gekommen-wenn.“¹²⁵ Es ist auch zu vieles, das anders kommt. Wenn man Szenarien entwirft, die sich etwa mit dem Weiterleben Lenins befassen, so greift man in der Regel nur einmal gezielt in die Geschichte ein. Kracht verändert die Welt jedoch äußerst umfassend. Die Verweise auf literarische Texte oder die Geschichte führen oft genug in einen Abgrund¹²⁶, da sie vor dem Hintergrund der entworfenen Welt deplatziert erscheinen. Es ist nicht abwegig, in dem Roman „die Parodie und zugleich die ästhetische Überbietung der nicht

¹²³ Immanuel Nover: Referenzbegehren, S. 272.

¹²⁴ Moritz Baßler: »Have a nice apocalypse!«, S. 264.

¹²⁵ ebd.

¹²⁶ Johannes Birgfeld/Claude D. Conter: Morgenröte des Post-Humanismus. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* und der Abschied vom Begehren. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 252-269, S. 257.

enden wollenden Nachkriegs- und Bewältigungsliteratur¹²⁷ zu sehen. Stilistisch ist vor allem die Detailliertheit der Beschreibung von Kriegsszenarien auffällig, welche nicht wirkt, als stamme sie aus einem Roman des 21. Jahrhunderts. Die Schilderungen der Bombardements klingen beispielsweise so:

Die junge Pionierin flüsterte, nur Mut, es sei ein Mischbombardement aus den Kaliber-52-Krupp-Schienenengeschützen, die höchstwahrscheinlich auf Schienen an die Front bei Grenoble gerollt worden waren, und den einfachen Tausend-Kilogramm-Fallbomben, aus denjenigen Luftschiffen geworfen, die das starke schweizerische Sperrfeuer um das Réduit durchbrochen hatten (IW, S. 105).

Dieser Stil, der von einer starken Fokussierung auf eingehende Beschreibungen militärischer Einzelheiten gekennzeichnet ist, weist zahlreiche intertextuelle Bezüge auf. Hierbei ist nicht so sehr von Interesse, ob die Verweise von Kracht bewusst eingebaut wurden, sondern ob sie produktionsästhetisch wirksam werden.¹²⁸ Die Versuche, Parallelen zum Stil anderer AutorInnen aufzudecken, sind zahlreich. So meint etwa Stefan Bronner, in dem Text Anknüpfungspunkte an die Frühromantik zu erkennen:

Krachts Schreibweise, die den Mächten des Unbewussten eine Stimme verleiht und das Irrationale zu Wort kommen lässt, kann im Sinne der Frühromantiker als Versuch gelesen werden, das Unmittelbare wieder zurückzugewinnen, respektive an der Fortschreibung der Welt schöpferisch teilzunehmen.¹²⁹

Kracht schreibt sich tatsächlich von der Realität weg, nimmt aber andererseits immer wieder auf konkrete Ereignisse Bezug. Auch Ähnlichkeiten zum Stil Ernst Jüngers sind zu erkennen: „Burschen, Depeschen, Insekten, Kokainisten, bildende Kunst und afrikanische Spiele – passagenweise wirkt das Buch wie von einem Ernst Jünger-Programm geschrieben.“¹³⁰ Jedes inhaltliche oder stilistische Zitat wird aber nicht unreflektiert übernommen, sondern in das entworfene Szenario eingefügt. So entsteht ein Mosaik aus Teilchen der Realität, welche aus der Ferne betrachtet eine alternative Welt ergeben.

Innerhalb dieser Welt entstehen neue Gesellschaftsordnungen, Konventionen und Mythen. Das Treffen der Eidgenossen Lenin, Grimm und Trotzki in einem Dorf hätte der Anlass für die Entstehung eines Mythos von der Gründung der Schweizer Sowjet Republik werden sollen. Aber das „Dorf war von den Deutschen und ihren Flammenwerfern mit bestialischer Radikalität dem Erdboden gleichgemacht worden, nichts sollte mehr daran erinnern, kein Stein, kein Baum sollte unsere Mythenbildung nähren können“ (IW, S. 93). Überhaupt

¹²⁷ Moritz Baßler: »Have a nice apocalypse!«, S. 264.

¹²⁸ Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn/München/Wien [u.a.]: Schöningh 1998 (= Explicatio, Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft), S. 101.

¹²⁹ Stefan Bronner: Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen, S. 272.

¹³⁰ Moritz Baßler: »Have a nice apocalypse!«, S. 264.

gemahnt kaum etwas daran, wie die Welt vor dem „Eintritt in ein post-humanes Zeitalter“¹³¹ ausgesehen hat. Belege für inhumanes Verhalten lassen sich zahlreiche finden, so etwa der Umgang mit einem Soldaten namens Bodmer, welcher für einen harmlosen Scherz dreißig Tage Dunkelarrest erhält (IW, S. 99). Es sind nicht nur die Verwüstungen der Dörfer und Städte, sondern vor allem auch die sozialen Konsequenzen, die Schrecken erregen. Ein Gespräch mit dem Feind wird kategorisch ausgeschlossen, ein Friedensschluss ist unmöglich, Freundschaften gibt es im Grunde nicht. Eine Lesart des Romans ist es, ihn als Ausdruck der Krise einer rücksichtslosen und nicht zu Kompromissen bereiten Gesellschaft zu verstehen. Immer wieder wird der Krieg für die Verfehlungen und Unzulänglichkeiten der Menschen verantwortlich gemacht: „Der Krieg macht uns zu Geisteskrüppeln“ (IW, S. 95). Die Möglichkeit, dass man Frieden schließen könnte, wird nicht angesprochen. Es ist, als könnte die Menschheit nichts tun, um den Krieg zu beenden, als müsste sie sich diesem hingeben und sich seinen Gesetzmäßigkeiten fügen. Es wird nicht nur die Handlungsmacht eines Einzelnen als stark eingeschränkt dargestellt, sondern jene der gesamten Menschheit. Die Fantasie vom Ende der Menschheit, welche den Roman prägt, kann durchaus an jene Endzeitvisionen erinnern, die in Büchern und Filmen über mögliche Atomkriege entwickelt wurden. Im Atomzeitalter kann sich die Menschheit in äußerst kurzer Zeit zur Gänze auslöschen, wobei dem Wunsch nach dieser Katastrophe unter anderem zugrunde liegt, dass Freund und Feind gemeinsam untergehen und im Tod alle gleich sind.¹³² In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* wirkt es, als sei der Krieg eine Art Pflicht, die man erfülle. Es wird keinen Sieger geben, sondern irgendwann wird der Zeitpunkt kommen, an dem alle tot sind. Die Möglichkeit der raschen gegenseitigen Auslöschung scheint in der Romanwirklichkeit gegeben zu sein. Von der Atombombe ist zwar nicht konkret die Rede, aber Sätze wie der folgende deuten auf sie hin: „Unser Reichtum ist ungeheuer, da er in den Atomen wohnt“ (IW, S. 129). Außerdem wird eine „Doomsdaymaschine“ (IW, S. 129), mit der man vielleicht den Frieden erzwingen kann, die vielleicht aber nicht einmal existiert, erwähnt. Laut Brazhinsky existiert diese Doomsdaymaschine ebenso wenig wie andere Wunderwaffen: „Nichts funktioniert. Es ist alles nur Propaganda, es ist alles schon lange kaputt. Das Bombastische des Réduits ist ein magisches Ritual, ein leeres Ritual“ (IW, S. 127). In das parahistorische Szenario sind also Themen, welche die politische und gesellschaftliche Situation des 20. Jahrhunderts prägten, maßgeblich eingebettet. Allerdings sind diese auf verschiedenste Weise abgewandelt und verfremdet. Ein zentraler Handlungsort in dieser

¹³¹ Johannes Birgfeld/Claude D. Conter: *Morgenröte des Post-Humanismus*, S. 257.

¹³² Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2014, S. 106f.

parahistorischen Romanwelt ist das Réduit.¹³³ Es bezeichnet ursprünglich die Militäranlagen in den Schweizer Alpen, welche vor allem während des Zweiten Weltkriegs den Kern des Widerstands gegen den NS-Staat bildeten. In Krachts Roman ist das Réduit ein riesiger und relativ eigenständiger Kosmos innerhalb des Gebirges. „Sehen Sie, das Réduit hat sich verselbstständigt. Es ist immer grösser geworden, es wächst immer noch weiter. Die SSR als Modell ihrer selbst“ (IW, S. 109). Der Mensch hat sich in den Berg gebohrt, ihn ausgehöhlt und zur ultimativen Verteidigungsanlage umfunktioniert. Abgeschlossen von der Außenwelt, bohrt man nur noch weiter in den Berg hinein und lässt das Bombardement der feindlichen Mächte über sich ergehen. „Wir führen hier oben keinen Krieg mehr nach aussen, wir verteidigen die Bergfestung, gewiss, aber wir expandieren nur noch im Berg“ (IW, S. 110). Das Réduit wird zum Zentrum der militärischen Macht stilisiert und erfüllt auch eine Propagandafunktion. „Als Zentrum der ideologischen Macht ist das Réduit gleichermaßen substanzlose Illusion, reine Gebärde, und Anmaßung des Menschen“ (IW, S. 318). Die militärische Macht geht einher mit dem Bild des Menschen, der sich in die Natur bohrt und sie so zerstört. Das Réduit wird zum uneinnehmbaren Zentrum des Kommunismus stilisiert. Die Einrichtung des Zimmers, das der Protagonist im Réduit bewohnt, ist schlicht, aber dennoch findet sich ein propagandistisches Plakat darin. „Ein Schreibtisch, ein Stuhl, ein Krug mit Wasser, ein Feldbett, darüber das gleiche Plakat, das ich vor einigen Tagen in Uriels Hütte gesehen hatte: Mit dem Schweizerkreuz bemalte Raketen ragten aus einem Bergmassiv in den blauen Himmel hinein“ (IW, S. 110). Der Krieg hat sich nicht nur in die Körper der Menschen, sondern auch in die Natur eingeschrieben. Das Réduit erscheint auch als eng verbunden mit der Schweizer Nationalität. „Hier in dieser unscheinbaren Schlucht begann also das Réduit, das Jahrhundertwerk der Schweizer – Kern, Nährboden und Ausdruck unserer Existenz“ (IW, S. 98). Das Réduit wird zu einem Nationalmythos, der auch auf den aus Afrika stammenden Ich-Erzähler einen beträchtlichen Einfluss ausübt. Im Réduit trifft der Protagonist auch auf den lange gesuchten Oberst Brazhinsky. Als er seinen Revolver auf Brazhinsky richtet, lernt er erstmals die „neue Sprache“ kennen: „Brazhinsky öffnete den Mund, und ich erhielt einen gewaltigen Stoss versetzt, sein Willen drückte erst mir die Waffe aus der Hand, dann der Pionierin und dem welschen Soldaten“ (IW, S. 108). Was hat es mit dieser neuen Sprache auf sich? Sie ist offenbar imstande, Schusswaffen nutzlos werden zu lassen. Wie eine Art Rauch breitet sie sich aus und zieht alle Personen in unmittelbarer Nähe in ihren Bann. „Es war die Sprache der Weissen, ein Idiom

¹³³ Wenngleich „Reduit“ die gängige Form ist, wird in dieser Arbeit die Schreibung „Réduit“ verwendet, da auch Kracht diese gebraucht.

des Krieges, und ich brauchte sie nicht“ (IW, S. 138). Der Protagonist, der sich diese Sprache zwischenzeitlich auch angeeignet hatte, gebraucht sie schließlich nicht mehr. Diese Rauchsprache kann als Einschreibung des Krieges in die Sprachverwendung der Menschen begriffen werden. Es stellt sich die Frage, ob es überhaupt noch Menschen sind, mit denen man es in diesem Roman zu tun hat. Dies wird bereits deutlich, als der Ich-Erzähler mit Favre schläft: „Sie setzte sich in ihrer Wohnung auf das Bett, und ich küsste sie auf den Mund. Ihr Nacken roch nach Metall“ (IW, S. 45f.) Nun ist es wohl nicht die angenehmste Erfahrung, wenn die Person, die man gerade küsst, einen metallischen Duft verströmt. Man könnte an dieser Stelle jedoch noch einwenden, dass es sich nur um die subjektive Empfindung des Ich-Erzählers handelt und der Eindruck des metallenen Geruchs keine weitere Bedeutung habe. Allerdings folgt kurz darauf dieser Satz: „Neben ihrer Achselhöhle war eine Steckdose in die Haut eingelassen, wie die Schnauze eines Schweins“ (IW, S. 46).“ Die Steckdose in der Haut zwingt einen geradezu, sich zu fragen, mit welchen Figuren man es in dem Roman zu tun hat. Sind das Menschen, denen man bescheinigt, sich unmenschlich zu verhalten? Oder sind es tatsächlich keine Menschen mehr? Das Motiv der Steckdose im Körper findet sich jedenfalls auch in Thomas Pynchons Roman *V*, wie Johannes Birgfeld und Claude D. Conter hervorheben.¹³⁴ Überhaupt ist bemerkenswert, wie Kracht – so wie in diesem Fall durch das Pynchon-Zitat – die Idee des Scheiterns der Menschheit durch das Verweissystem ergänzt.¹³⁵ Die Steckdose im Körper ist ein Zeichen dafür, dass etwas Fremdes, Technisches in den Menschen eingedrungen ist. Was es ist, das sich nun im Körper befindet, wird nicht spezifiziert. Genau diese Unsicherheiten in Bezug auf die technische Durchdringung des Menschen können Anlass zu Spekulationen und Sorgen geben. Der Protagonist erkennt solche technischen Utensilien zwar nicht an sich selbst, dennoch sind auch an seinem Körper ungewöhnliche Merkmale festzustellen. Vor allem die Veränderung seiner Augenfarbe von braun zu blau ist auffällig (IW, S. 140). Der Protagonist stammt aus Afrika, wurde im Geiste des kommunistischen Systems der Schweizer Sowjet Republik erzogen und gedrillt. Er spricht Schweizer Mundart und stieg zu einem hohen Funktionär der Partei auf. Ist der Wandel der Augenfarbe ein Ausdruck dessen, was folgendem Satz zugrunde liegt: „Die weißen Affen ohne Fell beherrschen die schwarzen Affen ohne Fell“ (IW, S. 128). Themen wie Rassismus und Sklaverei werden schließlich ganz offen verhandelt: „Sie sind ein Sklave, Kommissär, 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 eine

¹³⁴ Johannes Birgfeld/Claude D. Conter: *Morgenröte des Post-Humanismus*, S. 262.

¹³⁵ ebd, S. 263.

Fälschung“ (IW, S. 128). In dieser parahistorischen Welt hat sich eine soziale Gruppe gebildet, die nur für den Krieg „gemacht“ wurde. Afrika wurde zu einem riesigen Ausbildungslager für militärische Zwecke umfunktioniert. Dass die Afrikaner schließlich das ihnen aufgezwungene System abstreifen, mag einer der wenigen Hoffnungsschimmer in dieser düsteren Alternativweltgeschichte sein. „Ganze Städte wurden indes über Nacht verlassen, und ihre afrikanischen Einwohner kehrten, einer stillen Völkerwanderung gleich, zurück in die Dörfer“ (IW, S. 148). Die am Reißbrett entstandenen Pläne gelten nicht mehr. „Mit dem Verlassen der Städte verlöschen nach und nach die Errungenschaften der Kultur; die Technik kommt zum Stillstand und der urbane Raum wird schließlich von der organisch wuchernden Natur zurückerobert.“¹³⁶ Das Überraschende an diesem Ende ist, dass es als eine Art Idylle erscheint. Die Aufgabe kultureller Errungenschaften scheint das einzig Richtige zu sein angesichts der Tatsache, dass Zivilisation und Kultur in einem nie enden wollenden Krieg versunken sind. Das Verlassen der Städte, die Abwendung von den staatlichen Systemen und den Ideologien wirkt wie ein glückliches Ende. Es heißt nicht, dass der Krieg enden wird. Oft genug wird der Umstand, dass dieser Krieg nicht zu einem baldigen Ende zu bringen ist, in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* erwähnt.

Birgfeld und Conter erkennen in dem Text strukturelle Parallelen zu Joseph Conrads Erzählung *Heart of Darkness*: „vom Auftrag zur Verhaftung eines zwischen Genialität und Wahnsinn schwankenden Amtsträgers, über die lange Anreise, bis zur Entdeckung, dass das vorgebliche Zentrum politischer Macht keine rationale Organisation aufweist.“¹³⁷ Die Lage des Herzens der Finsternis ist jedoch bei Kracht und Conrad grundlegend verschieden. In Krachts Roman liegt jenes Herz der Finsternis in Europa und nicht in Afrika.¹³⁸ Der gesamte Kontinent Afrika hat in dieser parahistorischen Welt seine Eigenständigkeit eingebüßt, er ist bloß ein Anhängsel der Schweizer Sowjet Republik und eine militärische Ausbildungsstätte. Die „Vision des archaischen und präkulturellen Afrikas“¹³⁹ wird der im Krieg zugrunde gehenden Zivilisation gegenübergestellt. Zurück bleiben verlassene Städte und ein Architekt, der seine Pläne ins Leere laufen sieht. Seine „betongewordenen Visionen, die er zum Wohle der Bevölkerung hell, geordnet, modern und elegant entworfen hatte“ (IW, S. 148) wurden fluchtartig verlassen und es ist tatsächlich eine Art Fluchtbewegung, welche die Menschen zurück in die Natur treibt.

Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten endet mit einer Szene der Grausamkeit,

¹³⁶ Immanuel Nover: Referenzbegehren, S. 278.

¹³⁷ Johannes Birgfeld/Claude D. Conter: Morgenröte des Post-Humanismus, S. 266.

¹³⁸ ebd.

¹³⁹ Immanuel Nover: Referenzbegehren, S. 279.

die an das Ende von Krachts vorigem Roman erinnern kann. In 1979 bekennt sich der Ich-Erzähler dazu, niemals Menschenfleisch gegessen zu haben. Nun wird ein Mensch aufgefressen. Hyänen fallen über die Füße des Architekten her, der ein Seil über „eine von ihm selbst entworfene, stählerne Strassenlaterne“ (IW, S. 149) warf und sich erhängte. Der Architekt wird in dem letzten Kapitel des Romans zu einem Vertreter der Schweizer Sowjet Republik, des Kommunismus und überhaupt jeder Form von Staat, Ideologie und Zivilisation:

[Er] stand machtlos und stumm im leeren Administrationsgebäude; zu seinen Füßen lagen getuschte Erlasse, Anordnungen, Zeichnungen, Stimm-Schriften, Baupläne für weitere Militärakademien und hastige Skizzen für neue Kinderkrankenhäuser, er währte sich ob soviel Undankbarkeit den Tränen nahe (IW, S. 149).

Die erwähnte Undankbarkeit fügt sich in das Narrativ von den Europäern, die den Afrikanern helfen wollen, deren Hilfe die Afrikaner aber aus Ignoranz und mangelnder Einsicht nicht annehmen würden. Der Architekt sieht schließlich keinen anderen Ausweg, als sich selbst zu töten. Sein Selbstmord könnte als symptomatisch für das Motiv des Mordes der Menschheit an sich selbst gedeutet werden. Das Scheitern spielt in diesem parahistorischen Roman jedenfalls eine entscheidende Rolle und auch der Tod des Architekten kann als Resultat seines Scheiterns, den Menschen eine Lebensform aufzuzwingen, aufgefasst werden. Alle von ihm angefertigten Pläne erweisen sich als nutzlos, da sich plötzlich niemand mehr an diese hält. Wie für Christian Krachts Romane typisch, entpuppen sich alle politisch-ideologischen Wunschvorstellungen bald als Konstrukte, hinter denen sich Inhumanität und Leere verbergen. Faschismus, Kommunismus und Religion werden als „destruktive Ideologien entlarvt“¹⁴⁰, was in einer Welt, die von einem kommunistischen und einem faschistischen Machtblock dominiert wird, bedeutet, dass nach Alternativen gesucht werden muss. Diese Alternative wird im Rückzug in die Natur gefunden, welcher als der utopische Hoffnungsschimmer in diesem dystopischen Szenario gelten kann.

Es ist lohnend, den Stellenwert von Religion, Natur und Kunst innerhalb des parahistorischen Kosmos zu untersuchen. Religion hat im System der Schweizer Sowjet Republik keinen Platz und ihre Bedeutung soll mit allen Mitteln reduziert werden. In diesem Kontext sind die großen „Bibelfeuer“ zu sehen: „Wie haben sie gelodert in den Städten! Auf und ab tanzten die lieben Flammen, auf und ab.“ (IW, S. 81). Religion gilt als konterrevolutionär und sie scheint in diesem Roman keine allzu große Rolle zu spielen.

¹⁴⁰ Ingo Irsigler: World Gone Wrong. Christian Krachts alternativhistorische Antiutopie Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. In: Hans-Edwin Friedrich (Hg.): Der historische Roman. Erkundung einer populären Gattung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013 (= Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. und 21. Jahrhunderts, Bd. 23), S. 171-186, S. 179.

Erst jene Bemerkung von Brazhinsky führt dazu, dass Religion zum Thema wird: „Stellen Sie sich vor, wir sind Menschen, die in einem dunklen Zimmer auf und ab gehen und nichts sehen. Wir hören nur, was uns aus einem Loch an der Decke in das Zimmer hineingeflüstert wird. Und wir sehen noch nicht einmal das Loch.“ (IW, S. 128). In dieser Vorstellung ist der Mensch in seiner Handlungsmacht stark eingeschränkt. Es wird der in der Finsternis umherirrende Mensch beschrieben. Religion macht auf den Ich-Erzähler keinen allzu gewichtigen Eindruck. Der einzige erwähnte Geistliche in dem Roman ist ein christlicher Missionar namens Bruder Keith, welcher den Protagonisten nach den Unterrichtsstunden, in welchen er Lesen und Schreiben lernte, mit sich nahm und hinter ihm stehend masturbierte (IW, S. 55). Festzuhalten ist zudem, dass Sprachversatzstücke, die man aus religiösen Kontexten kennt, in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* zu finden sind. So ist etwa das Warten des Malers Walter Spies auf den „Erlöser“ (IW, S. 119), der seiner Meinung nach aus Asien kommen werde, ein Beispiel dafür. Eine nicht zu vernachlässigende Figur ist der Kunsthandwerker Roerich, der im Réduit tätig ist. Im Réduit verstehe man sich auf „die Bearbeitung von Natur, die Erzeugung von Produkten, das Aufstellen von Theorien, das Sammeln neuer Einfälle und Ideen“ (IW, S. 119). Die erwähnte Bearbeitung der Natur sieht so aus, dass der Stein für die Zwecke der Menschen nutzbar gemacht wurde und die Geschichte der Schweiz durch Fresken erzählt wird, die sich im Réduit befinden. Der Protagonist bewegt sich durch einen Raum nach dem anderen und stellt fest, dass die Darstellungen der Geschichte der Schweizer Sowjet Republik immer abstrakter werden. Die Auflösung der konkreten Zukunftsziele wird gleichsam in den Fresken abgebildet. Die Kunst im Réduit reagiert auf das Scheitern des Fortschrittsgedankens mit Abstraktion. Sie entwickelt sich und verkümmert analog zu Gesellschaft und Staat.¹⁴¹ Die Rede ist von einer Kunst, „die ihren Scheitelpunkt überschritten hatte, ja sich definitiv in einem Stadium der Auflösung befand“ (IW, S. 122). Es ist bemerkenswert, dass sich in dem Text Vorwürfe, die dem Autor Christian Kracht von der Literaturkritik gemacht wurden, wiederfinden lassen und auf die Kunst der Schweizer Sowjet Republik angewandt werden. Gerade die Dekadenz, die im Réduit herrschen würde, wurde den Figuren in Krachts ersten beiden Romanen und häufig auch dem Autor angelastet. Der Ich-Erzähler läuft durch die Gänge des Réduits 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 durch die Bergfestung selbst manifestierte“ (IW, S. 120). Hinter der Fassade, die Stärke und Uneinnehmbarkeit symbolisieren soll, ist alles bereits kaputt. Die Spannungsfelder von

¹⁴¹ ebd, S. 183.

Schein und Wirklichkeit und Theorie und Praxis spielen in Krachts Romanen eine gewichtige Rolle. Die Umsetzung von theoretischen Konzepten und Idealen scheitert zumeist und bringt ungeahnte Folgen mit sich. In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* wird das Scheitern der gutgemeinten Vorsätze, die sich hinter dem Staatssystem der Schweizer Sowjet Republik womöglich verbergen, vorgeführt. Weder das einzelne Individuum noch die gesamte Menschheit ist imstande, akute Probleme in den Griff zu bekommen. Birgfeld und Conter weisen auf den dem Text zugrundeliegenden pessimistischen Blick auf die Geschichte hin:

Die Geschichte, so die Bilanz, mündet immer in eine Geschichte der Gewalt, des Krieges, der Vernichtung, egal wie redlich die Vorsätze, Geschichte zu gestalten, sind. Der einzige Ausweg, der am Ende von Krachts Experiment einer alternativen Geschichte des 20. Jahrhunderts steht, ist der, sich aus der Geschichte zu verabschieden, das Projekt Menschheit aufzugeben.¹⁴²

Ob man sich diesem Fazit anschließt, hängt zu großen Teilen davon ab, wie man das letzte Kapitel des Romans liest. Könnte es nicht doch einen Schritt weg vom Krieg und hin zu einer Gemeinschaft sein, die nicht von einem totalitären Staat erzwungen wird? Nun ist es wohl eine gewagte Interpretation, in diesem Romanende das Prinzip der Hoffnung auf eine bessere Welt wiederzufinden. Denn vordergründig fressen Hyänen die Füße eines Schweizer Architekten. Man kann in diesem Schlusskapitel aber durchaus die Befreiung aus einem menschenunwürdigen System sehen. Die Afrikaner sind nicht mehr bereit, sich dem System der Schweizer Sowjet Republik zu unterwerfen. Wenn man *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* jedoch als einen Roman lesen will, der das Scheitern der Geschichte des 20. Jahrhunderts in kompensierter Form in eine parahistorische Handlung fasst, so bedarf es einer eingehenden Auseinandersetzung. Es wäre zu kurz gegriffen, einzig den Dauerkrieg als Beleg für das kollektive Versagen des Romanpersonals anzuführen. Interessant ist vor allem das Geschichtsbild, das dem Text zugrunde liegt. Ingo Irsigler bezeichnet dieses als „sowohl zyklisch als auch linear“¹⁴³, da es zu einer zyklischen Abfolge aus Zukunftsutopie, Zerstörung und Substitution komme, welche zu keinen Änderungen führe, weshalb man das Geschichtsmodell auch als linear bezeichnen könne. Oder man deutet das Romanende als „ein Verschwinden aus der Geschichte, als Eintritt in eine Zeit jenseits des Begehrens (nach Fortschritt, Besserung, Utopie)“¹⁴⁴, wobei man anmerken muss, dass all diese konkurrierenden Interpretationen des Schlusses vor allem zustande kommen, weil die

¹⁴² Johannes Birgfeld/Claude D. Conter: *Morgenröte des Post-Humanismus*, S. 268.

¹⁴³ Ingo Irsigler: *World Gone Wrong*, S. 179.

¹⁴⁴ Johannes Birgfeld/Claude D. Conter: *Morgenröte des Post-Humanismus*, S. 268.

Motivation für die Rückkehr in die Natur nicht explizit erwähnt wird. Man muss spekulieren, wenn man dieser Wanderung Sinn verleihen will. Das Verschwinden aus der Geschichte kann nur eine Sehnsucht sein, die sich nicht erfüllt. Demnach würden die Menschen, die aus den Städten fliehen, früher oder später wieder von der Weltgeschichte mit all ihren Grausamkeiten eingeholt werden. Die Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten, welche anhand des Romanschlusses besonders deutlich wird, erlebt durch die zahlreichen intertextuellen Verweise noch eine Vergrößerung. Mit der Idee einer im Dauerkrieg versinkenden Welt haben sich vor Christian Kracht bereits zahlreiche AutorInnen befasst. Es ist eine sehr wirkmächtige Vorstellung, die sich bestens dazu eignet, das Scheitern der Menschen zu verdeutlichen. Ein Prätext für *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* ist Friedrich Dürrenmatts *Der Winterkrieg in Tibet*, in welchem ein „kafkaesk- undurchschaubarer Krieg“, dessen Schauplätze „eine Schweiz im Hobbes’schen Bürgerkrieg“ sowie Tibet und das Karakorum sind.¹⁴⁵ Bei Dürrenmatt wird der Protagonist zum Söldner, der sich in das Kriegsgeschehen einfügt und im Krieg lernt, welche Fragen er zu stellen hat und welche außer Acht zu lassen sind. „Der Winterkrieg erzieht den Söldner, Fragen zu stellen, die zwar auch nicht zu beantworten sind, die aber einen Sinn haben. Ihn interessiert nicht, wer der Feind ist, ihn interessiert, wofür er kämpft und wer befiehlt.“¹⁴⁶ Der andauernde Krieg gibt dem Menschen vor, was sagbar ist. Während in *Der Winterkrieg in Tibet* insbesondere das „Höhlenthema“ mit „den abendländischen Diskursen, mit ihrer Episteme, ihrem Denken, mit dem Problem der Erzeugung von Sinn“¹⁴⁷ in Verbindung steht, bildet in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* das Réduit eine Art Katalysator für die Auseinandersetzung mit verschiedensten Denkfiguren. In Krachts Roman findet sich auch das bei Dürrenmatt angesprochene Motiv der langsam fortschreitenden Veränderung der Welt wieder. In *Der Winterkrieg in Tibet* heißt es:

Die Welt, in die ich mich verirrt hatte, war nicht plötzlich, sondern sehr allmählich verändert worden, doch diese stetige, allmähliche Veränderung genügte, mich, der sich wie jeder von uns seiner Anlage nach nicht verändern kann, in der Vergangenheit zurückzulassen, wie Treibholz, das an einem verlorenen Ufer hängengeblieben ist.¹⁴⁸

Das Individuum, das der Veränderung der Welt nichts entgegenzusetzen hat, ist sowohl bei Kracht als auch bei Dürrenmatt ein starkes Motiv. Man sieht als einzelne Person lediglich die

¹⁴⁵ Moritz Baßler: »Have a nice apocalypse!«, S. 266.

¹⁴⁶ Friedrich Dürrenmatt: *Der Winterkrieg in Tibet*. In: *Labyrinth*. Stoffe I-III. Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden. Bd. 28. Zürich: Diogenes 1998, S. 11-170, S. 95.

¹⁴⁷ Otto Keller: Dürrenmatts Kritik des abendländischen Denkens in *Stoffe I: Der Winterkrieg in Tibet*. Das *Labyrinth*: Weltgleichnis oder Epos einer neuen Aufklärung. Bern/Berlin/New York [u.a]: Lang 2000, S. 99.

¹⁴⁸ Friedrich Dürrenmatt: *Der Winterkrieg in Tibet*, S. 167.

Option, sich in die geltende Ordnung einzufügen – und sei es eine Ordnung des Krieges, des Schreckens und der Grausamkeit. Der Protagonist in *Der Winterkrieg in Tibet* ist ein Mitläufer, der Rebellion nicht als Alternative erkennt und dem geistiger Widerstand sinnlos erscheint.¹⁴⁹ In Krachts Roman entspricht der Protagonist weniger dem Typus des Mitläufers, da er nur selten darüber nachdenkt, welche Handlung für ihn persönlich die beste sein könnte. Allerdings durchlief er die militärische Ausbildungs- und Karriereleiter der Schweizer Sowjet Republik und verinnerlichte die herrschende Ideologie somit von Kindesbeinen an. Der lange andauernde Krieg taucht bei Kracht die Welt in ein düsteres Licht. Anders als der Protagonist in Dürrenmatts Roman meinen die Figuren bei Kracht nicht, auf Distanz zur sich verändernden Welt gegangen zu sein. Vielmehr können sie sich kaum daran erinnern, wie es früher war, als Frieden herrschte. Bei Kracht stehen die Menschen dem Wandel der Geschichte nicht stoisch gegenüber, sondern verändern sich auch selbst. Diese Veränderung kann jedoch über weite Strecken der Handlung als eine Verrohung oder gar als Prozess der Entmenschlichung gelesen werden.

Es lassen sich in dem Roman nicht nur Parallelen zu Dürrenmatt, sondern zu zahlreichen weiteren AutorInnen feststellen. Ein anderer Bezugspunkt sind etwa die Texte Ernst Jüngers. Dieser schreibt in der Erzählung *Afrikanische Spiele* von der „Niederlage, die neue und stärkere Kräfte weckt.“¹⁵⁰ Damit ist ein großes Potenzial des Scheiterns angesprochen. Jeder Misserfolg kann zu einem Umdenken und zu einem Erkenntnisgewinn führen. In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* ist das Fatale, dass ein Umdenken, das die Beendigung des Krieges bedeuten könnte, nicht mehr möglich erscheint. Das Potenzial des Scheiterns wird nicht genutzt. „Wir werden ein wenig zu wild geboren und heilen die gärenden Fieber durch Tränke von bitterer Art“¹⁵¹, heißt es bei Jünger. Aber was ist, wenn diese Fieber sich auch durch bittere Verluste nicht heilen lassen? Was in diesem Fall geschieht, wird in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* vorgeführt. Die Menschen wenden sich schrittweise von jeder Form der Humanität ab. Die Verrohung als Resultat totalitärer Systeme ist ein Kernthema des Romans, welches nun näher untersucht werden soll.

¹⁴⁹ Gunter E. Grimm: Dialektik der Ratlosigkeit. Friedrich Dürrenmatts apokalyptisches Denkspiel *Der Winterkrieg in Tibet*. In: Gunter E. Grimm/Werner Faulstich/Peter Kuon (Hg.): Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1986, S. 313-331, S. 324.

¹⁵⁰ Ernst Jünger: *Afrikanische Spiele*. In: *Sämtliche Werke. Erzählungen*. Bd. 15. Stuttgart: Klett Cotta 1978, S. 75-245, S. 245.

¹⁵¹ ebd.

5.3. Menschen, Cyborgs und Maschinen

Es finden sich mehrere Hinweise auf die Besonderheit des Körpers des Ich-Erzählers. So ist etwa der bereits erwähnte Wechsel der Augenfarbe von braun zu blau bemerkenswert. In *Faserland* geht es noch um die blauen Kontaktlinsen einer Bekannten des Ich-Erzählers. Die blauen Augen werden nur vorgetäuscht, während sie in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* erreicht werden. Außerdem befindet sich das Herz des Protagonisten nicht auf der linken Seite seiner Brust, sondern auf der rechten (IW, S. 56). Diese Anomalie wird ihm schließlich das Leben retten, wenn Brazhinsky ihm dort, wo er das Herz des Protagonisten vermutet, ein Messer in die Brust sticht (IW, S. 130). Die Hauptfigur weist also manch ungewöhnliches Körpermerkmal auf, aber nichts, was mit einer Steckdose vergleichbar wäre. Diese meint er an den Körpern der Divisionärin Favre und Oberst Brazhinskys zu erkennen. Favre und Brazhinsky, die sozusagen als Cyborgs beschrieben werden, sind die wohl grausamsten und unberechenbarsten Figuren des Romans. Der Protagonist selbst ist aus der Sicht des totalitären Systems, in dem er weit aufsteigen wird, zunächst nur ein Tropfen im „nie versiegenden Menschenquell der afrikanischen Alliierten“ (IW, S. 55). In der Militärakademie lernte er, „zu exerzieren und zu schießen, mit Sturmgepäck zehn Werst zu rennen und danach, ohne vor Erschöpfung zu zittern, mit dem Bajonett exakt in die mit einem roten gepinselten Kreis angezeigte Mitte eines Strohsackes zu stechen“ (IW, S. 57). Ihm selbst ist klar, dass sein ganzes Leben auf den Krieg ausgerichtet ist. Der Protagonist sieht seine Ausbildung an der Akademie anfangs dennoch positiv: „Die Schweizer brauchten uns, und sie gaben uns Jungen Disziplin und ausreichend Nsima zu essen und einen neuen Glauben, das war mehr als genug“ (IW, S. 57). Unter dem neuen Glauben ist das kommunistische System der Schweizer Sowjet Republik zu verstehen. Vor allem das Wort Disziplin entwickelt sich in dem Roman zu einem Schlüsselbegriff. Der Protagonist beruft sich beispielsweise auf die Disziplin, die nötig sei, um willkürliche Gewalttaten zu verhindern. Der Ich-Erzähler lernt sein Verhalten, seine Sprache und sein Denken auf jene Linie zu trimmen, die in der Schweizer Sowjet Republik gewünscht ist. Dies zeigt sich etwa daran, dass er und seine Kollegen nach einer Weile untereinander nur noch Schweizer Mundart sprechen (IW, S. 57). Dass dieser Prozess, in welchem aus dem Ich-Erzähler langsam ein neuer, auf den Krieg ausgerichteter Mensch werden sollte, nicht konfliktlos abläuft, ist zu erwarten: „Es schüttelte mich am ganzen Leib, ein Gefühl der Übelkeit überkam mich stets, es war, als würde etwas aus mir geboren, als ob sich etwas abspaltete oder abschälte, es war wie eine Häutung von innen“ (IW, S. 61) Im Allgemeinen kann *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* als Roman über die Frage, was der

Krieg aus den Menschen macht, gelesen werden. Es gibt mehrere Anzeichen im Text, die diese Lesart befeuern. So heißt es etwa: „Nun, der Krieg verändert uns, nicht nur körperlich und mental, einzeln, sondern als Ganzes, als Einheit“ (IW, S. 42). Gleich darauf wird erklärt, auf welche Weise sich diese kollektive Veränderung zeigen kann. Angeführt wird das Verlernen des Schreibens, was als „Prozess des absichtlichen Vergessens“ (IW, S. 43) beschrieben wird. Die Auswirkungen des Krieges zeigen sich deutlich in der Sprache, wobei vor allem die Rauchsprache nur durch den Dauerkrieg entstehen kann. Erstmals erfährt der Protagonist von Favre von dieser Rauchsprache. Favre scheint eine jener Figuren zu sein, die sich zwischen Mensch und Maschine bewegen. Dies zeigt sich bereits, als sie sich bei ihm einhakt. „Ihre Hand ruhte auf meinem Ärmel, ein elektrisches Feld“ (IW, S. 45). Favre bleibt eine geheimnisvolle Gestalt, die von einem Augenblick auf den nächsten völlig ausgelöscht wird. Was es mit der Steckdose in ihrem Körper tatsächlich auf sich hat, wird nicht klar. Sie wird während eines gemeinsamen Spaziergangs mit dem Protagonisten von einer Granate getötet. „Etwas Blut war am Knie, ich stolperte zu dem kleinen Krater vor mir im Asphalt, dort klaffte ein Loch, Favre war nicht dort. Kein Stück, kein Fetzen ihres Körpers oder ihrer Uniform war mehr vorhanden“ (IW, S. 47). Es bleibt nicht einmal eine Leiche zurück, sondern Favre verschwindet völlig. „Favre hinterlässt keine Spuren in der Geschichte und kann nicht erinnert werden“¹⁵², könnte man folgern. Sie bleibt eine genauso rätselhafte Figur wie Brazhinsky, der eine Vielzahl an inhumanen Verhaltensweisen in sich vereint. „Brazhinsky ist eine Maschine, ein machtbesessener Übermensch in der Denk-Tradition der Metaphysik, allerdings nicht in einem positiven Sinne, sondern einer, der alles will und damit unweigerlich seiner eigenen Vernichtung entgegensteuert.“¹⁵³ Brazhinsky wirkt wie der Inbegriff des vom Krieg gezeichneten Individuums. Er scheint die Spielregeln des Krieges durchschaut zu haben und sich nach ihnen zu richten. Dies zeigt sich etwa während des Gesprächs mit dem Ich-Erzähler über die Raketen im Réduit. „Man muss die Raketen aber besitzen, um damit zu drohen“, meint der Protagonist. Daraufhin antwortet Brazhinsky schlicht: „Nein, Kommissär.“ Damit ist angesprochen, dass es ausreicht, alle glauben zu machen, man verfüge über eine Unmenge an Waffen oder über die rätselhafte Doomsdaymaschine. Notwendig ist nur, „dass der Krieg weiterging“ (IW, S. 21). Auffällig ist, dass die sich im Krieg gegenüberstehenden Lager viele Gemeinsamkeiten haben. Die „anfänglich suggerierte Dichotomie“¹⁵⁴ löst sich nach und nach auf. In dem Konflikt scheint es nicht mehr primär darum zu gehen, ein bestimmtes Staats- und Gesellschaftssystem zu

¹⁵² Immanuel Nover: Referenzbegehren, S. 272.

¹⁵³ Stefan Bronner: Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen, S. 304.

¹⁵⁴ Ingo Irsigler: World Gone Wrong, S. 177.

etablieren, sondern um die militärische Auseinandersetzung an sich. Wie eine Maschine, die sich verselbständigt hat, bahnt sich der Krieg seinen Weg. Innerhalb dieser Maschine gibt es mehrere Mikrosysteme, eines davon ist das Réduit, in das sich Brazhinsky zurückgezogen hat. Erstaunlich ist, dass er dort sogar als Arzt fungiert. Man kann ihm nicht vorwerfen, sich überhaupt nicht mehr um seine Mitmenschen zu kümmern. Ebenso wie Favre spricht er gerne in Rätseln. Er behandelt den Protagonisten teilweise wie ein Kind, das ohnehin nichts verstehen würde. Brazhinskys Tod ist ebenso ungewöhnlich wie jener von Favre. Nachdem er das Herz des Protagonisten mit dem Messer verfehlte, sticht er sich selbst die Augen aus. „Die Augenmembran zerplatzte, und weisses Gelee lief aus. Er schrie so laut, dass ich zurückgeschleudert wurde und von der Bettkante seitwärts auf den Boden fiel“ (IW, S. 131). Auch als sein Tod beschrieben wird, wirkt es, als habe man Brazhinsky vom Stromnetz genommen: „Dann muss sein Körper einfach kollabiert sein, er sich selbst abgestellt haben, ganz so, als habe man den Stecker aus einer Maschine gezogen“ (IW, S. 131). Während er im Sterben liegt, greifen Dutzende deutsche Luftschiffe das Réduit an. Es ist ersichtlich, dass der Mythos von der Uneinnehmbarkeit der Bergfestung den Bombardements nicht standhält. Wieder zeichnet sich der Roman durch eine genaue Beschreibung der eingesetzten Waffen aus. Beim Angriff auf das Réduit waren an einigen Schraubbomben „gar Benzilsäure-Kanister montiert“ (IW, S. 134), weshalb der Ich-Erzähler nur mithilfe einer Gasmasken ins Freie gelangen kann:

Die Anzahl der bereitgestellten Masken hatte bei weitem nicht ausgereicht, zwei Soldatinnen hatten vergebens versucht, mir meine zu entreissen, und als ich endlich, nach langer Lorenbahnfahrt, den Ausgang erreicht hatte, hängte ich meine Gasmasken mit schweizerischer Gründlichkeit und Umsicht in das dafür vorgesehene Kästchen (IW, S. 134)

Es ist in dieser parahistorischen Welt nichts Außergewöhnliches, andere opfern zu müssen, um selbst überleben zu können. Der Protagonist denkt – obwohl er gerade fast gestorben wäre – daran, die Gasmasken an den richtigen Platz zu hängen. Die Korrektheit, Zuverlässigkeit und „die Bescheidenheit der Schweizer, dieses Störrische, verzagt Unbewegliche ihres Wesens“ (IW, S. 57) beeindruckte ihn bereits in der Militärakademie und mit der Zeit legt auch er ähnliche Verhaltensweisen an den Tag wie seine Schweizer Ausbilder. Nationale Zuschreibungen spielen in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* eine nicht zu unterschätzende Rolle. Der Ich-Erzähler hat gelernt, Schweizer positiv und in Deutschen und Engländern bloß Feinde zu sehen. Als der Protagonist auf seiner Reise drei deutschen Soldaten begegnet, befindet er sich gerade in einer äußerst misslichen Lage. Während er auf einer Mine steht und sich keinesfalls bewegen darf, beschimpfen sie ihn. Diese Momente des

Ausharrens auf der Mine bringt die Situation des Menschen in diesem dystopischen Szenario auf den Punkt: „Das war es jetzt, der Tod. Er dauerte lange. Dafür war ich auf der Welt“ (IW, S. 86). Auffällig ist, dass an mehreren Stellen, wenn es um die Schrecken des Krieges, um Tod und Untergang geht, die Phrase „Berge und Vögel“ (IW, S. 86) wiederholt wird. Auch nach Favres Tod findet sich diese Formulierung: „Der Himmel drehte sich. Berge und Vögel“ (IW, S. 47). Das vierte Kapitel endet ähnlich: „Vögel kreischten im Nebel unter uns, wir waren wie sie“ (IW, S. 66). Das siebente Kapitel schließt mit dem Satz: „In der Ferne hinter mir hörte ich eine dumpfe Explosion, mein Pferd legte die Ohren an, blieb stehen und lauschte, aber es donnerte nur das furchtbare Echo von den stillen und weissbedeckten Hängen herab“ (IW, S. 91). Offenbar bilden die Gedanken an Berge und Tiere einen Gegenpol zu den Kriegssituationen. Die Natur erfüllt die Funktion eines Hoffnungsschimmers in dieser von einer verwüsteten Zivilisation gekennzeichneten Welt. Der Roman wirft die Frage auf, ob es eine Hoffnung für die Menschheit geben kann und ob diese vielleicht im Fortschritt und in der beständigen Verbesserung des Menschen liegt.¹⁵⁵ Das Tuning des Menschen durch Technologie führt in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* allerdings nicht zum Erfolg. „Favre und Brazhinsky, technisch vervollkommnete Mutationen des Menschen und Beispiele einer neuen Art evolutionärer Wesen, sterben beide im ewigen Krieg der ‚zivilisierten‘ Mächte“¹⁵⁶.

Die diesem parahistorischen Weltentwurf innewohnenden inhumanen Aspekte sind nicht das Produkt des Denkens und Handelns einzelner Figuren, sondern ergeben sich eher aus dem staatlichen System. Diese Konzeption eines das Leben und die Würde des Menschen beständig gefährdenden Staates spricht deutlich für die Zuordnung des Romans zum Genre der Dystopie. „Die Gesellschaft erweist sich in der literarischen Anti-Utopie als unfrei, oft ist diese Unfreiheit verursacht durch ein autoritär-technokratisches, unmenschliches Staatssystem.“¹⁵⁷ Es stellt sich jedoch die Frage, warum es so wenige Versuche gibt, gegen das totalitäre System aufzubegehren. In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* kommt es erst im letzten Kapitel zu einer Abkehr von der Schweizer Sowjet Republik und ob diese Flucht in das Leben in der Natur gelingen wird, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Der Protagonist nimmt gegenüber dem Herrschaftssystem eine ambivalente Haltung ein. Einerseits wiederholt er Floskeln, die ihm offensichtlich während der Ausbildungszeit beigebracht wurden, die als konform gelten und an die er teilweise wohl selbst glaubt. Andererseits ist er nicht verblendet genug, um vor grundlegenden Fragen zurückzuschrecken.

¹⁵⁵ Johannes Birgfeld/Claude D. Conter: *Morgenröte des Post-Humanismus*, S. 263.

¹⁵⁶ ebd.

¹⁵⁷ Ingo Irsigler: *World Gone Wrong*, S. 175.

Besonders vehement hinterfragt er das Staatssystem und die herrschende Ideologie beispielsweise, als er im Réduit in einen tiefen Schlaf fällt. Im Traum stellt sich ihm die Frage, aus wessen Gehirn die Maschinerie des Krieges entsprang (IW, S. 111). Er stellt auch sein Verhältnis zu seinen Kameraden und somit auch zum Ideal der Gemeinschaft in Frage:

Waren sie wirklich meine Brüder? Waren sie mir so vertraut, als ihnen deutsche Kugeln die zu Staub zersplitternde Schädeldecke wegschossen oder als der Druck der explodierenden Granaten ihnen die Eingeweide wie blutrote und eitergelbe Würmer aus den Bäuchen presste? Was fühlte ich, wenn ich sie, die Trillerpfeife im Mund, als erste aus den Schützengräben schickte, hinaus, hoch, unter den Stacheldraht, ins Sperrfeuer, und immer erst dann die Weissen? Und welches Ich fühlte dies? (IW, S. 112).

Es ist dies eine der seltenen Stellen, in denen der Protagonist über seine eigene Position im Kriegsgeflecht und über seine Gefühle nachdenkt. Sein Traum gipfelt schließlich in als Fragen getarnten Selbstvorwürfen: „Habe ich denn wirklich geweint um mein Volk? Und habe ich wirklich geglaubt, es seien meine Brüder?“ (IW, S. 113). Ihm wird offenbar klar, dass es mit der propagierten Gemeinschaft nicht viel auf sich hat und auch die im System angeblich angelegte Gleichberechtigung, die ihm als Afrikaner erst den Aufstieg ermöglicht hätte, kritisch hinterfragt werden muss. Auffällig ist, dass sich in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* beinahe jede Idee von sozialer Gemeinschaft, Freundschaft oder Empathie als leer erweist. Hinter der Propaganda von der sozialistischen Gemeinschaft verstecken sich bloß individuelle Grausamkeiten und der Ich-Erzähler ist die meiste Zeit ganz auf sich allein gestellt. Bereits *Faserland* und *1979* kreisten um Protagonisten, die kaum soziale Bindungen hatten. Ihre Unfähigkeit, Freundschaften zu schließen, resultierte jedoch primär aus ihren inneren Konflikten. Nun ist es das staatliche System, das alle sozialen Bindungen zum Scheitern verurteilt. Der Protagonist bedenkt in diesem Traum erstmals die Möglichkeit, sich auf ein unmenschliches System eingelassen zu haben und diesem kaum noch entinnen zu können. Alle Versuche, den Krieg zu beenden, scheitern. Zudem bleibt es äußerst unsicher, ob die Möglichkeit besteht, sich dem Krieg dauerhaft zu entziehen. Das Scheitern des Protagonisten ergibt sich aus seiner Eingebundenheit in ein scheiterndes System. Die Menschheit ist in einen Prozess des Scheiterns und des Niedergangs eingetreten, welcher sich in den alltäglichen Gräueln des Krieges manifestiert.

5.4. Das Scheitern als alltägliche Erfahrung

Im Alltag ist man beständig mit Formen des individuellen und kollektiven, politischen und wirtschaftlichen, sozialen und körperlichen Scheiterns konfrontiert. In der Regel wechseln sich Momente des Misslingens und Nicht-Könnens allerdings mit Momenten des Gelingens ab. So begreift Samuel Beckett das Scheitern als fundamentale Erfahrung, die sich jedem Menschen aufdrängt.¹⁵⁸ In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* wird das Scheitern der Menschheit jedoch als einzige Option vorgeführt. Es herrscht große Einigkeit bezüglich der Frage, ob jemals wieder Frieden herrschen werde. Man geht kollektiv davon aus, dass die Welt im Krieg versinken wird, und daraus folgt wohl auch das bevorstehende Ende der Menschheit. Man scheitert dabei, die sich verselbständigende Politik, welche im Grunde nur noch Kriegspolitik ist, in geregelte Bahnen zu lenken. Auch die Ziele, die sich der Protagonist selbst setzt, erreicht er im Regelfall nicht. So ist es ihm ein Anliegen, keine willkürlichen Gewalttaten zu dulden. Diese stehen jedoch an der Tagesordnung, wie sich etwa an jener Stelle zeigt, als der Ich-Erzähler an einer Gruppe Soldaten vorbeigeht und einen von ihnen erkennt:

Er hatte persönlich einem gefangengenommenen deutschen Soldaten in Chur, nachdem sie ihn ausgezogen hatten, seine eigenen Epauletten an die nackten Schultern genagelt, mit einem Holzhammer. Danach war der Deutsche, verblutend, wimmernd und halb verrückt vor Angst, an einen Lindenbaum gebunden und erschossen worden (IW, S. 22).

Solche Handlungen gehören zum Alltag und erschrecken den Protagonisten offenbar kaum noch. Das Scheitern der Figuren in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* zeigt sich auch in ihrer Grausamkeit. Weil sie selbst an nichts mehr glauben können und eine bessere Zukunft ihnen absurd erscheint, fügen sie anderen möglichst viel Leid zu. Der Alltag in dem Roman wird aber bestimmt von den „Abgründen, den hohlen Zentren, den gescheiterten Utopien Europas.“¹⁵⁹ Diesen gescheiterten europäischen Projekten wird immer wieder Afrika gegenübergestellt. Weit verbreitete Assoziationen mit dem afrikanischen Kontinent bringt Favre auf den Punkt: „Wärme. Gras. Sonne. Die Kinder spielen dort barfuss, nicht? Ich war noch nie da.“ (IW, S. 35). Ihre Vorstellungen gründen sich nicht auf persönliche Erfahrungen, sondern vor allem auf das konventionelle Bild eines Gegenentwurfs zur westlichen Gesellschaft. Allerdings werden in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* große Teile Afrikas schlichtweg zu einem militärischen Ausbildungslager

¹⁵⁸ Gesa Schubert: Die Kunst des Scheiterns. Die Entwicklung der kunsttheoretischen Ideen Samuel Becketts. Berlin: Lit 2007, S. 187.

¹⁵⁹ Johannes Birgfeld/Claude D. Conter: Morgenröte des Post-Humanismus, S. 267.

umfunktioniert. Afrika wird zur utopischen Idylle¹⁶⁰, die im Makrokosmos dieser Dystopie in Gefahr gerät, deren mögliche Rettung jedoch im letzten Kapitel des Romans angesprochen wird. Das Scheitern der Geschichte der Schweizer Sowjet Republik findet in den Malereien an den Wänden des Réduits seine Entsprechung. Immer wieder überschneiden sich Wirklichkeit und Kunst. So meint der Protagonist, als er durch die zerstörten Straßen Neuberns geht, er sehe ein Bühnenbild:

Es war erneut, als seien diese ruinierten Häuser Theaterkulissen, die jemand dort hingeschoben oder -gezogen hatte, neben den von deutschen Granaten aufgeworfenen Erdhügeln und den zerborstenen Holzbalken, deren Enden schwarz verkohlt und schartig aufwärts ragten (IW, S. 26).

Laut Beckett ist eine Auseinandersetzung mit dem Scheitern insbesondere in der Kunst notwendig und geradezu unumgänglich.¹⁶¹ Wenn sich der Protagonist in Krachts Roman von der Verwüstung der Stadt an eine Theaterkulisse erinnert fühlt, so verheißt dies nichts Gutes. Wenn sich die Zerstörungen, die in der Kunst leicht angedacht werden können, mit der Wirklichkeit decken, so ist dies ein Anzeichen für das Ausmaß der Verwüstung. Wie es zu dem Dauerkrieg kam, kann man vielleicht anhand der Relieifarbeiten im Réduit, „welche im Stil des sozialistischen Realismus die Geschichte der Schweiz erzählten“, nachvollziehen. Die Kunst legt Zeugnis ab über „das Vergehen und über den furchtbaren Verlauf der Zeit und ihrer Kriege“ (IW, S. 102). Die Geschichte mündet bei Kracht letztlich in ein inhumanes, apokalyptisch anmutendes Szenario. Besonders bemerkenswert ist, dass in diesem Szenario sowohl Vergangenheit als auch Zukunft eine immer geringere Rolle spielen. Die Figuren leben für das Jetzt des Krieges. „Die Dominanz der Gegenwart rührt aus dem Dauerzustand des Krieges her, der nur minimale Veränderungen auf der militärischen Landkarte kennt, aber keine zivilen Entwicklungen mehr zulässt.“¹⁶² Die Menschen wirken wie Gefangene in der zerstörten Gegenwart. Beinahe könnte man vergessen, dass es die Menschen selbst sind, welche im Begriff sind, sich zu vernichten. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* kann gelesen werden als Roman über einen kollektiven Verlust von Kontrolle. Niemand hat das Geschehen noch im Griff, die Gewalt hat sich verselbstständigt. Der Mensch sieht staunend zu, während die von ihm geschaffene Kriegsmaschinerie wütet. Es wirkt, als sei es weniger dem Menschen als der Natur zuzutrauen, die Zerstörungen vergessen machen zu können. Im letzten Kapitel wird bereits angedeutet, wie rasch es dazu kommen kann, dass

¹⁶⁰ Immanuel Nover: Referenzbegehren, S. 236.

¹⁶¹ Gesa Schubert: Die Kunst des Scheiterns, S. 187.

¹⁶² Immanuel Nover: Referenzbegehren, S. 273.

die Natur in die „jetzt vom Menschen unbewachten Zwischenräume“¹⁶³ eindringt. Denn „nach kürzester Zeit wuchsen schon die ersten Schlingpflanzen die Mauern der Gebäude empor“ (IW, S. 149) und erklären somit die Utopien der Politik für gescheitert. Der Protagonist muss erkennen, dass sich die Ziele, für die er instrumentalisiert wurde, nicht erreichen lassen. „Ihre Erinnerungen sind nicht echt, nicht das, was wir als echt bezeichnen. Man hat sie seit Ihrer Jugend einer Gehirnwäsche unterzogen“ (IW, S. 127). So wie der Ich-Erzähler die Macht über sich selbst weitgehend in die Hände der Schweizer Sowjet Republik legte, so büßte die gesamte Menschheit ihre Handlungsmacht sukzessive ein. „Die Entindividualisierung der Macht“¹⁶⁴ führt dazu, dass die Menschen kaum noch Chancen haben, das Weltgeschehen zum Guten zu wenden. Der Architekt, der durch „seine dunkle und menschenleere Schweizer Stadt“ läuft, wird zum Sinnbild für die Abkehr von der Zivilisation, die so viel Verderben über die Menschen brachte. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* führt zumindest das Scheitern der westlichen Zivilisation vor und vielleicht auch das Scheitern der gesamten Menschheit, welche sich unter dem Einfluss westlicher Ideologien zugrunde richten ließ. Nach seiner Flucht aus dem Réduit macht der Ich-Erzähler „einen grossen Bogen um Bauernhäuser, Siedlungen und kleine Dörfer“ (IW, S. 137). Wo andere Menschen sind, vermutet er Verderben. Tatsächlich könnte man folgern, dass der dem Roman zugrundeliegende Blick auf die Historie von dem Wunsch, das „Projekt Menschheit aufzugeben“¹⁶⁵ geprägt ist. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* ist ein Roman, der nichts Geringeres wagt, als nach den Auswirkungen von politischen Ideologien auf den Menschen und den Effekten des menschlichen Lebens auf die Erde zu fragen. Die Menschheitsgeschichte erscheint in diesem parahistorischen Roman als eine Abfolge von Prozessen des Scheiterns. Doch obwohl hinter dem im letzten Kapitel präsentierten Verschwinden in einer Idylle ein nicht zu vernachlässigendes Fragezeichen¹⁶⁶ steht, so ist es doch ein Aufblitzen der Hoffnung. Während in *Faserland* und *1979* eher das individuelle Scheitern im Mittelpunkt standen, wurde in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* das Scheitern das kollektive Scheitern in den Blick genommen. In Krachts nächstem Roman *Imperium* wird das persönliche Scheitern eines idealistischen Aussteigers im Zentrum stehen, wobei auch das Thema der scheiternden Ideologien im Blick behalten wird. Individuelles und gesellschaftliches Scheitern bedingen einander und lassen sich oft kaum trennen, wie sich auch in der Analyse von *Imperium* zeigen wird.

¹⁶³ Stefan Bronner: Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen, S. 344.

¹⁶⁴ Immanuel Nover: Referenzbegehren, S. 276.

¹⁶⁵ Johannes Birgfeld/Claude D. Conter: Morgenröte des Post-Humanismus, S. 268.

¹⁶⁶ Immanuel Nover: Referenzbegehren, S. 280.

6. Das Scheitern in allen Lebensbereichen: *Imperium*

6.1. Die Ziele August Engelhardts

In Christian Krachts 2012 erschienen Roman *Imperium* steht das Scheitern des Protagonisten August Engelhardt im Zentrum. Er erleidet sowohl in politischer, ökonomischer, sozialer und körperlicher Hinsicht zahlreiche fatale Rückschläge.¹⁶⁷ Hierbei ist zu beachten, dass Engelhardt eine Figur darstellt, deren Handlungen zur Verwirklichung verschiedenster Ideale und Moralvorstellungen führen sollen. „Er würde Pflanzer werden, doch nicht aus Profitgier, sondern aus zutiefst empfundenem Glauben, er könne Kraft seiner großen Idee die Welt, die ihm feindlich, dumm und grausam dünkte, für immer verändern“ (IM, S. 19). Damit unterscheidet er sich von jenen Europäern, welche die Fahrt über den Ozean und in eine ungewisse Zukunft aufgrund finanzieller Interessen auf sich nehmen. Es wird von vornherein darauf Wert gelegt zu betonen, dass Engelhardt jemand ist, der sich nur nach seinem Gewissen richtet. Er reist nach Deutsch-Neuguinea, ein Schutzgebiet des Deutschen Reiches in Ozeanien. Genauer gesagt bildet Neupommern das Ziel seiner Reise, eine zu Deutsch-Neuguinea gehörende Kolonie. Auf der Fahrt in den südlichen Pazifik wirkt er bereits isoliert, da ihm die Gewohnheiten der anderen Pflanzer derb und ungehörig erscheinen. Endlich in Neupommern angekommen, begegnet er allerdings dem Tamilen Govindarajan, dem er sich sofort anvertraut und in dem er glaubt, einen Verbündeten gefunden zu haben, der Verständnis für seine Ideen aufbringt. „Rasch griff er nach Govindarajans Hand und fragte ihn freiheraus, ob er Vegetarier sei. Aber ja, gewiß, kam die Antwort, er selbst und seine Familie habe sich seit Jahren nur von Früchten ernährt“ (IM, S. 38). Engelhardt ist begeistert, einen Mann, „dessen Ernährung ihn auf Gottes Stufe stellte“ (IM, S. 38), begegnet zu sein. Wenig später lockt Govindarajan Engelhardt in einen Tempel, aus dem dieser längere Zeit nicht herausfindet. Als Engelhardt in sein Hotelzimmer zurückkommt, muss er feststellen, dass Govindarajan ihn bestohlen hat. Was Engelhardt für eine vielversprechende, neue Freundschaft gehalten hat, ist auf diese Weise zu einem raschen Ende gekommen. Eines der Ziele Engelhardts ist es, andere Personen für seine Ideen, welchen er in dem Buch *Eine sorgenfreie Zukunft* Ausdruck verlieh (IM, S. 19), zu begeistern und sie unter dem Dach des sogenannten „Sonnenordens“ zu vereinigen. Seine Handlungen haben durchaus missionarische Züge an sich, wobei man bei der Lektüre wohl bald daran zu zweifeln beginnt, dass Engelhardt jene Fähigkeiten besitzt, die nötig sind, um andere Menschen für die eigenen Ansichten zu begeistern. Dies liegt einerseits daran, dass Engelhardt häufig eher schüchtern,

¹⁶⁷ Gabriele Dürbeck: Ozeanismus im postkolonialen Roman, S. 110.

starr und wortkarg auftritt. Andererseits spielt hierbei aber auch die Erzählposition eine wesentliche Rolle. Der Erzähler geht nämlich deutlich auf Distanz zu Engelhardt. Anders als in *Faserland* oder in *1979*, wo sich die Ich-Erzähler besonders für Partys, Drogen, Architektur oder sich selbst interessieren und sich nur selbst vorführen können, wird in *Imperium* der Protagonist vom Erzähler ausgestellt und vorgeführt. Es handelt sich keineswegs um einen neutralen Erzähler und man kann auch nicht sagen, dass er August Engelhardt besonders gut gesinnt ist. Ob es sich bei dem Erzähler tatsächlich um eine „Thomas-Mann-Parodie“¹⁶⁸ handelt, ist schwer zu klären. Jedenfalls hüllt er manches in einen undurchsichtigen Nebel, weist auf anderes überaus deutlich hin und greift wertend ein, indem er etwa Engelhardts „fast pathologische Schüchternheit“ (IM, S. 80) hervorhebt oder Hinweise wie diesen erteilt: „Ich glaube nicht, daß er jemals einen Menschen wirklich geliebt hat“ (IM, S. 90). Die Ziele Engelhardts werden durch den Erzähler, der sich über den Protagonisten lustig macht, von Beginn an der Lächerlichkeit preisgegeben. Es handelt sich um einen Erzähler, der auch nicht davor zurückschreckt, explizit darauf hinzuweisen, wie naheliegend es ist, Parallelen zwischen Engelhardt und Hitler zu entdecken:

So wird nun stellvertretend die Geschichte nur eines Deutschen erzählt werden, eines Romantikers, der wie so viele dieser Spezies verhandelter Künstler war, und wenn dabei manchmal Parallelen zu einem späteren deutschen Romantiker und Vegetarier ins Bewußtsein dringen, der vielleicht lieber bei seiner Staffelei geblieben wäre, so ist dies durchaus beabsichtigt und sinnigerweise, Verzeihung, ‚in nuce‘ auch kohärent. (IM, S. 18f.)

Während Engelhardt dafür zuständig ist, in beinahe allen Belangen zu scheitern, erfüllt der Erzähler die Funktion, das Scheitern Engelhardts genüsslich zu verkünden. Auch entsteht immer wieder der Eindruck, dass Engelhardt an seine eigenen Pläne selbst nicht wirklich glaubt. So traut er sich beispielsweise im Gespräch mit der Geschäftsfrau Emma Forsayth, der er ein Stück Land abkaufen möchte, nicht so recht zu sagen, dass er eine Kommune errichten will, die der Kokosnuss huldigt. Dies erwähnt er nur beiläufig und äußerst leise, wohl in der Hoffnung, Emma Forsayth würde es überhören (IM, S. 59). Engelhardt verkörpert den Typus des idealistischen Träumers, der an den realen Gegebenheiten der Welt scheitert. Er wird betrogen, bestohlen, ausgenutzt und verlacht. Sogar von Emma Forsayth, die eine gewisse Sympathie für den jungen Aussteiger entwickelt, wird er dazu gebracht, einen viel zu hohen Preis für das Eiland Kabakon zu bezahlen. Im Zuge der Verhandlungen mit Engelhardt meint sie, ihn schon einmal bei einem Italienbesuch gesehen zu haben. Anfangs kann sie sich nicht

¹⁶⁸ Christopher Schmidt: Der Ritter der Kokosnuss. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 47-52, S. 50.

erinnern, wo das gewesen sein könnte, doch dann fällt es ihr plötzlich ein: „Doch! Natürlich! Das war es! Beim florentinischen Meister Fra Angelico, auf seinen Darstellungen des Heilands Jesu Christi als Märtyrer. Engelhardt war dem Erlöser auf diesen Portraits wie aus dem Gesicht geschnitten“ (IM, S. 61). Diese Assoziation ist umso bemerkenswerter, da sie mit dem Bild, das Engelhardt selbst von sich entwirft, durchaus übereinstimmt, jedoch in einem eklatanten Gegensatz zur Wirklichkeit steht. Die bisher erwähnten intertextuellen Verweise in *Imperium* setzen Engelhardt sowohl zu Hitler als auch zu Jesus Christus in Beziehung. Nun sind diese Referenzen natürlich ironisch zu verstehen, aber es ist tatsächlich nicht von der Hand zu weisen, dass Engelhardts Anspruch, jene Menschen, die sich seiner Gemeinschaft anschließen, zu erlösen, Merkmale des Totalitarismus trägt. Als er für den Sonnenorden einen Anhänger namens Lützow findet, der schließlich auch Mitspracherechte fordert, überlegt Engelhardt, wie er ihn im Schlaf töten könne (IM, S. 180). Und als Engelhardt, aufgrund eines Zeitungsartikels, zu einiger Bekanntheit gelangt und sich mehrere junge Leute aus Europa aufmachen, um sich ihm anzuschließen, gebiert er sich immer mehr als uneingeschränkte Führungspersönlichkeit. Es wird immer deutlicher, dass er es nicht schätzt, in Frage gestellt zu werden und auch kein besonderes Interesse daran hat, sich um andere Menschen zu kümmern. Seine hohen Ideale gibt er mit der Zeit alle auf oder er verstößt selbst gegen seine strikten Moralvorstellungen. Schließlich ist er der Meinung, alle Welt habe sich gegen ihn verschworen und er geht dazu über, „in der Existenz der Juden eine probate Ursache für jegliches erlittene Unbill zu sehen“ (IM, S. 225). Engelhardt, der aufgebrochen war, um eine Gemeinschaft zu gründen, die im Einklang mit Gott und der Natur lebt, wird also zum Antisemiten. Als er über die Juden zu schimpfen beginnt, ist er allerdings bereits in eine „geistige Archaik, die sich in einer Ahnung allgewaltigen Kontrollverlustes äußert“ (IM, S. 189) zurückgeworfen. Man könnte folgern, dass seine idealistische Vision einer besseren Welt geradewegs in den Wahnsinn führte. Er scheitert nicht nur aus praktischen Gründen beim Aufbau des Sonnenordens, sondern auch und vor allem aus weltanschaulichen. August Engelhardts Scheitern ergibt sich nicht bloß aus Ablehnung und Repression von außen, sondern durch seinen eigenen Zusammenbruch. Die Idee, sich ausschließlich von der Kokosnuss zu ernähren, wird ersetzt durch die Ansicht, „nicht die Koksnuß sei die eigentliche Nahrung des Menschen, sondern der Mensch selbst sei es“ (IM, S. 221). In Europa ist er noch bekannt für die Gründung des Sonnenordens und seine Leistungen auf dem Gebiet des Vegetarismus, als er seinen eigenen Daumen isst (IM, S. 221). Es stellt sich die Frage, wieso es dazu kommt, dass Engelhardts Ideen von der Verbesserung des Menschengeschlechts im Kannibalismus enden. Es spielt hierbei eine Reihe von

politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Aspekten eine Rolle. Zunächst soll jedoch auf eine weitere Form des Scheiterns eingegangen werden, welche den Roman durchzieht und im Verspeisen des eigenen Daumens ihren Höhepunkt erreicht.

6.2. Körperliches und soziales Scheitern

Zunächst soll der Aspekt des körperlichen Scheiterns behandelt werden. Den Beschreibungen des Zustands von Engelhardts Körper wird in *Imperium* viel Raum zugestanden, was an dem spezifischen Verhältnis Engelhardts zu seiner eigenen Körperlichkeit liegen mag. Er hat zwar kein allzu großes Interesse daran, sich eingehend mit seinem Körper auseinanderzusetzen. Dieser verursacht jedoch immer wieder Probleme und verlangt auf diese Weise nach Aufmerksamkeit. Als Engelhardt vom Schiff aus die Küste Neupommerns zum ersten Mal sieht, tropft plötzlich Blut auf die weißgestrichene Reling und er muss feststellen, dass er Nasenbluten hat, woraufhin er unter Deck eilt (IM, S. 29). Es wirkt, als hätte sein Körper beim Anblick der ozeanischen Insel Warnsignale gesandt. Vorgestellt wird Engelhardt als „Barträger, Vegetarier, Nudist“ (IM, S. 19), der sich ausschließlich von der Kokosnuss ernährt. Die Folgen dieser Mangelernährung hinterlassen Spuren, wenngleich sich Engelhardt darum nur wenig kümmert. Er stellt seinen Körper mit großer Selbstverständlichkeit zur Schau, wobei er meint, das Ablegen seiner Kleidung gehe mit dem Ablegen seiner Ängste einher. Hosen und Hemden werden ihm zu Symbolen „einer überholten, lange müde gewordenen Außenwelt“ (IM, S. 73). Da er sich zunächst allein auf die Insel Kabakon zurückzieht, erregt seine Nacktheit kaum Anstoß. Ohnehin stufen ihn die meisten Personen, die er in Neupommern trifft, bereits bei der ersten Begegnung als nicht ernstzunehmenden Träumer ein. Er freundet sich mit einem jungen Einheimischen namens Makeli an, mit dem er umherstreift. Makeli nackt gegenüberzustehen, wird für ihn rasch zur Selbstverständlichkeit. Was ihm auf der kleinen Südseeinsel gelingt, nämlich der Verzicht auf seine Kleidung, führte im Deutschen Reich zu beachtlichen Konflikten. Als er eine Nacht nackt am Strang verbringt, wird Anzeige gegen ihn erstattet und drei Polizisten machen sich zu ihm auf und verprügeln ihn, ohne dass er sich zur Wehr setzen würde:

Als er so vor ihnen am Boden liegt, steigt ihnen eine animalische Lust an der Unterdrückung zu Kopfe (denn es sind beflissentliche deutsche Untertanen), sie beginnen ihn zu treten und mit Fäusten zu bearbeiten, der Anführer schlägt ihm mit dem Säbelknauf auf den Rücken, da Engelhardt sich zu einem Knäuel zusammengerollt hat, um den Schlägen zu entgehen. Er flüchtet sich in eine weiß schäumende, surrende Ohnmacht (IM, S. 86).

Hier wird Engelhardt körperliches Leid zugefügt, weil er gegen die strikte öffentliche Ordnung verstößt. Erst auf seiner eigenen Insel ist es ihm erlaubt, sich frei von Kleidung zu bewegen. Überhaupt wird das Leben in der Südsee mit einem anderen Umgang mit dem eigenen Körper verbunden. Besonders deutlich wird das anhand der Figur des Geigen- und Klavierspielers Max Lützow. Dieser nimmt eine „erschreckende Ansammlung halbimaginerter Krankheiten“ (IM, S. 148) aus Europa mit, die sich in der Südsee alsbald in Luft auflösen. Dies mag daran liegen, dass auch die Spezialisten im Deutschen Reich Lützow bereits beständig versicherten, dass er gesund sei. Seine Hypochondrie führte ihn sogar nach Wien zu Sigmund Freud, der Lützow aber abwies, weil ihm dessen Krankheitsbild zu uninteressant erschien. Lützow nahm seinen Körper in Europa als hoffnungslos zerstört wahr, doch sobald er in die Südsee kommt, erkennt er, dass dem nicht so ist. Er verinnerlicht die Idee des Vegetarismus, da „sich das Leiden der im Schlachthaus sterbenden Tiere stante pede, durch die Nahrungsaufnahme quasi, im Hallraum seines eigenen Körpers morphologisch fortsetzte“ (IM, S. 149). Eine wesentliche Idee Engelhardts ist es, die Befriedigung körperlicher Bedürfnisse nicht als Vorwand zu nehmen, um die Natur zu zerstören. Er ist auf der Suche nach einem Weg, sich einen Lebensraum zu schaffen, in welchem Mensch, Tier und Natur friedlich miteinander umgehen. Doch das erdachte Südsee-Paradies implodiert¹⁶⁹ und einer der Gründe für das Scheitern des von einem gewissen Größenwahn getragenen Projekts ist die körperliche Hinfälligkeit der Figuren. Viele der jungen Leute, die sich Engelhardts Sonnenorden anschließen wollen, kommen mit den Lebensbedingungen in der Südsee nicht zurecht, und auch Engelhardts Körper wird von Flecken heimgesucht, die wohl auf eine Lepra-Infektion hindeuten.

Als er Govindarajan, der ihn kurz nach seiner Ankunft in Deutsch-Neuguinea bestahl, nach Jahren wiedersieht, entfährt diesem ein kurzes Kichern und er stellt fest, dass man sich über Engelhardt keine Gedanken mehr zu machen brauche, „er sei ohnehin auf dem Weg in die Unterwelt“ (IM, S. 144). Engelhardt setzt sich mit den Anzeichen der Krankheit so gut wie nicht auseinander. Als er nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs von einer Ärztin der U. S. Navy untersucht wird, stellt sie fest, dass er „jahrzehntelang an einer multibazillären Form der Lepra gelitten habe, diese aber wie durch ein Wunder völlig verheilt sei“ (IM, S. 239).

Dennoch hat Engelhardt beständig mit den Unzulänglichkeiten seines eigenen Körpers zu kämpfen. Die Gesundheit aller in den Kolonien Ansässigen ist permanent bedroht, was sich nicht nur am Zustand der Neuankömmlinge, die sich nicht gegen die Mückenschwärme zu

¹⁶⁹ Thomas Schwarz: Eine Tragikomödie der Südsee. Marc Buhls und Christian Krachts historische Romane über das imperiale Projekt des August Engelhardt. Online unter: http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Eine_Tragikomoedie_der_Suedsee (05.07.2015), S. 12.

wehren wissen, zeigt. Vom Gouverneur bis zu den einfachen Arbeitern werden alle von diversen Krankheiten heimgesucht. Das vermeintliche Paradies in der Südsee erweist sich nicht als Idylle, sondern wartet mit einer großen Anzahl an Bedrohungen auf. Als sich Gouverneur Hahl, nachdem er selbst vom Schwarzwasserfieber geheilt wurde, mit ein paar Ärzten zu den jungen Leuten aufmacht, die sich Engelhardt anschließen wollen, bietet sich ihm ein erschreckendes Bild:

[...] die stark abgemagerten jungen Leute lungerten apathisch im Schatten löchriger Segelplanen, deren Enden hin und her wehten; einige waren spliternackt; es roch dumpf nach menschlichem Kot, der von der täglichen Flut nicht vollends wieder hinaus ins Meer getragen worden war; andere waren über der Lektüre von anarchischen Traktaten entkräftet eingeschlafen; wieder andere löffelten sich aus einer halbierten Kokosnuß weißes, glibberiges Fruchtfleisch in die bärtig umrandeten Münder (IM, S. 164).

Ist dies nun die Verwirklichung der Träume vom Ausbruch aus der Zivilisation? An dieser Stelle zeigt sich jedenfalls, wie wenig die europäischen Neuankömmlinge imstande sind, sich an die Lebensbedingungen in Ozeanien anzupassen. Das drastische Bild, das sich dem Gouverneur Hahl am Strand bietet, verweist auf animalische Verhaltensweisen. Diese jungen Aussteiger wollen die Beziehung zur Zivilisation, zu ihren Körpern und der Natur überdenken und neu definieren. Aber was dabei herauskommt, ist ein – selbst in den Augen Engelhardts – eher erschreckendes Bild. Die Reaktion Engelhardts auf die Nachricht von der Ankunft potentieller Mitglieder des Sonnenordens ist von jener Ignoranz geprägt, mit der er auch den Flecken auf seinem Körper begegnet: „Dieser kratzte sich nachdenklich an einer der inzwischen offenen Wunden an seinem Schienbein und schob den Daumen in den Mund“ (IM, S. 166). Er weiß nicht so recht, wie er auf die Neuankömmlinge reagieren soll. Sobald es losgehen soll mit der Verbreitung seiner Ideen und dem Aufbau des Sonnenordens, verlässt Engelhardt der Mut. Man könnte sagen, die Versuchsanordnung hält nur so lange stand, bis der Versuch beginnen soll. Als Experimente wurden Krachts Romane immer wieder beschrieben und es ist keinesfalls abwegig, *Imperium* als „Versuch, an Leib und Seele zu gesunden“¹⁷⁰ zu lesen. Angesichts der wiederholten und sehr deutlichen Zurschaustellung von Engelhardts Scheitern von einer Krankengeschichte zu sprechen, die sich durch die „Reduktion eines historischen Zusammenhangs aufs Pathologische“¹⁷¹ auszeichne, ist ebenso nachvollziehbar. Der Erzähler konzentriert sich darauf, verschiedenste psychische und

¹⁷⁰ Joe Paul Kroll: Der Ritter der Kokosnuss. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 101-109, S. 104.

¹⁷¹ ebd.

physische Erkrankungen aufzuspüren und zu beschreiben. Daraus resultiert der Eindruck, dass Engelhardts Ideen unmittelbar negative Effekte auf jene Personen haben, die sich damit auseinandersetzen. Doch was macht diese Ideen aus? Wie stellt sich Engelhardt eine ideale Welt vor? Zur Beantwortung dieser Fragen kann ein Blick auf eine Kindheitsvorstellung Engelhardts, in deren Zentrum eine Parallelwelt steht (IM, S. 122f), hilfreich sein. Er hatte sich überlegt, wie es wäre, wenn neben dieser Welt noch eine andere bestünde, in der sich „alles auf wunderliche, aber durchaus nachvollziehbare und stringente Weise anders entwickelt hatte“ (IM, S. 122). Er denkt an Wildgras, Hirsche und Städte. „Nur Menschen waren ihm nie erschienen, nicht ein einziges Mal“ (IM, S. 123). Damit ist der Topos von einer Welt ohne Menschen angesprochen. Diese Idee scheint etwas Beruhigendes an sich zu haben, da sie den Untergang der Menschen ausspart. Engelhardt wählt in dieser Vorstellung den „gemütlichen Blick in eine Katastrophe ohne Katastrophe, ein Verschwinden des Menschen ohne Blutvergießen“¹⁷² und verweist zudem darauf, dass er nicht nur seinen eigenen Körper, sondern die Menschheit an sich als krank wahrnimmt. An eine Genesung ist zwar zu denken, aber alle Versuche, die theoretischen Ideen von einer Besserung der Menschheit in die Praxis zu überführen, scheitern. Engelhardt ist überzeugt davon, dass die Menschheit sich unbedingt ändern muss, wenn sie bestehen will. Als er vor seiner Reise in die Südsee seinen Freund Gustaf Nagel besucht, erklärt er diesem, dass „lediglich die Länder unter ewiger Sonne überleben werden und dort nur diejenigen Menschen, die die heilsamen und segensreichen Strahlen des Zentralgestirns vom Bekleidungsstoff ungehindert über Haut und Haupt streicheln lassen“ (IM, S. 81). Engelhardt erklärt den Nudismus zum Kriterium für das Überleben. Sein Gesprächspartner reagiert verhalten: „Engelhardt ist, bemerkt Nagel, besessen von seinen Ideen“ (IM, S. 81). Diesen umfassenden Gedankengebäuden Engelhardts, in deren entlegene Räume ihm niemand zu folgen vermag, wird immer wieder die Hinfälligkeit seines Körpers gegenübergestellt. Nicht selten werden seine Gesten als deplatziert und lächerlich beschrieben. Engelhardt ist permanent Spott und Hohn ausgesetzt. Dies trägt wohl auch dazu bei, dass er schließlich unter der Last seiner eigenen Fantasien zusammenbricht. Die Geschichte August Engelhardts thematisiert nicht nur sein moralisches und soziales Scheitern, sondern auch den langsamen körperlichen Niedergang. Slütter, der zum Mörder Engelhardts werden soll, erschrickt, als er auf Engelhardt trifft. Er meint, er halte „ein zerbrechliches kleines Kind in den Armen oder einen sterbenden Greis, dessen Haut sich ledern und brüchig anfühlt, wie bei einer Echse“ (IM, S. 219). Engelhardts nackte Haut war jahrelang der direkten Sonneneinstrahlung ausgesetzt, was dazu führte, dass nun selbst seine

¹⁷² Eva Horn: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt am Main: S. Fischer 2014, S. 384.

Haut nicht mehr menschlich erscheint, sondern an eine Echse erinnert. Weiters bemerkt Slütter, dass „Engelhardts Ohren weit vom Schädel abstehen, auch sie so fragil und transparent, als seien sie aus Papier, und es übermannt ihn ein starkes Gefühl des Mitleids“ (IM, S. 219). Die Beschreibung von Engelhardts Körper erinnert gegen Ende des Romans immer mehr an die eines Tieres. Sein mitleiderregender körperlicher Zustand ist es allerdings, der ihn davor bewahrt, von Slütter getötet zu werden. Dem Mann, der zu seinem Mörder hätte werden sollen, gesteht Engelhardt nun sein Scheitern. Er beklagt, dass niemand mehr auf den Kokosplantagen arbeitet und alle sich von ihm abgewandt haben. „Engelhardt bricht in Tränen aus, er beginnt zu zucken, schließlich schüttelt es ihn am ganzen Körper“ (IM, S. 220). Einerseits wirkt es, als habe Engelhardt seinen eigenen Körper nicht mehr unter Kontrolle, andererseits ist offensichtlich, dass seine Ideen deutliche Spuren am Körper des jungen Makeli hinterlassen haben: „Makeli muß grinsen und legt die Hände vor den Mund. Slütter sieht, daß dem Jungen ein Mittel- und ein Zeigefinger fehlen“ (IM, S. 220). Der Junge, der sich Engelhardt am bedingungslosen angeschlossen hat, verinnerlicht sogar den Kannibalismus, welcher letztlich die Idee des „Kokovorismus“ verdrängt. Die Entscheidung für den Kannibalismus wird folgendermaßen begründet: „Der ursprüngliche Mensch des Goldenen Zeitalters ernährte sich von anderen Menschen, ergo der gottgleich werdende, der nach Elysion Zurückkehrende von sich selbst: *God-eater. Devourer of God*“ (IM, S. 221). Dies ist ein deutliches Beispiel für die Aneinanderreihung von „archaisierenden Phrasen“¹⁷³, welche den Sprachstil in *Imperium* maßgeblich beeinflussen. Engelhardts Ausstieg aus der Zivilisation und seine Sehnsucht nach Naturverbundenheit und einem einfachen Leben im Einklang mit Gott führen zu antihumanen Verhaltens- und Denkweisen. Er wird zur Bedrohung für sich und andere. Während des Gesprächs mit Slütter kann der Eindruck entstehen, dass er sich in den nächsten Tagen, Wochen oder Monaten gänzlich auffressen wird. In diesem Kontext sind die von Sebastian Domsch angestellten Überlegungen zum „antihumanen Ästhetizismus“ in Christian Krachts Texten bedenkenswert. Ein ästhetizistisches Kunstverständnis äußert sich in der Ablehnung moralischer Maßstäbe, was zur Folge hat, dass VertreterInnen dieser Auffassung häufig vorgeworfen wird, sie seien dekadent und flüchteten sich in abgeschottete Kunsträume.¹⁷⁴ Indem Fragen der Humanität und Moral ignoriert werden oder auf drastische Weise beantwortet werden, kann allerdings bei der Lektüre eine besondere Fokussierung auf diese Bereiche erfolgen. So ist zu beachten,

¹⁷³ Joe Paul Kroll: Der Ritter der Kokosnuss. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 101-109, S. 104.

¹⁷⁴ Sebastian Domsch: Antihumaner Ästhetizismus, S. 166.

dass sowohl in *1979* als auch in *Imperium* die Protagonisten am Ende über Kannibalismus nachdenken oder sogar zu Kannibalen werden. Die Angriffe auf den eigenen Körper, welche zunächst nur implizit erfolgen, werden immer drastischer. Auffällig ist hierbei vor allem, dass das Verhältnis zur eigenen Körperlichkeit als äußerst belastet und belastend dargestellt wird. Schon in *Faserland* ist der Protagonist mit seinem Aussehen keineswegs zufrieden. Dabei ist es gerade das, was ihn interessiert. „Er hält sich ans Äußere“¹⁷⁵, schreibt Thomas Borgstedt im Hinblick auf den Charakter des Ich-Erzählers. Die Hauptfigur in *1979* denkt auch primär über Äußerlichkeiten nach und nimmt das Leben im kommunistischen Umerziehungslager als eine Möglichkeit wahr, nun endlich abnehmen zu können. In *Imperium* hat man nun ein Verhältnis zum eigenen Körper, das zunächst von wesentlich weniger Aufmerksamkeit für diesen, aber von einer ebenso skeptischen Grundhaltung geprägt ist. Der zivilisierte Mensch ist für Engelhardt eine Belastung der Umwelt. Als er sich immer tiefer in seinen Gedankennetzen verstrickt, kommt er zu dem Schluss, „die Menschheit sei eine unbedeutende, belanglose, vollends nichtige Lappalie im Universum, deren Schicksal es sei, zu erscheinen und wieder zu vergehen, unbemerkt und unbeweint“ (IM, S. 180). Alle Hoffnungen auf ein friedvolles Miteinander von Mensch und Welt sind an dieser Stelle bereits aufgegeben. Die Menschheit werde ebenso scheitern wie seine großen Pläne. Als Gewährsmann für jenes Scheitern, das aus allzu riskantem Denken resultiert, wird Nietzsche ins Feld geführt:

So murmelt er also weiter zu sich selbst, in seiner Behausung auf und ab schreitend: Auch Nietzsche habe gegen Ende, nach dem Zusammenbruch in Turin, seine eigenen Ausscheidungen gegessen, es sei der große Kreis, das Möbiusband, das Feuerrad, die Kalachakra – nur habe Nietzsche in seiner Umnachtung die Sache nicht zu Ende denken können, er habe niemals diesen Jahre andauernden Hunger erleben müssen (IM, S. 221).

An dieser Stelle ist beachtenswert, dass der Hunger angesprochen wird. Zuvor preist Engelhardt nämlich beständig den „Kokovorismus“ als einzig sinnvolle Ernährungsweise. Ein so furchtbar menschlich-banales Bedürfnis wie den Hunger hätte er in seinen ersten Jahren in Deutsch-Neuguinea als Einwand gegen seine Ideen niemals gelten lassen. Immerhin war er der festen Überzeugung, die Kokosnuss beinhalte alles, was der menschliche Organismus zum Überleben brauche. Die Art, wie in *Imperium* die Kokosnuss gepriesen wird, deckt sich weitgehend mit den Schilderungen des realen August Engelhardts. In dem Buch *Eine sorgenfreie Zukunft*, das er gemeinsam mit seinem Freund August Bethmann verfasste, schreibt Engelhardt: „So liefert die Kokospalme dem Bewohner ihrer Heimat alles, was er

¹⁷⁵ Thomas Borgstedt: Pop-Männer, S. 238.

zum Leben braucht, sie speist, trinkt, kleidet und erheitert ihn, verschafft ihm seine Wohnung, Hausgeräte, usw.¹⁷⁶ Das Konzept Engelhardts erscheint aus heutiger Sicht natürlich als eines, das zum Scheitern verurteilt ist. Aber auch im Jahr 1906, als das Buch erstmals erschien, stuften viele seine Ideen als Verrücktheiten ein. Auch Figuren wie der Gouverneur Hahl, die sich mit Engelhardts Thesen auseinandersetzen und sich einer „gewissen intellektuellen Sympathie“ (IM, S. 164) nicht entziehen können, nehmen schließlich von ihm Abstand. Manche sind wohl bereit, über eine Welt nachzudenken, in der die Menschen im Einklang mit der Natur leben, sich nur von Kokosnüssen ernähren und immer nackt sind. Aber das Vorhaben, diese Gedanken auch in die Tat umsetzen zu wollen, führt letztlich zur Isolation Engelhardts. Das körperliche Scheitern folgt auf die Fehlschläge, die man bei den Versuchen, theoretische Ideen von der Weltverbesserung umzusetzen, erleidet. Die Zurschaustellung eines Gescheiterten erreicht ihren Höhepunkt, als Engelhardt nach vielen Jahren von US-Soldaten gefunden wird. Engelhardt wird mit diesen Soldaten verglichen: „Er sieht staunend allerorten sympathische schwarze Gis, deren Zähne, im Gegensatz zu seinem eigenen, ruinös verfaulten Trümmerhaufen eines Gebisses, mit einer unwirklichen Leuchtkraft strahlen“ (IM, S. 240). Der abgemagerte Engelhardt wird angezogen und bekommt sogar eine Armbanduhr geschenkt und man reicht ihm „ein mit quietschbunten Soßen bestrichenes Würstchen, welches in einem daunenkissenweichen, länglichen Brotbett liegt, infolgedessen Engelhardt zum ersten Mal seit weit über einem halben Jahrhundert ein Stück tierisches Fleisch“ (IM, S. 240) isst. Engelhardt verspeist also einen Hot-Dog, ehe er aufgefordert wird, seine Geschichte zu erzählen. Was Engelhardt berichtet, wird von einem deutschstämmigen Soldaten namens Leutnant Kinnboot notiert und schließlich zum Stoff für einen Hollywood-Film. Engelhardt ist bereits tot, als sein Scheitern auf den Kinoleinwänden zu sehen ist. So wird es weithin sichtbar gemacht und für die Nachwelt erhalten. Engelhardt wird wohl zu einer Filmgestalt, die Außergewöhnliches erlebte, aber wenig bis nichts erreichte, und über die man lachen darf und soll. Sein Scheitern wird in eine Endlosschleife überführt, was sich unter anderem daran zeigt, dass die letzten Sätze die ersten Sätze des Romans wiederholen.

Während Engelhardt glaubt, in geistigen Angelegenheiten den meisten anderen Menschen überlegen zu sein, ist er in körperlicher Hinsicht eher schwächlich. Er kann sich selbst kaum vor Übergriffen schützen. „Wenn er auf seiner Reise nicht verhöhnt, verachtet oder verprügelt

¹⁷⁶ August Bethmann/August Engelhardt: Eine sorgenfreie Zukunft. Das neue Evangelium. Kabakon: Reform-Verlag Bethmann & Engelhardt 1906, S. 29.
Online unter: <http://www.nla.gov.au/apps/doview/nla.gen-vn4603576-p.pdf> (05.07.2015).

wird, dann wird er bestohlen, betrogen und belogen.“¹⁷⁷ Der Körper des Aussteigers wird beständig verletzt. Dies hat fraglos auch Folgen auf seine Gedankenwelt. Häufig steht Engelhardt den Anfeindungen stoisch gegenüber und versucht kaum, sich gegen sie zu wehren. Dies liegt aber wohl daran, dass ihm nicht einfällt, wie er sich zur Wehr setzen könnte. Damit ist eine weitere Form des Scheiterns in *Imperium* angesprochen. Das soziale Scheitern spielt in *Imperium* eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Engelhardt will eine Gemeinschaft, den sogenannten „Sonnenorden“, gründen. Jedenfalls behauptet er das. Ob dem wirklich so ist, kann bezweifelt werden, weil er zu neuen Mitgliedern eine sehr skeptische Stellung einnimmt. Vielleicht geht es ihm eher darum, ein isoliertes Imperium zu errichten, in welchem er seine Allmachtsfantasien ausleben kann und niemandem außer sich selbst verpflichtet ist. Ist die Einsamkeit oder die Gemeinschaft sein Ziel? Diese Frage ist zentral, wenn man sich mit den sozialen Beziehungen Engelhardts beschäftigen will. Sie entscheidet darüber, ob es ihm nicht gelingt, eine Ordensgemeinschaft aufzubauen, obwohl er es will, oder ob er dies ohnehin ablehnt. Als er vor seiner Abreise seinen Freund Gustaf Nagel besucht, will er diesen von der Notwendigkeit der Veränderung seines Lebensstils überzeugen. Gustaf Nagel zieht durchaus in Betracht, „am anderen Ende der Welt ein neues Deutschland zu erschaffen“ (IM, S. 82), entscheidet sich dann aber doch dagegen und er beschließt, fortan „auf Groß- und Kleinschreibung [zu] verzichten, alles immer klein [zu] schreiben, so: gustaf nagel. Das soll seine Revolution sein, dann kommt der Schlaf“ (IM, S. 83). Hier wird deutlich, dass es Engelhardts außergewöhnliche Ideen sind, von deren Verbreitung er nicht ablassen kann, die ihm den Aufbau sozialer Beziehungen erschweren und andere Personen zu ihm auf Distanz gehen lassen. Zu diesem Zeitpunkt gibt es jedoch noch kaum einen Anlass dafür, die Ernsthaftigkeit der Absicht Engelhardts, eine Ordensgemeinschaft zu gründen, zu hinterfragen.

Während der Überfahrt und kurz nach seiner Ankunft in Deutsch-Neuguinea deutet auch noch nichts darauf hin, dass es Engelhardt mit seinen Plänen vom Aufbau der Gemeinschaft nicht ernst sein könnte. Als er einem mitreisenden Vogelhändler gegenüber bekennt, Vegetarier zu sein, und anstatt eines Stückes Fleisch nur einen grünen Salat essen möchte, bricht sein Gesprächspartner in schallendes Gelächter aus (IM, S. 25). Es ist also nachvollziehbar, dass Engelhardt euphorisch reagiert, als er kurz nach seiner Ankunft auf Govindarajan trifft, in dem er einen Vegetarier und Seelenfreund zu erkennen meint. Dieser eine, ihm freundlich begegnende Tamile reicht aus, damit Engelhardt die Frage stellt: „Waren nicht die dunklen

¹⁷⁷ Thomas Assheuer: Ironie? Lachhaft. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 71-76, S. 71.

Rassen den weißen um Jahrhunderte voraus?“ (IM, S. 38). Den Vegetarismus begreift Engelhardt als fortschrittliches Konzept, welches allerdings eine Art Rückschritt in eine noch nicht verdorbene Zeit in sich birgt. Als er nun meint, jemanden gefunden zu haben, der seine Gedanken verstehen könne, lässt er jede Vorsicht im Umgang mit dem Fremden vermissen. So blindlings wie in diesem Fall stürzt sich Engelhardt in keine zwischenmenschliche Beziehung mehr. Im weiteren Verlauf der Handlung wird er seinen Mitmenschen gegenüber immer reservierter, was sich vor allem in den Vorbehalten gegenüber Max Lützow äußert. Dabei ist die Zeit kurz nach der Ankunft Lützows auf dem Eiland, das Engelhardt zu seinem Lebensmittelpunkt erklärt hat, die einzige, in der Engelhardt einigermaßen zufrieden wirkt. Betrachtet man *Imperium* als einen Roman, der eine unbändige Vielfalt an Spielformen des Scheiterns durchdekliniert, so darf man auch Sätze wie diesen nicht außer Acht lassen: „Nun begann tatsächlich eine Reihe unbeschwerter, glücklicher Tage“ (IM, S. 155). Sie sind sich in weltanschaulichen Punkten weitgehend einig, was vor allem daran liegt, dass Lützow die Vorstellungen Engelhardts großteils übernommen hat. Er widerspricht ihm nicht und dies sind beste Voraussetzungen, um mit Engelhardt zu interagieren. Dieser beansprucht nämlich die Position eines Alleinherrschers, der an Kritik nicht sonderlich interessiert ist. Das „Weltverbesserungsexperiment“¹⁷⁸ trägt totalitäre Züge, die jedoch kaum zur Entfaltung kommen, da Engelhardt in so vielen verschiedenen Situationen scheitert. Der Aufbau längerfristiger sozialer Bindungen wird erschwert, weil Engelhardt grundsätzlich eine eher negative Haltung gegenüber den Menschen im Allgemeinen einnimmt. Sogar in der als glücklich beschriebenen Zeit kurz nach Lützows Ankunft, steigt Neid in Engelhardt auf, weil er nicht so künstlerisch begabt ist wie Lützow:

Engelhardt, der, nackt auf der Veranda liegend, seine täglichen Sonnenbäder genöß, hörte lächelnd im Hause die probenhalber angeschlagenen Töne und den dabei munter pfeifenden Lützow. Er verspürte eine tiefe Hochachtung vor Künstlern und ihren Fähigkeiten, fast grenzte es ihm an Neid, daß er weder das Talent noch die Disziplin aufbringen konnte, so etwas wie wirkliche Kunst zu schaffen (IM, S. 156).

Engelhardt beäugt Lützow zunächst nur wegen seiner musikalischen Fähigkeiten kritisch. Bald aber wird es ihn stören, dass Lützow zu viel Macht und Mitspracherechte beansprucht. Er stellt klar, die Insel Kabakon „sei mitnichten eine Demokratie, und ein kommunistisches, infantiles Miteinander herrsche schon gar nicht und werde hier auch niemals herrschen.“ (IM, S. 185). Damit widerspricht er seiner Idee von der Ordensgemeinschaft. Er betont im

¹⁷⁸ Adam Soboczynski: Seine reife Frucht. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 21-25, S. 22.

Gespräch mit Lützow, der alleinige Herrscher zu sein. Spätestens hier wird klar, dass es ihm offensichtlich um die Errichtung einer Art Diktatur geht. Aber auf diese Diktatur will sich kaum jemand einlassen und die wenigen jungen, zivilisationsmüden Europäer, die dazu bereit sind, will er gar nicht so recht bei sich aufnehmen. Es ist ihm wohl bewusst, dass weitere Personen auf der Insel nur noch mehr Ansprüche stellen würden und noch schwerer zu kontrollieren wären.

Man muss bei der Untersuchung der sozialen Beziehungen Engelhardts jedoch beachten, wie sehr sich die Art, wie er Europäern begegnet, von seinem Umgang mit den Insulanern unterscheidet. Besonders seine Stellung zu Makeli ist bemerkenswert. Der junge Einheimische wird zu einer Art Schüler von Engelhardt. Obwohl Engelhardt der zivilisierten Gesellschaft gegenüber eine sehr kritische Haltung einnimmt, lehrt er Makeli zu lesen, wengleich die Lesefähigkeit ein Zeichen des zivilisierten Menschen ist. Mit welchen Texten Makeli konfrontiert wird, ist umso erstaunlicher. Engelhardt liest Makeli beispielsweise Georg Büchners *Lenz* oder Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* vor. Makeli gerät in die Abhängigkeit Engelhardts und das Überraschende daran ist, dass es so wirkt, als sei er damit nicht unzufrieden. In Lützow sieht Makeli einen Eindringling, der die heile Welt, die sich Engelhardt und er aufbauten, bedroht. Makeli rühmt sich schließlich auch damit, Lützow vertrieben zu haben (IM, S. 222). Ob Lützows Abreise Makeli zuzuschreiben ist, muss zwar fraglich bleiben, aber in jedem Fall stellt Makeli die einzige Figur dar, die sich nachhaltig an Engelhardt binden lässt. Er verinnerlicht das, was Engelhardt ihm sagt, lernt fleißig und wird letztlich „so sehr zum Deutschen [...], daß er seine Rasse ähnlich beurteilt, wie es ein Kolonialbeamter täte“ (IM, S. 222). Makeli schöpft sein Wissen über die Welt einerseits aus Texten deutscher Autoren, andererseits nimmt er alles, was Engelhardt ihm sagt, umgehend auf. Es stellt sich die Frage, ob Makeli zum Freund, Schüler oder vielleicht gar zum Untertan Engelhardts geworden ist. In jedem Fall ist er die einzige Figur, der Engelhardt am Herzen liegt. Makeli bestiehlt ihn nicht und hintergeht ihn auch auf keine andere Weise, sondern steht treu zu jenem Mann, der sich seiner angenommen hat. Doch wozu führt Engelhardt den gelehrsamten Makeli? Ebenso wie sein Lehrer wird Makeli zum Kannibalen. Makelis Bewunderung für Engelhardt geht zwar so weit, dass er mit ihm Menschenfleisch isst, jedoch nicht weit genug, um auch bei Engelhardt zu bleiben, als dieser wahnsinnig wird. Makeli macht sich mit der Geliebten von Slütter, der geschickt worden war, um Engelhardt zu ermorden, auf die Reise:

Makeli und Pandora, Kinder der Südsee, verlassen gemeinsam Rabaul auf einem Segelboot, ins Ungewisse. Der Wind bläst sie nach Hawaii, vielleicht, oder zu den mit Vanillesträuchern umflorten Marquesas, von denen es heißt, man könne ihr Parfüm riechen, weit bevor man sie am Horizont sehe, oder gar bis nach Pitcairn, jenem vulkanischen Felsen im leeren, wortlosen Süden des Stillen Ozeans (IM, S. 229).

Inmitten dieses stillen Ozeans bleibt Engelhardt allein auf seiner kleinen Insel. Sein treuester Weggefährte hat ihn verlassen. Engelhardt wird zur „Attraktion für Südseereisende, man besucht ihn, wie man ein wildes Tier im Zoo besucht“ (IM, S. 229). Schon wieder wird er mit einem Tier verglichen, das der Belustigung dienen soll. Er stellt ein Geschöpf dar, das sich weit von allen anderen Menschen entfernt hat, über das die meisten Personen sich nur lustig machen können und das Jahre später für das Hollywood-Kino entdeckt werden wird. Während Engelhardt mit Makeli manchmal beinahe liebevoll umgeht, was sich etwa an dem allabendlichen Vorlesen zeigt, verhält er sich gegenüber Europäern zumeist äußerst zurückhaltend. Immerhin stehen diese für jene Werte, welche die Welt seiner Ansicht nach in letzter Konsequenz zugrunde richten werden. Die Europäer sind für ihn Vertreter einer den Menschen herabwürdigenden Gesellschaftsform. Ein weiterer, eher praktischer Grund für seine Ablehnung der europäischen Neuankömmlinge ist der Umstand, dass diese wahrscheinlich schwerer zu kontrollieren sind als die Insulaner:

Engelhardt war unsicher, wie er mit ihnen umgehen sollte (es waren ja keine schwarzen, glücklichen Insulaner, die sich von so etwas ganz und gar Ephemeres wie ‚mana‘ beindrucken ließen) und ob sie seine Maßgeblichkeit akzeptieren oder ob sie ihn gar als das entlarven würden, wofür er sich in den geheimen, nur ihm vertrauten Kammern seines Herzens hielt – als verklemmten Gernegroß (IM, S. 166f.)

Die Befürchtung, jemand könnte durchschauen, dass sich hinter seinen Theorien vom Aufbau des Sonnenordens nur ein unsicherer Hochstapler versteckt, lässt Engelhardt zu anderen Europäern auf Distanz gehen. Er traut sich jedoch zu, die Insulaner zu beeindrucken. Diese interessieren sich zwar, mit Ausnahme von Makeli, kaum für seine Ideen, aber sie arbeiten immerhin anfangs fleißig auf den Feldern. Mit der Zeit wenden sie sich dennoch von ihm ab. Alle sozialen Bindungen Engelhardts lösen sich gegen Ende des Romans auf. „Die Oberfläche ist erst perfekt, das Kunstwerk erst absolut, wenn der Mensch verschwunden ist.“¹⁷⁹ Zunächst verschwinden alle Figuren außer Engelhardt und schließlich auch er, womit sich sein Experiment endgültig auflöst und doch nicht, da es als Film weiterbesteht. Engelhardts gescheitertes Weltverbesserungsexperiment wird somit dokumentiert. In einem 2009 veröffentlichten Aufsatz schreibt Ingo Niermann über Krachts Romane:

¹⁷⁹ Sebastian Domsch: Antihumaner Ästhetizismus, S. 178.

Es sind brillante Reise- und Entwicklungsromane, in denen sich für den Helden alte Gewissheiten auflösen und die in der mystischen Versöhnung mit einer noch als unverdorben begriffenen Realität (Zürichsee, Arbeitslager, Afrika) enden. Dass dieses Glück nicht von Dauer ist und wahrscheinlich zum Tod führt, wird von den Helden akzeptiert.¹⁸⁰

Dies wurde drei Jahre vor dem Erscheinen von *Imperium* festgehalten, dennoch ist es ein Befund, der sich auch im Hinblick auf die Untersuchung von *Imperium* nutzen lässt. Denn es stellt sich die Frage, ob Engelhardt überhaupt eine Phase des Glücks, das nicht von Dauer sein wird, erlebt. Wann wirkt er zufrieden? Die kurze Zeit nach der Ankunft Lützows auf der Insel ließe sich hier nennen, aber sogar diese ist von Beginn an auch von Neid und Missgunst geprägt. Der Kontakt mit Makeli, der ihm zu einem treuen Anhänger wird, könnte als Ausdruck der von Niermann angesprochenen „Versöhnung mit einer noch als unverdorben begriffenen Realität“ verstanden werden. Indem Engelhardt Makeli mit deutschem Bildungsgut bekannt macht, würde dieser allerdings dadurch gleichsam seine Unverdorbenheit verlieren. Unbestritten ist, dass die Reise nach Ozeanien für Engelhardt mit der Auflösung alter Gewissheiten verbunden ist. Er bricht erstens mit der eigenen Vergangenheit und zweitens mit der europäischen Zivilisation. Seine Abreise könnte auch als Resultat sozialer Ablehnung aufgefasst werden. Im Deutschen Reich hatte er es als schwärmerischer Nudist nicht gerade leicht und vielleicht hatte er die Hoffnung, in Deutsch-Neuguinea werde man ihm offener begegnen. Doch die hohen Erwartungen an die alternative, vorzivilisatorische Gesellschaft werden nicht eingelöst. Er wird ebenso kritisch beäugt, belächelt und betrogen wie es schon im Deutschen Reich der Fall war. Man kann Engelhardt auch als idealistischen Schwärmer sehen, der von der ihm feindlich gesinnten sozialen Umwelt in die Schranken gewiesen wird. Er bricht jedoch auch mit diesem Figurenbild, weil er an seine Ideen selbst nicht so recht glaubt und sich hinter seinen vorgeblichen Idealen verschiedenste Fantasien von uneingeschränkter Herrschaft verbergen.

In Bezug auf Engelhardts soziales Verhalten ist ein Blick auf seine Begegnung mit Halsey, dem Erfinder des Hefeextraktes Vegemite, aufschlussreich. Grundsätzlich handelt es sich um das Zusammentreffen Engelhardts mit jemandem, der mit seinen Ideen Erfolg haben wird und somit einen Gegenpart zu Engelhardts Scheitern bildet. Halsey unterscheidet sich sowohl im sozialen Verhalten als auch in seiner Motivation deutlich von Engelhardt, wenngleich beide Vegetarier sind und sich anfangs mit Wertschätzung begegnen. Halsey geht es auch stark darum, seine Idee von der Herstellung einer neuartigen Gewürzpaste gewinnbringend nutzen

¹⁸⁰ Ingo Niermann: Die Erniedrigung im Werk und Leben Christian Krachts. In: Birgfeld, Johannes/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 179-186, S. 183.

zu können. Als er Engelhardt trifft, steht er gerade vor dem Problem, einen geeigneten Namen für das Produkt zu finden. Er fragt Engelhardt um Rat, der – anstatt schlicht eine Empfehlung für einen Produktnamen abzugeben – Halsey auf seine Insel einlädt: „Auf einen passenden Namen für das neue Produkt werde man auf Kabakon schon gemeinsam kommen. Ja, in der Tat, man sei die ganze Zeit über zusammen nackt“ (IM, S. 108). Halsey ist irritiert. Es zeigt sich an dieser Stelle deutlich, von welcher großen Unbeholfenheit Engelhardts soziales Verhalten geprägt ist. Er ist unfähig abzuschätzen, wie seine Äußerungen auf andere wirken. Die allzu enthusiastische Propagierung seiner Ideen vertreibt selbst jene Personen, die ihm zunächst freundlich begegnen. Halsey schlägt Engelhardts Angebot, mit ihm auf seine Insel zu kommen, mit folgender Begründung aus:

Es tue ihm leid, aber sein Vegetarismus sei aus einer eher puritanischen Tradition erwachsen und würde in einem pragmatischen und vor allem dem Kapitalismus zugewandten Realismus münden. Der eigene Körper sei nicht eine Essenz seiner Philosophie, sicher, er existierte, aber deshalb müsse man sich nicht nackt an einen Strand legen, damit sei nun wirklich niemand zu überzeugen (IM, S. 108f.)

Halsey kann kein Verständnis für die idealistischen Ideen Engelhardts aufbringen. Ihm geht es darum, sein Produkt erfolgreich auf den Markt zu bringen und er distanziert sich umgehend von Engelhardt. Dieses Muster ist mehrfach zu erkennen: Sobald Engelhardt seine Wünsche und Ziele offenbart, ziehen sich die Personen in seinem Umfeld von ihm zurück. Engelhardt leitet aus den Rückschlägen bei den Versuchen, andere von seinen Plänen zu überzeugen, keine Handlungsveränderungen ab. Er geht nicht dazu über, in Gesprächen zurückhaltender zu agieren oder toleranter gegenüber anderen Lebensstilen zu sein, sondern verschreckt mit seinen Äußerungen immer wieder aufs Neue verschiedenste Personen. Während Halsey sich Engelhardt gegenüber zwar ablehnend, aber noch höflich verhält, wird Engelhardt wütend und prophezeit Halsey, „er werde scheitern mit seiner Phantasmagorie, die im Grunde nur auf Ausbeutung aufgebaut sei, denn er wolle ja industriell fertigen, statt vorzufinden, was die Natur biete, um damit im Einklang zu leben“ (IM, S. 109). Die beiden, die sich zu Gesprächsbeginn noch so einig waren und ihre Vorstellungen vom Vegetarismus austauschten, beschimpfen sich nun. Engelhardt beschuldigt Halsey der Ausbeutung. Halsey nennt Engelhardt einen Kommunisten (IM, S. 109). Damit ist die Dichotomie von Kommunismus und Kapitalismus direkt angesprochen. Bereits lange vor dieser Textstelle kann man sich von Engelhardts Gemeinschafts- und Ordensidee an kommunistische Konzeptionen erinnert fühlen. Die Frage, von welcher Gesellschafts- und Lebensform Engelhardt und die anderen Figuren in *Imperium* träumen, ist in diesem Gespräch mit Halsey angedeutet. Diese Fragestellung soll im folgenden Unterkapitel behandelt werden.

6.3. Politisches und wirtschaftliches Scheitern

Wie totalitär ist das Denken Engelhardts? Will er einen gemeinschaftlich organisierten Orden oder eine Diktatur errichten? „Man mag fragen, von welcher Welt der Roman träumt, wenn sein Vexierbild zur Ruhe kommt. Gewiss träumt er nicht von guten Demokraten, denn in Imperium, und das ist sein reaktionärer Strang, sind Demokratie und Kapitalismus offenbar zwei Masken desselben Verhängnisses.“¹⁸¹ Man könnte es als Akt des Scheiterns begreifen, dass seine Vision von einer Ordensgemeinschaft in den Wunsch nach einem diktatorischen System, an dessen Spitze Engelhardt selbst steht, mündet. Auch könnte man meinen, dass sich Engelhardt von allen politischen Theorien abwendet, um sich in eine vorzivilisatorische Gesellschaft, die ihm ideal erscheint, einzufügen. Allerdings entkommt er der Zivilisation und dem politischen Geflecht, in das er schon im Deutschen Reich versponnen war, nie vollends. Die Personen, die ihm auf seiner Südesseinsel begegnen, stehen häufig für bestimmte politische Positionen. Halsey verkörpert den Kapitalisten, der Engelhardts Gedankenwelt vor allem lächerlich findet. Hierbei ist beachtenswert, dass Halsey seine Ziele erreicht. Er erfindet ein Produkt, das überaus erfolgreich werden wird. Dabei ist es vor allem Halseys realistische Weltsicht, die ihm hilft, sich auf die von Engelhardt vorgebrachten Träume von einer besseren Zukunft nicht einzulassen. Ob Engelhardts Südseeprojekt nun den Aufbau einer Ordensgemeinschaft oder einer Diktatur beinhaltet, ist in Bezug auf die Tatsache, dass sein Vorhaben scheitert, nicht unbedingt entscheidend.

Engelhardt entwirft das Konzept von einem Leben im Einklang mit einer als heil gedachten Welt. Dennoch ist ihm bewusst, dass er sich nicht davor drücken kann, sich mit wirtschaftlichen Fragen auseinanderzusetzen. In der Kolonie kann er nur bestehen, wenn er über genügend finanzielle Mittel verfügt. Sein Verhandlungsgeschick ist nicht gerade ausgeprägt, wie sich während des Gesprächs mit Emma Forsayth zeigt. Er plant, „die Früchte der Kokospalmen zu ernten und mit den Nebenprodukten Handel zu treiben“ (IM, S. 58). Dieses Vorhaben wird scheitern. Die Essenzen und Öle werden keine Abnehmer finden. Emma Forsayth ahnt dies wohl schon bei ihrem ersten Treffen mit Engelhardt, hütet sich jedoch davor, ihm davon abzuraten. Ein erstes, allzu banales und vielleicht gerade deshalb nicht offensichtliches Problem taucht auf:

Nun kommt man nicht umhin zu sagen, daß die Bewohner von Kabakon gar nichts von dem Umstand wußten, daß die kleine Insel, auf der sie seit Menschengedenken lebten, auf einmal nicht mehr ihnen gehörte, sondern dem jungen ‚waitman‘, den sie auf Geheiß des Agenten Botkin freundlich aufgenommen, ihm eine Hütte gebaut und ihm Früchte gebracht hatten (IM, S. 70).

¹⁸¹ Thomas Assheuer: Ironie? Lachhaft, S. 75.

Man fragt sich, wie der schüchterne Engelhardt die Inselbewohner von seinen Ideen überzeugen soll. Die Art, wie er sie für sich gewinnen kann, ist bezeichnend: Engelhardt will die Einheimischen davon abhalten, ein Schwein zu schlachten und auszuweiden, rutscht dabei aber aus und alle lachen über ihn. Doch weil er Mut bewiesen hat und den Zauber „mana“ besitze, darf er auf Kabakon bleiben. Außerdem können sich die Inselbewohner mit der Vorstellung, für ihn zu arbeiten und dafür Geld zu erhalten, durchaus anfreunden (IM, S. 72). Damit sind die Grundlagen für den Aufbau einer florierenden Kokosplantage gelegt. Aber die wirtschaftlichen Fähigkeiten Engelhardts reichen nicht aus und die Arbeiter werden sich schließlich, wenn er sie nicht mehr bezahlen kann, von ihm abwenden. Engelhardt erwartete, in den Kolonien anderen Ordnungen und Lebensweisen zu begegnen als in Europa. Aber auch dort trifft er auf eine „entzauberte Welt“, die „kapitalistisch tätowiert“ ist.¹⁸² Engelhardt errichtet auf der Insel Kabakon ein System, das unter anderem folgende Eckpfeiler kennt:

- 1.) den „Kokovorismus“ als höchste Form des Vegetarismus
- 2.) den Nudismus
- 3.) die Anerkennung Engelhardts als Anführer
- 4.) die Verbundenheit mit Gott und der Natur

Er will dieses System von den wirkmächtigen, politischen Systemen Europas abgrenzen. Diese dringen jedoch unweigerlich in Engelhardts „Imperium“ ein. Die Abschottung von der Weltpolitik funktioniert nicht. Am deutlichsten zeigt sich das gegen Ende des Romans, als sich Engelhardt in stereotype Beschimpfungen flüchtet:

Ja, so war Engelhardt unversehens zum Antisemiten geworden; wie die meisten seiner Zeitgenossen, wie alle Mitglieder seiner Rasse war er früher oder später dazu gekommen, in der Existenz der Juden eine probate Ursache für jegliches erlittene Unbill zu sehen (IM, S. 225).

Dass aus dem Scheitern die Suche nach Sündenböcken resultiert, ist nicht allzu verwunderlich. Für den Wandel Engelhardts vom idealistischen Aussteiger zum hasserfüllten Antisemiten spielt tatsächlich sein individuelles Scheitern eine nicht zu vernachlässigende Rolle, was sich etwa zeigt, wenn er sagt, dass „die ganze Misere des Scheiterns seiner begnadeten Utopie denjenigen anzukreiden sei, die die Zügel in ihren raffgierigen, vom Mammon bis zur Unkenntlichkeit verkrümmten Händen hielten“ (IM, S. 225) Allgemein kann man festhalten, dass gegen Ende des Romans politische Ereignisse und Ideologien über

¹⁸² ebd.

Engelhardt hereinbrechen. Vom Beginn des Ersten Weltkriegs berichtet der Erzähler folgendermaßen:

Erst läuft also der Student Gavrilo Princip, nachdem er in Moritz Schillers Café hastig ein Schinkenbrot hinuntergeschlungen hat, hinaus auf die Straße jener kleinen, beschaulichen Stadt auf dem Balkan und schießt aus nächster Nähe, Stücke des Sandwichs noch im Mund, Brotkrümel noch am spärlichen Moustacheflaum, mit dem blanken Revolver mittenmang auf den verhaßten Despoten und seine Ehefrau Sophie. Dann kommt, gelinde gesagt, eines zum anderen (IM, S. 230).

Wie schließlich „eines zum anderen“ kommt, wie der Erste Weltkrieg ausbricht und verläuft, bekommt Engelhardt kaum mit. Als eine Gruppe australischer Soldaten ihn entdeckt, wird er enteignet und man bietet ihm sechs Pfund Sterling als Entschädigung an (IM, S. 233). Er dreht sich um und geht. In dieser Abkehr von den australischen Soldaten zeigt sich die Abschottung, in welcher Engelhardt noch lange verharren wird. Erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs taucht Engelhardt nochmal auf, erzählt seine Geschichte Leutnant Kinnboot und wird zum Protagonisten in einem Film des noch jungen Hollywood-Kinos. Die Bedeutungslosigkeit von Engelhardts utopischem Südseeprojekt angesichts der Weltpolitik wird vorgeführt. Seine politischen Visionen sind gescheitert. Der Erzähler lässt es sich nicht nehmen, das Scheitern Engelhardts und einer Vielzahl anderer Figuren am Ende des Romans hervorzuheben. Die Niedergänge von Kapitän Slütter, Govindarajan, Mittenzwey, Hahl und Emma Forsayth-Lützwow werden nicht bloß angedeutet, sondern jeweils bis zum Tod erzählt. Beachtenswert ist, dass die Erschießung Slüters mit dem Motiv des dem Menschen gleichgültig gegenüberstehenden Ozeans verbunden wird: „Als die Kugeln ihn durchdringen, erinnert er sich weder an Pandora, noch sieht er die auf ihn zielenden Soldaten, sondern lediglich den feierlichen und erschütternd unerbittlichen, tiefblauen Ozean“ (IM, S. 235). Die Natur wird dem menschlichen Schicksal entgegengestellt. Letztlich wird in *Imperium* auch das Thema Vergänglichkeit behandelt. Das Figurenpersonal wird ausgelöscht. Was bleibt von den Südseeprojekten, den Idealen, den politischen Wunschvorstellungen? Hahl verkörpert den Typus des seiner Meinung nach zu kurz Gekommenen: „Die Politik verdrießt ihn, er schreibt die langen Briefe eines alternden Mannes, der nicht mehr im Mittelpunkt steht“ (IM, S. 236f.). Aber diese Briefe stoßen auf kein Interesse, wie der Erzähler zu berichten weiß. Es wirkt so, als seien alle gescheitert, die sich auf das koloniale Leben in der Südsee einließen. Engelhardt verliert sogar die Kontrolle über seine geistigen Kräfte, wobei nicht letztgültig zu entscheiden ist, ob man Engelhardt als Stellvertreter für eine allgemeine Verwirrung deuten will oder nicht. „Die Geschichte Engelhardts, ausgewählt als Sinnbild der Verwirrung nur eines Deutschen, wird gleichsam ‚stellvertretend‘ erzählt für die Geschichten der anderen, die

Entwicklung des Nationalstaates hin zum Wahnsinn des Dritten Reichs selbst.“¹⁸³ Dieser Befund von Robin Hauenstein ist durchaus gewagt, wird aber durch den Erzähler verhärtet, der Engelhardt immer wieder in Verbindung mit der deutschen Geschichte bringt und ihn sogar mit Hitler vergleicht. All diese Vergleiche werden beinahe selbstverständlich mit einem ironischen Unterton versehen. Überhaupt sind Christian Krachts Romane gut geeignet, um über Bedeutungen und Funktionen von Ironie im Gegenwartsroman nachzudenken. Christoph Rauen schreibt hierzu:

Auch was die Wiedereinführung von Ironie in die Unterscheidung Authentizität/Ironie auf Seiten des Authentischen betrifft, gibt Kracht den Kurs vor. Die auf Handlungsebene dargestellte Suche nach ‚Eigentlichkeit‘ wird durch unzuverlässige, zu Täuschung und Ironie neigende Erzählinstanzen vermittelt und damit gleichsam in Anführungszeichen gesetzt.¹⁸⁴

Besonders die Geschichts- und Menschenbilder, die den Romanen zugrunde liegen, sind immer auf den Grad der Ironisierung hin zu befragen. An dieser Stelle kann es wiederum sinnvoll sein, mit Kristeva die Geschichte gewissermaßen als Text zu begreifen, der in andere Texte eingehen kann. Intertextuelle Lektüren gehen mit dem Anspruch einher, „die literarische Struktur ins soziale Ganze zu stellen, das als ein textuelles Ganzes verstanden wird.“¹⁸⁵ So betrachtet Kristeva etwa die Struktur des französischen Romans des 15. Jahrhunderts als Resultat der Transformation der höfischen Dichtung, der Scholastik, der mündlichen Literatur der Stadt sowie des Karnevals.¹⁸⁶ In Krachts *Imperium* lassen sich Spuren des Abenteuerromans des 19. Jahrhunderts¹⁸⁷, der Popliteratur und den historischen Südseetexten von August Engelhardt und anderen Aussteigern finden. Die Geschichte wird zur Ressource, der sich der Text lebhaft bedient. Der Erzähler schreckt nicht davor zurück, historische Ereignisse von großer Bedeutung scheinbar beiläufig zu erklären. Den Ausbruch des Ersten Weltkriegs durch die Bemerkung, es sei „eines zum anderen“ (IM, S. 230) gekommen zu beschreiben, ist ungewöhnlich. Gerade diese Ungewöhnlichkeit kennzeichnet in *Imperium* den Blick auf die Historie. Politische Wunschvorstellungen, die im Laufe der Geschichte zu unterschiedlichen Zeiten wirkmächtig waren und erprobt wurden, werden in dem Roman gebündelt und gleichsam vorgeführt. Schon in *Ich werde hier sein im*

¹⁸³ Robin Hauenstein: Historische Meta-Fiktionen. Postmoderne Formen des historischen Romans: Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer. Diss. Univ. Wien 2013, S. 192.

¹⁸⁴ Christoph Rauen: Pop und Ironie, S. 220.

¹⁸⁵ Julia Kristeva: Probleme der Textstruktur, S. 500.

¹⁸⁶ ebd.

¹⁸⁷ Folgt man Robin Hauenstein, nimmt sich Kracht in *Imperium* einem aus der Zeit des deutschen Kaiserreichs stammenden Stil an.

Vgl. Robin Hauenstein: Historische Meta-Fiktionen, S. 170f.

Sonnenschein und im Schatten wurde das Scheitern der Menschheitsgeschichte zum Thema. In *Imperium* steht nun das Scheitern bei der Umsetzung vom Aufbau einer idealen Gemeinschaft im Zentrum. Ebenso gelingt die Flucht aus der Zivilisation, welche im letzten Kapitel von *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* angedeutet wurde, nicht. Die zahlreichen Anspielungen in *Imperium* bilden Irritationsinseln, die manchmal vom Erzähler selbst entschlüsselt werden, sich manchmal jedoch konsequent gegen jeden ernsthaften Zugriff zu sperren scheinen. „Intertextuelle Spielchen“, nennt Erhard Schütz die zahlreichen Verweise in *Imperium* und stellt die These auf, dass in dem Roman der „literarische Sonderweg der Sonderlinge, von Jean Paul bis Wilhelm Raabe“ kulminiere.¹⁸⁸ Folgt man Kristeva, so wohnt dem modernen, polyphonen Roman das Bemühen inne, zu einem dialogisch verfahrenen Denkmodus zu gelangen, „zu einer Logik der Abstände, der Relationen, der Analogien, der nicht-ausschließenden und transfiniten Gegensätze.“¹⁸⁹ Die Vielstimmigkeit in Krachts Romanen ist von einem großen Gespür für die Gegensätzlichkeiten und Spannungen in Vergangenheit und Gegenwart, welche sich insbesondere in verschiedensten Utopien zeigen, sowie von einer Skepsis gegenüber der Realität gekennzeichnet, wie im folgenden Unterkapitel gezeigt werden soll.

6.4. Gescheiterte Utopien

Imperium ist ein Roman über den Wunsch, eine utopische Gemeinschaft zu gründen, in welcher die in der Zivilisation herrschenden Probleme keine Rolle mehr spielen sollen. *Imperium* ist vor allem auch ein Roman darüber, wie utopische Vorstellungen dieser Art scheitern. Eckhard Schumacher, der sich in einem Aufsatz mit dem in *Imperium* vorherrschenden Blick auf die Realität befasste, wies darauf hin, wie schnell der Modus des Möglichen in den Modus des Phantastischen münden kann.¹⁹⁰ Die Frage nach der Darstellung der Realität in diesem Roman zielt nicht bloß darauf ab, wie historische Fakten und die Gestalt August Engelhardts verarbeitet wurden, sondern gilt auch der Schreibweise Krachts, die nicht unbedingt als realistisch bezeichnet werden kann. Die Realität dieses Romans scheint sich immer wieder zu entziehen¹⁹¹ und jeder Versuch, Eindeutigkeit herzustellen,

¹⁸⁸ Erhard Schütz: Kunst, kein Nazikram. In: S. 43. Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 40-45, S. 43.

¹⁸⁹ Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 370.

¹⁹⁰ Eckhard Schumacher: Differenz und Wiederholung. Christian Krachts *Imperium*. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 129-146, S. 129.

¹⁹¹ ebd.

würde mit einer massiven Bedeutungsreduktion einhergehen. Das Scheitern der von den Figuren entwickelten Utopien hängt bei Kracht mit einem spezifischen Blick auf die Welt zusammen, der von Unsicherheit, Projektionen und Diskrepanzen geprägt ist. Das geschaffene „Imperium“ zeigt Kracht als „leere Tautologie, als Schlange, die sich selbst auffrisst und dabei immer denselben Film abspielt, den Sieg der Vernunft über einen verrückten Deutschen.“¹⁹² Die Gegensatzpaare von Wunsch und Realität sowie von Vernunft und Wahnsinn kennzeichnen den Roman. Bricht man die Grundaussage des Romans auf folgendes Fazit herunter, so müsste man das Buch eher traurig gestimmt aus der Hand legen: Der idealistische Träumer scheitert in allen Belangen. Nun zielt natürlich die Art, wie der Erzähler Engelhardt darstellt, eher auf Komik als auf Empathie und Mitleid für den Gescheiterten ab. Engelhardt geht schließlich auf Distanz zu anderen Personen: „je weiter er sich aus der Gemeinschaft der Menschen entfernt, desto absonderlicher werden sein Verhalten und sein Verhältnis zu ihr, er wird zurückgeworfen in eine geistige Archaik“ (IM, S. 189). Von seinem Ziel, eine Gemeinschaft zu gründen, die im Einklang mit der Natur steht und sich nur von Kokosnüssen ernährt, ist er weit abgerückt. Es wird exemplarisch vorgeführt, wie Utopien an der Wirklichkeit scheitern können. Engelhardt hinterfragt gängige Ordnungssysteme, kann jedoch keine neuen schaffen. Er verliert schließlich den Bezug zur Realität vollends und seine Gestalt taugt nur noch dazu, in das Medium des Films überführt zu werden. In der Realität hat er versagt, auf der Leinwand findet er jedoch einen Platz. Man kann sich nun die Frage stellen, welche politischen Schlüsse aus diesem Roman, der mit der politischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts spielt, gezogen werden können. Schumacher führt aus, dass eindeutige politische Standpunkte kaum auszumachen sind, da in *Imperium* Gegenwart und Vergangenheit gleichermaßen als Projektionen erscheinen:

An die Stelle des Phantasmas einer eindeutig erfassbaren Realität oder politisch eindeutiger Positionierungen rückt dabei eine Form des Schreibens, die durchaus phantastisch genannt werden kann. Nicht nur die vermeintliche Vergangenheit, auch das, was wir als Gegenwart wahrnehmen, kann auf diese Weise verblüffend präzise dargestellt und zugleich als fragwürdige Projektion ausgewiesen werden.¹⁹³

Die Frage, wie sich Krachts Romane zur Realität verhalten, kann ein Schlüssel für das Verständnis seiner Schreibweise sein. Die Überlagerungen, Umkehrungen und Umdeutungen von historisch gewachsenen und scheinbar nicht hinterfragbaren Prozessen hat nicht nur in *Imperium*, sondern auch in *1979* und in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*

¹⁹² Thomas Assheuer: Ironie? Lachhaft, S. 75.

¹⁹³ Eckhard Schumacher: Differenz und Wiederholung. Christian Krachts *Imperium*. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 129-146, S. 146.

eine große Rolle gespielt. Insbesondere die individuellen und kollektiven Vorstellungen von einer besseren Welt werden immer wieder aufgerufen, neu interpretiert und widerlegt. Das Scheitern aller Utopien bildet eine Konstante in Christian Krachts Romanen. Ob für Engelhardts Scheitern bloß er selbst oder vielleicht vor allem jene Figuren verantwortlich sind, die ihn ausnutzen, belügen und betrügen, ist eine grundlegende Frage, die sich bei der Lektüre von *Imperium* stellt. Engelhardt ist eine Art Fremder in der Welt, da er für Ideen kämpft, welche die meisten Figuren, denen er davon erzählt, sogleich als Hirngespinnste abtun. Eine Interpretation, in welcher Engelhardt als quasi unschuldig an seinem Scheitern dargestellt wird, spricht Thomas Assheuer an:

In diesem Denken ist die Moderne ein Hölle, die von finsternen Mächten beherrscht wird, und nur eine Handvoll Wissender, nur wenige irdische Engel (eben angel heart Engelhardt) tragen noch den Funken der Wahrheit in sich. Deshalb sind sie Fremde, deshalb werden sie misshandelt und gekreuzigt, doch ihr Leiden ist das Echtheitsiegel für die Sündhaftigkeit der Welt.¹⁹⁴

Engelhardt muss leiden, weil sich alle anderen Figuren ihm gegenüber feindlich verhalten. Jemand mit so einem reinen Herzen wie er findet in der grausamen Wirklichkeit keinen Platz. Gegen diese Lesart könnte man einwenden, dass Engelhardts Verhalten auch nicht durchwegs edel ist. Er durchschaut zwar oft nicht, wenn man ihn hinters Licht führt, dies spricht aber zunächst bloß für seine Naivität und nicht dafür, dass er selbst allen Personen in seinem Umfeld nur Gutes will. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass Engelhardt auf viele Figuren trifft, die ihm ablehnend gegenüberstehen. Engelhardt konzipiert seine Utopie, die er auf der Insel Kabakon umsetzen will, in Abgrenzung zur europäischen Kultur. Seine äußerst negative Einstellung gegenüber den Pflanzern aus Europa verdeutlicht Engelhardts Ansichten: „Bläßliche, borstige, vulgäre, ihrer Erscheinung nach an Erdferkel erinnernde Deutsche lagen dort und erwachten langsam aus ihrem Verdauungsschlaf, Deutsche auf dem Welt-Zenit ihres Einflusses“ (IM, S. 12). Diese Pflanzler ekeln ihn und er will sich von ihnen distanzieren. Er wirft ihnen vor, sich nicht mit „dem hehren Wunder des Wachstums“ (IM, S. 13) zu befassen, sondern sich bloß um die Verwaltung zu kümmern. Engelhardt will nun etwas erschaffen, das die Vorstellungskraft der Pflanzler übersteigen soll. Aber noch während der Schifffahrt, welche am Beginn der Handlung steht, verlässt ihn kurzzeitig der Mut. Es ist nicht zu klären, ob ihm Zweifel am Kern seiner Ideen oder an deren Umsetzung kommen, jedenfalls ist er schon vor seiner Ankunft äußerst unsicher, ob er seine Ideen verwirklichen können wird:

¹⁹⁴ Thomas Assheuer: Ironie? Lachhaft, S. 74.

Als das feine Tuch der Gardine ihn erneut berührte, begann er zu weinen, es durchzuckte ihn, seine Knie zitterten, ihm war, als habe man ihm mittels einer Apparatur sämtliche Courage aus seinen Knochen herausgesaugt, und nun bräche das Gerüst zusammen, welches vormals nur durch den Kitt des Mutes zusammengehalten war (IM, S. 31).

Es braucht nicht viel, um Engelhardt zu beunruhigen. Immer wieder verliert er in gewissen Situationen die Kontrolle über sich, bis er sich schließlich überhaupt nicht mehr richtig in den Griff bekommt. Engelhardts Träume von einer besseren Welt verhallen schließlich wirkungslos. Der Umstand, dass sich ihm einige junge Leute anschließen wollen, überfordert ihn. Mit seinen zeitweiligen Gefährten zerstreitet er sich. Nachdem er feststellen musste, dass sich seine Utopien nicht verwirklichen lassen, verharrt er dennoch auf seiner Insel. Der Weg zurück in die Zivilisation ist für ihn keine Option. Er bleibt allein und verwirrt zurück. Können solch umfassende Utopien wie jene von Engelhardt nur im Wahnsinn enden? Fest steht, dass es trotz der Heiterkeit des Erzählers ein düsterer Roman ist, in welchem ein Einzelner versucht, aus den Fängen der Zivilisation zu entkommen, wobei die Vertreter jener Zivilisation ihn schließlich doch wieder aufspüren, ihm einen Hot-Dog zu essen geben und seine Geschichte medial verwerthen. Die Romane von Christian Kracht „finden sich als sprachreflexive Ereignisse in einen Diskurs gebettet, der längst jede Hoffnung auf ernsthafte Verständigung fahren gelassen hat und gerade deshalb umso ernster zu nehmen ist.“¹⁹⁵ August Engelhardts Ziele mögen absurd erscheinen und es vermag wohl kaum zu verwundern, dass seine Ideen vom Aufbau des Sonnenordens und vom „Kokovorismus“ nicht viel Zuspruch fanden. Dennoch ist die Art, wie mit ihm umgegangen wird, äußerst unerbittlich. In *Imperium* zeigt sich auch, wie schnell politische Utopien in totalitäre Vorstellungen umschlagen können. Engelhardt gewöhnt sich das Gebaren eines unumschränkten Herrschers über seine Insel an. Auf seiner Südseeinsel werden „die im 19. Jahrhundert angelegten deutschen Weltmachts- und Erlösungsträume wie in einer Botanisiertrommel“¹⁹⁶ versammelt. Engelhardt kann seine Machtansprüche nicht behaupten. Es wird vorgeführt, wie Ideale zu totalitären Ideen werden können. „Man kann es auch so sagen: Hier kriegen alle Menschheitsbeglückter eins auf die Nuss.“¹⁹⁷

¹⁹⁵ Ralph Pordzik: Wenn die Ironie wild wird, oder: *lesen lernen*. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts „Imperium“. In: Zeitschrift für Germanistik 23/3 (2013), S. 574-591, S. 580.

¹⁹⁶ Christopher Schmidt: Der Ritter der Kokosnuss, S. 51.

¹⁹⁷ ebd, S. 52.

7. Fazit

Es gelingt den Hauptfiguren in Christian Krachts Romanen nicht, soziale Bindungen aufzubauen, ihre politischen oder wirtschaftlichen Ziele zu erreichen oder sich selbst in den Griff zu bekommen. In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* ist es sogar die Welt als solche, die außer Kontrolle gerät. Das kollektive Scheitern der Menschen mündet in dieser Dystopie in einen nicht enden wollenden Kriegszustand. Die Protagonisten werden als unfähig dargestellt, auf Momente des Scheiterns entsprechend zu reagieren und ihre Handlungsmuster zu verändern. Besonders in *Faserland* hält der Protagonist an seinem Lebensstil und seinen Denkgewohnheiten fest. Oftmals steht das Scheitern der Figuren in einer engen Beziehung zu ihrer spezifischen Wahrnehmung. So schafft es der Ich-Erzähler in *1979* nicht, die politischen Prozesse, in die er eingeschlossen wird, zu überblicken, weshalb sich zahlreiche Konflikte ergeben. Er weiß kaum etwas von der iranischen Revolution und ebenso wenig von dem totalitären Staat, der ihn in einem Straflager festhält. Sein Desinteresse an der Politik führt dazu, dass ihn das Politische umso radikaler einholt. Auch der Umstand, dass er sich an seine eigene Vergangenheit kaum erinnern kann, lässt sich als Fortführung des Problems, sich auf nichts außerhalb der unmittelbaren Gegenwart einlassen zu können, deuten. Das Scheitern jeglicher Humanität wird bereits in *1979* zum Thema und in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* konsequent fortgeführt. Die Menschheit ist im Begriff unterzugehen, weil es ihr nicht gelingt, den von ihr heraufbeschworenen Krieg zu beenden. Das Scheitern der Menschheit resultiert in Krachts drittem Roman aus einer verbissenen Fokussierung auf politische Ideologien. Immer wieder sind es utopische Wunschvorstellungen, welche allzu rasch in Abgründe kippen und weitreichende Verwerfungen heraufbeschwören können. Es ist erstaunlich, wie viele verschiedene Möglichkeiten, nicht zum Erfolg zu gelangen, sich in Krachts Romanen finden lassen. Die Modi des Scheiterns bei Kracht sind überaus vielfältig, sie reichen vom Unvermögen, an mehr als Alkoholexzesse, Drogen, Partys und Designerkleidung zu denken, bis hin zu dem misslingenden Versuch, eine im Einklang mit der Natur stehende Ordensgemeinschaft auf einer kleinen Insel im Südpazifik zu gründen.

Bei der Beantwortung der Fragestellung nach dem Zusammenhang von individuellem und kollektivem Scheitern ist vor allem zu bedenken, dass grundlegend zu überlegen ist, inwieweit man das Scheitern der Figuren in Krachts Romanen auf gesellschaftliche Umstände zurückführen kann. In *Imperium* steht August Engelhardt eine Reihe von Personen gegenüber, die auf ihn weitgehend mit Ablehnung reagieren. Scheitert Engelhardt an der Außenwelt oder an sich selbst? Fraglos sind seine Ziele einigermaßen exzentrisch und die Art, wie er sie

umzusetzen versucht, wirkt manchmal durchaus komisch. Gerade in *Imperium* ist jedoch bemerkenswert, dass das Scheitern Engelhardts nicht bloß ein Einzelschicksal dokumentiert. Der Roman wird zu einer Parabel auf das Scheitern von Allmachtsfantasien und auf die Träume vom Ausstieg aus der Zivilisation. Die Flucht aus der Zivilisation wird bereits im letzten Kapitel von *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* aufgegriffen, als die afrikanische Bevölkerung in die Dörfer zurückkehrt. Die am Reißbrett entworfenen Städte der Schweizer Sowjet Republik werden langsam von der Natur zurückerobert. In diesem Roman spielt das kollektive Scheitern am offensichtlichsten eine Rolle. Das gesamtgesellschaftliche Unvermögen, Frieden zu schließen und die andauernden Zerstörungen zu einem Ende kommen zu lassen, bildet die Grundlage dieses parahistorischen Szenarios. Das Konzept des parahistorischen Erzählens erwies sich als hilfreich, um über das Verhältnis von Geschichte, Faktizität und Fiktion in Krachts Romanen nachzudenken. Die zahlreichen explizit oder implizit angesprochenen historischen Prozesse werden umgedeutet oder in neue Richtungen gelenkt. Das Bezugssystem wird ironischen Verfremdungen ausgesetzt und beständig in Frage gestellt. Es sollte gezeigt werden, dass es bei der Analyse von Krachts Texten hilfreich sein kann, die historischen und gesellschaftlichen Kontexte miteinzubeziehen. Die Forderung, Geschichte, Gesellschaft und Kultur gewissermaßen als Texte zu begreifen, welche in literarischen Texten fort- oder umgeschrieben werden können, lässt sich auf Julia Kristeva zurückführen. Die der Intertextualitätstheorie zugrundeliegende These von der Vielzahl der innerhalb eines Romans konkurrierenden Stimmen ist anhand der Romane von Christian Kracht gut nachzuvollziehen. Oft lässt sich das Scheitern der Protagonisten als Resultat einer Abkehr von anderen Personen und konventionellen Sinnangeboten begreifen. Dies führt dazu, dass die Figuren sich ganz auf sich konzentrieren, mit sich selbst jedoch nicht zurechtkommen. Gegen etablierte Sichtweisen auf Gesellschaft, Kultur und Geschichte wird konsequent Widerstand geleistet, was sich nicht nur in Desinteresse äußern kann, sondern beispielsweise auch in einer permanenten und sehr unreflektierten Form der Konzentration auf die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts, wie sie für *Faserland* festzustellen ist. Die Protagonisten in Krachts Romanen sind nicht imstande, ihr Verhalten zu reflektieren. Es lässt sich ein idealtypischer Aufbau erkennen: Sie begeben sich auf eine Reise, durchlaufen kleinere und größere Krisen und geraten immer wieder in Situationen, die sie überfordern. Alles läuft von Beginn an auf ihr Scheitern hinaus und sie sind kaum zu Veränderungen bereit. Wesentlich für das Scheitern in *Faserland* und *Imperium* ist, dass die Protagonisten an ihrer Art zu leben bis zum Ende festhalten, woraus sich die Katastrophe ergibt. Beide verstören die Personen in ihrem Umfeld und können sich nicht in soziale Ordnungen

einfügen. In *1979* hingegen verwirft der Protagonist die Denk- und Lebensweisen der westlichen Jet-Set-Szene, der er angehörte, und verinnerlicht die Eckpfeiler der maoistischen Ideologie. Diese Veränderung ist nur möglich, weil der Protagonist leicht manipulierbar und geradezu verzweifelt auf der Suche nach Halt ist. Er begibt sich zufrieden in die Hände eines totalitären Systems. In *1979* wird allerdings nicht nur das Unglück eines Einzelnen gezeigt, sondern auch die Diskrepanzen zwischen den theoretischen Ideen des Maoismus, mit denen sich der Ich-Erzähler befasst, und der Wirklichkeit im Straflager werden verdeutlicht. In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* geht der Protagonist sukzessive auf Distanz zu dem System, in das er bereits als Kind eingegliedert wurde. In den Militärakademien wurde er auf den Krieg vorbereitet und man brachte ihm bei, was er zu denken hatte. Er erkennt zwar, dass sich die Propaganda als leere Hülle erweist, doch er begreift auch, dass jeder Versuch, den wütenden Krieg aufzuhalten, scheitern muss. Die Verselbstständigung einer Macht, auf die der Mensch keinen Zugriff mehr hat, wird in diesem Dauerkrieg idealtypisch vorgeführt. Dennoch ist der Protagonist aus *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* wohl die einzige Hauptfigur aus den vier untersuchten Romanen, welche ihr Verhalten und die eigenen Sichtweisen nachhaltig hinterfragt.

Festgehalten werden kann, dass sich Krachts Romane als Geschichten vom Scheitern von Individuen und Ideologien lesen lassen. Die Figuren werden in einen Versuchsaufbau eingespeist, welcher von einer großen destruktiven Kraft gekennzeichnet ist. Wenn es bei der ersten Lektüre von *Faserland* vielleicht noch so wirkt, als werde ein junger, reicher Mann vorgeführt, der eigentlich in keine ernsthaften Konflikte verwickelt ist, so wird bald klar, dass die Figuren in Krachts Romanen durchaus mit existenziellen Problemen zu kämpfen haben. Dem Ich-Erzähler in *Faserland* gelingt es nicht, etwas zu finden, das seinem Leben Sinn verleiht oder ihn wenigstens länger als wenige Augenblicke oder bestenfalls eine Nacht interessiert. In *1979* stellt sich am Ende bereits implizit die Frage, wie man sich ein gewisses Maß an Humanität erhalten kann. In dem Bekenntnis des Ich-Erzählers, niemals Menschenfleisch gegessen zu haben, schwingt mit, dass andere unmenschliche Verhaltensweisen nicht nur in den Bereich des Möglichen gerückt sind, sondern bereits auf der Tagesordnung stehen. In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* verhallt der Wunsch des Protagonisten, willkürliche Gewalttaten zu vermeiden, wirkungslos im Getöse des Kriegs. Die Menschen in dieser parahistorischen Welt fügen einander Leid zu, weil sie darauf konditioniert wurden. *Imperium* thematisiert das Scheitern des Südseeprojekts August Engelhardts. Bemerkenswert ist, dass seine Ziele vom Aufbau einer gerechten Gemeinschaft, die im Einklang mit der Natur steht und sich den Fehlern der Zivilisation

verwehrt, ein idealistisches Ziel ist und so die Fallhöhe vergrößert wird. Engelhardt scheitert nicht nur in sozialen Fragen, sondern auch in politischen, ökonomischen und körperlichen Belangen, wie gezeigt wurde. Letztlich lösen sich auch seine Ideale in Vorstellungen von unumschränkter, totalitärer Herrschaft auf. Die Figuren in den Romanen Krachts wirken zeitweise wie Ausgesetzte in einer ihnen feindlich gesinnten Welt. Ihr individuelles Scheitern geht oft mit einem Unvermögen, sich auf andere Menschen einzulassen, einher. Das kollektive Scheitern hingegen ist bei Kracht tendenziell verbunden mit einem Aufeinanderprallen politischer Programme und Utopien, wie man sie aus der Zeitgeschichte kennt. Hierbei werden eindeutige Standpunkte konsequent vermieden. Bei weiteren literaturwissenschaftlichen Forschungen zum Werk Christian Krachts wird darauf zu achten sein, sich weniger von kurzweiligen Aufregungen im Feuilleton, zu welchen seine Texte immer wieder Anlass gaben, leiten zu lassen, sondern den Blick auf die stilistischen und inhaltlichen Besonderheiten zu legen. Kracht ist als Autor nicht darauf zu reduzieren, dass er sich mit der Oberflächlichkeit reicher, verkommener Gören befasst, denn obwohl die dekadente Partykultur in *Faserland* zweifellos Thema war, ist das von Kracht in Angriff genommene Themenspektrum ein weitaus größeres. Er stellt sich der Zeit- und Literaturgeschichte und eröffnet Sichtweisen, an die man bisher nicht zu denken vermochte. Wenngleich manche Perspektive scheinbar nur den Blick auf Abgründe und auf das bevorstehende Scheitern freigibt, beherrscht Kracht das ernsthafte Spiel mit der Wirklichkeit doch außerordentlich gut.

Auf das Scheitern folgt bei Kracht zumeist kein Neuanfang, es wird nicht zur Quelle für gewinnbringende Erkenntnisse, sondern die Figuren bewegen sich auf das nächste Unglück zu, auf ihr Verderben, auf den Tod. In *Faserland* kann man diesen bereits in der letzten Szene angedeutet sehen, ebenso in *1979* durch den drastischen Gewichtsverlust des Ich-Erzählers, in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* scheint ohnehin die gesamte Menschheit ihrem Ende entgegenzusteuern und in *Imperium* stirbt August Engelhardt schließlich, wenngleich er als Filmheld weiterexistiert.

Was der Erzähler über August Engelhardt sagt, als dieser allein auf seiner Insel zurückbleibt, trifft womöglich auch auf die Protagonisten der drei vorhergehenden Romane Krachts zu: „[M]an besucht ihn, wie man ein wildes Tier im Zoo besucht“ (IM, S. 229). Wie wilde Tiere scheinen sie, die in freier Wildbahn gescheitert sind und denen man schließlich die Zähne zog. Der Protagonist aus *1979* findet sich sogar mit seiner Gefangenschaft ab, während jener aus *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* zumindest ansatzweise aufbegehrt, indem er sich der Kontrolle durch das System der Schweizer Sowjet Republik zu entziehen

versucht. Am Ende sind die Protagonisten in Krachts Romanen jedoch allesamt Gescheiterte, die keinen Platz innerhalb der gängigen gesellschaftlichen Ordnungen finden konnten. „Es würde alles besser werden“ (1979, S. 165), meint der Ich-Erzähler aus *1979*, als er schon ein Gefangener des maoistischen Systems ist. Man würde es ihm gerne glauben.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Siglenverzeichnis

FL = Faserland. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.

1979 = 1979. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.

IW = Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.

IM = Imperium. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012.

8.2. Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Alte Meister. Komödie. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2008.

Bernhard, Thomas: Heldenplatz. In: Thomas Bernhard: Werke. Bd. 20. Hg. v. Martin Huber/Bernhard Judex. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 214-340.

Bethmann, August/August Engelhardt: Eine sorgenfreie Zukunft. Das neue Evangelium. Kabakon: Reform-Verlag Bethmann & Engelhardt 1906. Online unter: <http://www.nla.gov.au/apps/doview/nla.gen-vn4603576-p.pdf> (05.07.2015).

Friedrich Dürrenmatt: Der Winterkrieg in Tibet. In: Labyrinth. Stoffe I-III. Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden. Bd. 28. Zürich: Diogenes 1998, S. 11-170.

Harris, Robert: Fatherland. London: Hutchinson 1992.

Jünger, Ernst: Afrikanische Spiele. In: Sämtliche Werke. Erzählungen. Bd. 15. Stuttgart: Klett Cotta 1978, S. 75-245.

Kracht, Christian: 1979. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.

Kracht, Christian: Faserland. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.

Kracht, Christian: Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.

Kracht, Christian: Imperium. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012.

McCarthy, Cormac: The Road. New York: Picador 2006.

8.3. Sekundärliteratur

Andre, Thomas: Kriegskinder und Wohlstandskinder. Die Gegenwartsliteratur als Antwort auf die Literatur der 68er. Heidelberg: Winter 2011.

Angerer, Eva: Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse. Wien: Passagen 2007.

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

Assheuer, Thomas: Ironie? Lachhaft. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 71-76.

Baßler, Moritz: »Have a nice apocalypse!« Parahistorisches Erzählen bei Christian Kracht. In: Sorg, Reto/Bodo Würffel (Hg.): Utopie und Apokalypse in der Moderne. München: Wilhelm Fink 2010, S. 257-272.

Bartels, Klaus: Fluchtpunkt Katmandu. Globaler Nomadismus bei Christian Kracht. In: Hans Richard Brittnacher/Magnus Klaue (Hg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabudentums im 20. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, 291-302.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193.

Berndt, Frauke/Lily Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt 2013 (= *Grundlagen der Germanistik*, Bd. 53).

Bessing, Joachim: Vorwort. In: Christian Kracht: *Der gelbe Bleistift*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000, S. 13-19.

Biendarra, Anke : Der Erzähler als ‚postmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: *German Life and Letters* 55/2 (2002), S. 164-179.

Birgfeld, Johannes/Claude D. Conter: Morgenröte des Post-Humanismus. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* und der Abschied vom Begehren. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 252-269.

Bluhm, Lothar: Zwischen Auslöschung und Salvierung. Intertextuelle Ambivalenzen im Romanausgang von Christian Krachts *Faserland*. In: Lothar Bluhm/Achim Hölter (Hg.): *Produktive Rezeption – Beiträge zur Literatur und Kunst im 19., 20. und 21. Jahrhundert*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2010 (= *Literatur – Kultur – Sprache*, Bd. 6) S. 91-104.

Borgstedt, Thomas: Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq. In: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Wien: Böhlau 2003, S. 221-247.

Braun, Michael: *Die deutsche Gegenwartsliteratur*. Köln/Wien/Weimar: Böhlau 2010.

Bronner, Stefan: Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen. Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen *Faserland*, 1979 und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Tübingen: Francke 2012.

Diez, Georg: Die Methode Kracht. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 29-38.

Domsch, Sebastian: Antihumaner Ästhetizismus. Christian Kracht zwischen Ästhetik und Moral. In: Birgfeld, Johannes/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 165-178.

Dürbeck, Gabriele: Ozeanismus im postkolonialen Roman. Christian Krachts Imperium. In: Saeculum 64/1 (2014), S. 109-123.

Flade, Oliver/Christoph Rauen: Schwere Unterscheidungen und »light entertainment«. Text/Kontext-Analyse am Beispiel von Christian Krachts *1979*. In: Uta Klein/Katja Mellmann/Steffanie Metzger (Hg.): Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Paderborn: mentis 2006 (= Poetogenesis, Studien und Texte zur empirischen Anthropologie der Literatur, Bd. 3) S. 547-563.

Forssell, Louise: ‚Wir küssen uns, und ich sehe ihr dabei in die blaugefärbten Kontaktlinsen ...‘ Christian Krachts *Faserland*. In: *Studia Neophilologica* 83/1 (2011), S. 104-120.

Frank, Finlay: ‚Dann wäre Deutschland wie das Wort Neckarrauen‘: surface, superficiality and globalisation in Christian Kracht’s *Faserland*. In: Stuart Taberner (Hg.): *German literature in the age of globalisation*. Birmingham: University of Birmingham Press 2004, S. 189-207.

Füllmann, Rolf: Alte Zöpfe und Vaternörder. Mode- und Stilmotive in der literarischen Inszenierung der historisch-politischen Umbrüche von 1789 und 1914. Bielefeld: Aisthesis 2008.

Glawion, Sven/Immanuel Nover: Das leere Zentrum. Christian Krachts ‚Literatur des Verschwindens‘. In: Alexandra Tacke/Björn Weyand (Hg.): Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, S. 101-120.

Gmür, Susanne: Für Kracht ist alles nur ein Spiel. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Berlin: Suhrkamp 2013, S.116-119.

Grimm, Gunter E.: Dialektik der Ratlosigkeit. Friedrich Dürrenmatts apokalyptisches Denkspiel *Der Winterkrieg in Tibet*. In: Gunter E. Grimm/Werner Faulstich/Peter Kuon (Hg.): Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1986, S. 313-331.

Günter, Alexander: Gegenwart und Gewissheit. Warum wir in der Gewissheit des Scheiterns handeln. Marburg: Tectum 2008.

Hagestedt, Lutz: Die absolute Freiheit und der Schrecken. Erinnerungskultur und Gegenwartsbezug bei Christian Kracht. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 131-149.

Hauenstein, Robin: Historische Meta-Fiktionen. Postmoderne Formen des historischen Romans: Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer. Diss. Univ. Wien 2013.

Horn, Eva: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt am Main: S. Fischer 2014.

Irsigler, Ingo: World Gone Wrong. Christian Krachts alternativhistorische Antiutopie Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. In: Hans-Edwin Friedrich (Hg.): Der historische Roman. Erkundung einer populären Gattung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013 (= Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. und 21. Jahrhunderts, Bd. 23), S. 171-186.

Jahraus, Oliver: Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu

Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 13-23.

Keller, Otto: Dürrenmatts Kritik des abendländischen Denkens in *Stoffe I: Der Winterkrieg in Tibet*. Das *Labyrinth*: Weltgleichnis oder Epos einer neuen Aufklärung. Bern/Berlin/New York [u.a]: Lang 2000.

Krekeler, Elmar: Kampf des Kulturlosen – Krachts 1979. In: Die Welt vom 6.10.2001. Online unter <http://www.welt.de/kultur/article479713/Kampf-des-Kulturlosen-Krachts-1979.html> (05.07.2015).

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 345-375.

Kristeva, Julia: Interview. "Seitenweise Text abschreiben - das ist keine Intertextualität". In: Die Welt (18.03.2010). Online unter http://www.welt.de/welt_print/kultur/article6825629/Seitenweise-Text-abschreiben-das-ist-keine-Intertextualitaet.html (05.07.2015).

Kristeva, Julia: Probleme der Textstrukturation. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 2. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft I. Frankfurt am Main: Athenäum 1971, S. 484-507, S. 500.

Kroll, Joe Paul: Der Ritter der Kokosnuss. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 101-109.

Lachmann, Renate: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink 1984, S. 133- 138.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Lachmann, Renate: Intertextualität. In: Ulfert Rickfels (Hg.): Fischer Lexikon Literatur G-M. Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1996, S. 794-809.

Lorenz, Matthias N. (Hg.): Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2014 (= Bibliographien zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 21).

Lützeler, Paul Michael: Bürgerkriege global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman. München: Wilhelm Fink 2009.

Lützeler, Paul Michael: Der Bürgerkrieg als Thema in Christian Krachts 1979. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 101-115.

Mayrhauser, Anna: „Die Erfahrung des Reisens in der Popliteratur. Zwischen postkolonialen Tendenzen, Freiheitssuche, Nostalgie und Utopie“. Dipl. Univ. Wien 2009.

Menke, André, Die Popliteratur nach ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren. Bochum: Posth 2010.

Niermann, Ingo: Die Erniedrigung im Werk und Leben Christian Krachts. In: Birgfeld, Johannes/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 179-186.

Nover, Immanuel: Referenzbegehren. Sprache und Gewalt bei Bret Easton Ellis und Christian Kracht. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012.

Pordzik, Ralph: Wenn die Ironie wild wird, oder: *lesen lernen*. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts „Imperium“. In: Zeitschrift für Germanistik 23/3 (2013), S. 574-591.

Rauen, Christoph: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin/New York: De Gruyter 2010 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 123).

Rauen, Christoph: Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 116-130.

Schaefers, Stephanie: Unterwegs in der eigenen Fremde. Deutschlandreisen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Münster: Monsenstein & Vannerdat 2010 (= Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Bd. 2).

Schmidt, Christopher: Der Ritter der Kokosnuss. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 47-52.

Scholz, Leander: Anmerkungen zu *1979*. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 92-100.

Schubert, Gesa: Die Kunst des Scheiterns. Die Entwicklung der kunsttheoretischen Ideen Samuel Becketts. Berlin/Münster: Lit 2007.

Schumacher, Eckhard: Differenz und Wiederholung. Christian Krachts *Imperium*. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 129-146.

Schumann, Andreas: »das ist schon ziemlich charmant«. Christian Krachts Werke im literarhistorischen Geflecht der Gegenwart. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hg.): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 150-164.

Schütz, Erhard: Kunst, kein Nazikram. In: S. 43. Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 40-45.

Schwarz, Thomas: Eine Tragikomödie der Südsee. Marc Buhls und Christian Krachts historische Romane über das imperiale Projekt des August Engelhardt. Online unter: http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Eine_Tragikomoedie_der_Suedsee (05.07.2015).

Seier, Christoph: Hunger/Schrift. Poetologien des Hungerns von der Goethezeit bis zur Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

Soboczynski, Adam: Seine reifste Frucht. In: Hubert Winkels (Hg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 21-25.

Stahl, Enno: Popliteratur – eine fragwürdige Kategorie. Ein Beitrag zur Begriffsproblematik inklusive eines Exkurses zu Thomas Meineckes Produktionsästhetik. In: Literatur für Leser 31/2 (2008), S. 65-79.

Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn/München/Wien [u.a.]: Schöningh 1998 (= Explicatio, Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft).

Vilas-Boas, Gonçalo: Krachts *1979*: Ein Roman der Entmythisierungen. In: Edgar Platen/Martin Todtenhaupt (Hg.): Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. München: Iudicium 2007 (= Perspektiven, Nordeuropäische Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur, Bd. 1) S. 82-96.

Weyand, Björn: Poetik der Marke. Konsumkultur und literarische Verfahren 1900-2000. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 136).

9. Anhang

9.1. Abstract

In der vorliegenden Arbeit werden Christian Krachts Romane unter dem Fokus der dargestellten Modi des Scheiterns untersucht. Es wird danach gefragt, was die Protagonisten davon abhält, ihre Ziele zu erreichen, in welchem Verhältnis individuelles und kollektives Scheitern stehen und welche Arten des Scheiterns sich ausmachen lassen. Die Intertextualitätstheorien von Julia Kristeva und Renate Lachmann bilden den theoretischen Hintergrund, um die zahlreichen zeit- und literarhistorischen Bezüge in Krachts Romanen zu analysieren. Ein Schwerpunkt liegt auf der Figurenwahrnehmung, die von einer Ausblendung großer Teile der sozialen, politischen und gesellschaftlichen Strukturen und von einer Konzentration auf scheinbar Nebensächliches gekennzeichnet ist, wodurch sich immer wieder Konflikte und Momente des Scheiterns ergeben. Die Figuren erweisen sich zumeist als unfähig, ihre Denk- und Handlungsmuster zu verändern, nachdem ihnen etwas misslungen ist, wodurch weitere Spannungen heraufbeschworen werden. Eine Konstante in den vier untersuchten Romanen *Faserland*, *1979*, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* und *Imperium* bildet nicht bloß das Motiv der Reise, sondern auch die Verbindung aus persönlichem Scheitern und dem Scheitern von politischen Ideologien, Utopien und gesellschaftlich etablierten Gewohnheiten. Es soll gezeigt werden, dass das Scheitern der Figuren in Krachts Romanen die Funktion hat, konventionelle Sichtweisen auf Geschichte, Kultur und Gesellschaft ins Leere laufen zu lassen und so die Aufmerksamkeit für neue Interpretationen der Historie und der Gegenwart zu schärfen.

