

Universität Hamburg
Institut für Germanistik II (Neue Deutsche Literatur)
Seminar II: *Rave- und Partykultur in der Neueren Deutschen Literatur*
Prof. Dr. Klaus Bartels
Wintersemester 2000/01

Christian Krachts FASERLAND
Eine Besichtigung des Romans und seiner Rezeption

Olaf Grabienski
Wohlwillstr. 26/5
20359 Hamburg
Matr. Nr. 5301509

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Christian Krachts <i>Faserland</i>: eine Analyse	5
2.1	<i>Die Randbereiche des Romans</i>	5
2.2	<i>Der Romantext</i>	6
2.2.1	Die Markennamen	6
2.2.2	Das Schlusskapitel.....	7
2.2.3	Schriftsteller, Journalisten, Popmusiker und Filmstars	9
2.2.4	Der Protagonist 'ich'	9
2.2.5	Die Moral der Geschichte	11
2.2.5.1	Freundschaft	12
2.2.5.2	Schönheit und Höflichkeit	13
2.2.5.3	Kein Arschloch sein.....	14
3	Die Rezeption von <i>Faserland</i>	16
3.1	<i>Rezensionen von Faserland</i>	16
3.1.1	Biographisches.....	17
3.1.2	Literarische Vorbilder.....	18
3.1.3	Der Romantext	18
3.1.3	Fazit	21
3.2	<i>Faserland im Spiegel der Reaktionen auf die Pop-Literatur</i>	22
3.2.1	Die Reaktionen auf <i>Tristesse Royale</i>	23
3.2.2	Literaturwissenschaftliche Annäherungsversuche	25
3.2.2.1	Hubert Winkels: <i>Pop und Literatur</i>	25
3.2.2.2	Weitere literaturwissenschaftliche Aufsätze	27
3.2.2.3	Thomas Ernst: Wider die zeitgenössische Pop-Literatur	28
3.2.3	Fazit	31
4	Resümee	33
5	Literatur	35

1 Einleitung

Als 1995 Christian Krachts *Faserland* erschien, rief der Roman im Feuilleton eine hohe Anzahl skeptischer bis ablehnender Rezensionen hervor. Zu dieser Zeit konnte kein Mensch wissen, dass der Roman einige Jahre später als Schlüsseltext einer neuen und umstrittenen Strömung junger deutschsprachiger Literatur, der so genannten Pop-Literatur gehandelt werden würde. Die intensive Debatte um die Pop-Literatur, die unter dieser Bezeichnung etwa 1998 einsetzte und in den fast ausnahmslos negativen Reaktionen auf Joachim Bessings *Tristesse Royale* (1999) ihren Höhepunkt hatte, bezog sich neben anderen erneut auf Kracht, wenn auch nur zu geringen Teilen auf seinen Debütroman.

Bezieht man jedoch die zahlreichen Internet-Rezensionen auf den Websites www.amazon.de¹ und www.faserland.de sowie die 1999 beginnende literaturwissenschaftliche Diskussion mit ein, ergibt sich in Bezug auf *Faserland* das Bild eines scheinbar ausführlich und ergiebig besprochenen Buches. Dieser Eindruck täuscht jedoch insofern, als ein großer Teil der Besprechungen, und hier vor allem die im Zuge der Pop-Literaturdebatte entstandenen, Struktur und Inhalt des Romans nur in Teilen zur Kenntnis nimmt.²

Man könnte in Bezug auf Christian Krachts *Faserland* von einem Text sprechen, der zwar schon kanonisiert, aber noch kaum adäquat beschrieben worden ist. Es ist zwar weder beabsichtigt noch möglich, Krachts Text mit dieser Arbeit zu einem 'wahren Verständnis' zu verhelfen. Die trotz der Materialfülle bisher bescheidenen Ergebnisse der *Faserland*-Rezeption gebieten es jedoch, mit dem Versuch einer Analyse des Textes zu einer Voraussetzung jeden Verständnisses beizutragen. Auf dieser Grundlage wird sich der zweite Teil der Arbeit der Rezension von Krachts erstem Roman und der Pop-Literatur-Debatte widmen.

Eins der jüngsten Ergebnisse dieser Debatte, die ihren Zenit in den aktuellen Medien, in der Tages- und Wochenpresse, im Fernsehen und im Internet wohl schon überschritten hat, ist der im Stile einer Einführung in das Thema geschriebene Band *Popliteratur* von Thomas Ernst (2001). Darin geht es nicht nur um die Tendenzen der 90er-Jahre-Literatur, die gemeinhin mit Autorennamen³ wie Rainald Goetz, Alexa Hennig von Lange, Christian Kracht, Thomas Meinecke, Elke Naters, Andreas Neumeister oder Benjamin von Stuckrad-Barre in Verbindung gebracht wer-

¹ Die 68 *amazon*-Rezensionen (Januar 1999 – Juli 2001) sind zu finden, wenn man im Suchfeld der Seite www.amazon.de den Begriff 'kracht' eingibt, auf der daraufhin angezeigten Seite den Roman *Faserland* auswählt, um auf einer wiederum erscheinenden Seite zu den Kundenrezensionen hinunterzuscrollen.

² Der Materialreichtum in Bezug auf die Pop-Literatur ist der Grund für eine quantitative Einschränkung des Untersuchungsgegenstands. So werde ich weder die genannten Internetseiten, noch Beiträge aus anderen Medien wie etwa Hörfunk- oder Fernsehbeiträge zum Thema betrachten.

³ Mit der männlichen Form sind hier ebenso die Autorinnen gemeint, und so werde ich auch im weiteren Verlauf verfahren.

den. Es geht Ernst vielmehr um die (literatur-)historische Einordnung und Bewertung des Phänomens. Stil und Ergebnisse seiner für die zeitgenössischen Pop-Literaten abwertend ausgefallenen Untersuchung machen deutlich, dass der Begriff *Pop-Literatur* heiß umkämpft ist. Das ist auch kein Wunder, da sowohl der Begriff *Pop* selbst, als auch die deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit Jahren Gegenstände heftiger Diskussionen sind. Die Reaktionen auf Krachts *Faserland* waren, ohne dass der *Pop*-Begriff dort bereits genannt wurde, ein prominenter Schauplatz dieser Kämpfe.

Insofern ist das Thema dieser Arbeit eine Besichtigung von (produktiven) Schlachtfeldern. Es ist die vorläufig resümierende Würdigung eines umstrittenen Primärtextes und der auf ihn erfolgten Reaktionen. All dies im durchaus *fan*-mäßigen, aber auch im beobachtenden, also in einem "für die Potentiale von Pop-Kultur empfänglich[en]" Sinne einer "Wissenschaft, die freilegt und benennt, was passiert, wenn Pop produziert und konsumiert wird" (Diederichsen 1999, S. 285).

*Genau, das sind Klischees, das ist die Oberfläche.
Und die auszuloten, darum geht es.
Kracht, Die Zeit 'Leben', 09/09/99*

2 Christian Krachts *Faserland*: eine Analyse

Im Jahre 1995 erschien Christian Krachts Debütroman *Faserland*. Seit 1997 ist das Buch, herausgekommen zunächst als Hardcover bei Kiepenheuer & Witsch, auch als Taschenbuchausgabe von Goldmann erhältlich. Grundlage der Untersuchung ist die Taschenbuch-Ausgabe zum Preis von DM 9,90.⁴

2.1 Die Randbereiche des Romans

Die Taschenbuchausgabe lehnt sich in der graphischen Gestaltung an die Hardcover-Ausgabe an. Ein vorwiegend für esoterische, Genre- und Unterhaltungsliteratur zuständiger Verlag, der niedrige Preis und die bescheidene Papierqualität mögen in manch potenziellem Leser, der die Taschenbuchausgabe von außen betrachtet, einen Ausdruck wie 'billige Trivial-Literatur' evozieren. Eine Erwartung, die beim Umdrehen des Buches zunächst bestätigt wird, denn sieht man sich die Rückseite des Umschlages an, dann ist im dortigen Verlagstext von nicht viel mehr als einem "Helden" (U4) die Rede, die Geschichte sei zudem "unendlich unterhaltsam!" (Ebd.) Der Blick auf die folgenden, von Gregor von Rezzori unterschriebenen Zeilen, bestätigt ein weiteres Mal Gedanken an traditionell niedrig bewertete Literatur, schlägt jedoch gleichzeitig andere Töne an: Mit 'Leere' und 'kollektiven Banalitäten' nennt er Begriffe, die zwar durchaus zum Diskurs passen, doch sie werden durch ihren Zusammenhang – "[...] diese Hellwachheit in der Leere, die Verdammnis zu kollektiven Banalitäten und das feine Unterscheidungsgefühl dabei [...]" (ebd.) – sogleich relativiert. Rezzori gratuliert Autor und Verleger, und wir wenden uns dem Inneren des Romans zu.

Dort treffen wir zuerst auf einen weiteren Verlagstext, die Kurzbeschreibung auf Seite 2: Es geht wieder um den Helden; weiterhin geht es um eine Reise und um Partys. Ich zitiere in Auszügen:

Einmal durch die Republik, von Nord nach Süd: Christian Krachts jugendlicher Held geht auf eine Reise von Sylt bis zum Bodensee. Dabei erzählt er von Partys und Bars [...]. Alles ist ihm klar, und gleichzeitig entgleitet ihm alles. [...] In leichtem Erzählton, der in Wirklichkeit sehr kunstvoll gebaut ist [...], schreibt Christian Kracht den Roman einer Jugend, die sich ohne die klassischen Auswege der Rebellion und der Anpassung nicht arrangieren will.

Der Erwähnung des als leicht bezeichneten, "in Wirklichkeit sehr kunstvoll gebaut[en]" (ebd.) Erzähltons greift Rezzoris Ambiguitätsthese auf. Impliziter Referenzpunkt beider Textstellen ist die ausführliche, mindestens bis in die 60er Jahre

⁴ Zitate aus *Faserland* erfolgen mit der bloßen Nennung der Seitenzahlen.

zurückreichende Diskussion um die (Aufhebung der) traditionellen Grenzen zwischen Hoch- und Unterhaltungsliteratur.⁵ Verstärkt wird dieser Eindruck durch die behauptete Ablehnung 'klassischer Auswege' (ebd.) sowie durch die beiden Zitate auf Seite 8, deren eines von Samuel Beckett, einem kanonisierten Autor der Hochkultur, und deren anderes von der Band *The would-be-goods*, also von Vertretern der Populärkultur stammt.

Die Registrierung der acht numerischen, jedoch im Stile von EINS, ZWEI, DREI ausgedruckten Kapitelüberschriften im Inhaltsverzeichnis führt mich zu einem ersten Merkmal des eigentlichen Romantextes, dessen inhaltlicher Aspekt schon in Rezzoris Klappentext angesprochen wurde – zur "Welt, die nur noch aus Markenartikeln besteht" (U4).

2.2 Der Romantext

2.2.1 Die Markennamen

Die Verwendung von Markennamen ist eines der auffälligsten Merkmale in *Faserland*. Sie kommen dort so häufig vor, dass es sich schon aus Gründen der Übersichtlichkeit anbietet, sie kapitelweise aufzuführen. Im Gegensatz zu späteren, sich in einigen Aspekten an das Genre der Ratgeberliteratur anlehrende Bücher aus den Feldern Generationenendebatte, Reisebericht und Popkultur⁶, ist Krachts Roman kein Index bekannter Orte und Persönlichkeiten oder von Kultur- und Konsumgütern beigegeben. Nach eigener Auswertung komme ich – mit Anspruch, jedoch ohne Garantie auf Vollständigkeit – in Bezug auf die in *Faserland* erwähnten Marken- und Produktbezeichnungen zu folgenden Nennungen:

Kapitel EINS: Jever, Fisch-Gosch, Barbour, Mercedes, Triumph, Golf, Porsche, Ralph Lauren, Rolex, Alden, Roederer, Toyota, Ferrari⁷, Cartier, Hermes

Kapitel ZWEI: Ilbesheimer Herrlich, Meggle, ICE, Kiton, Tempo, Wiener, DSG, Stern, Jil Sander, Doc Martens, Esso, Ariel, Milka, Fair-Isle, Hanuta, Mephisto, HSV, Prinz, Stüssy

Kapitel DREI: Visa, Ballisto, Ehrmann, Süddeutsche, Eternity, Cartier, Bunte, Lufthansa, Tiffany, Swatch

Kapitel VIER: Mannesmann, Brown-Boveri, Siemens, Hefte zur Kunst, Spex, Langnese, Christinen Brunnen

Kapitel FÜNF: Spa, Ramlösa, Armani, Bravo, Ado, Brooks Brothers, Ralph Lauren, Welt am Sonntag

⁵ Vgl. dazu den Abschnitt 3.2.2.1 dieser Arbeit.

⁶ Vgl. Illies 2001, Bessing 1999 und Kracht / Nickel 2001.

⁷ *Testarossa* (vgl. S. 17) ist sowohl ein Modell von *Ferrari*, als auch eine Weinmarke.

Kapitel SECHS: Porsche, Quick, Single Malt, Weingummi-Frösche

Kapitel SIEBEN: Fiat, Jack Daniels, Volkswagen, Pernod, Pear's, Brandy Alexander, Vespa, TUI, Lexotanil

Kapitel ACHT: Lindt

In Krachts Roman finden wir also um die 70 Marken- und Produktbezeichnungen, die vorwiegend aus den Bereichen Verkehrs- und Nahrungs- bzw. Genussmittel, Medien sowie Mode bzw. Bekleidung stammen und die kapitelmäßig relativ unregelmäßig verteilt sind. Auffällig ist, neben der Häufung in den ersten beiden Kapiteln, die einsame Erwähnung der Marke *Lindt* im letzten Kapitel. Der Protagonist 'ich' befindet sich dort nicht mehr in Deutschland, wie in allen vorigen Kapiteln, sondern in der Schweiz. Damit erklärt sich einerseits die Schweizer Marke *Lindt*. Andererseits könnte man – unter Rückgriff auf das Motto 'Einmal ist keinmal' – die These vertreten, dass im Schweizer Kapitel eigentlich *keine* Marken vorkommen. Die These lässt sich durch eine kurze Besprechung des Kapitels stützen.

2.2.2 Das Schlusskapitel

Die Schweiz im Schlusskapitel ist nicht in erster Linie die Schweiz, sondern sie ist ein Nicht-Deutschland. Konsequenterweise kommen in ihr auch quasi keine Marken vor. Das letzte Kapitel ist die Schlüsselstelle zum Verständnis der in *Faserland* erzählten Reise aus Sicht des Protagonisten:

Es ist so, als habe sich das ganze riesengroße Land einfach verflüchtigt, und obwohl die Menschen hier auch noch Deutsch sprechen und auf den Schildern überall deutsche Sätze stehen, scheint es mir so, als ob Deutschland nur noch eine Ahnung wäre, eine große Maschine jenseits der Grenze, eine Maschine, die sich bewegt und Dinge herstellt, die von niemandem beachtet werden. (S. 145)

Ich würde ihnen von Deutschland erzählen, von dem großen Land im Norden, von der großen Maschine, die sich selbst baut, da unten im Flachland. Und von den Menschen würde ich erzählen, von den Auserwählten, die im Inneren der Maschine leben, die gute Autos fahren müssen und gute Drogen nehmen und guten Alkohol trinken und gute Musik hören müssen, während um sie herum alle dasselbe tun, nur eben ein ganz klein bißchen schlechter. (S. 148 f.)

Deutschland, das sind im Rückblick vor allem die Deutschen, und dazu gehören für den Protagonisten die Nationalsozialisten und die Geschäftsleute, die Gewerkschaftler und die Autonomen, die Kellner und die Studenten, die Taxifahrer und die Rentner, die Werber und die DJs. Und genau davon wurde in den ersten sieben Kapiteln die ganze Zeit erzählt.

Die Formulierung "Ich würde ihnen von Deutschland erzählen, von dem großen Land im Norden, von der großen Maschine, die sich selbst baut, da unten im Flachland", diese Formulierung ist im übrigen eine recht deutliche Bezugnahme auf Thomas Manns *Zauberberg*. Krachts Protagonist, der sich die eben zitierten Gedanken in Vorstellung eines Lebens mit Isabella Rossellini und Kindern "auf einer Bergwiese, in einer kleinen Holzhütte, am Rande eines kleinen Bergsees" (S. 148)

macht, erinnert hier an Thomas Manns Protagonisten Hans Castorp, der aus der Ebene in die Schweizer Bergwelt, "von Hamburg bis dort hinauf" (Mann 1994, S. 9) gekommen ist. Die von ihm so wahrgenommene Einteilung der Welt in *oben* und *unten*, in Flachland und Bergwelt, ist eins der Leitmotive im *Zauberberg*. So heißt es bei Castorps Ankunft im Sanatorium Berghof, wo er seinen Vetter Joachim besuchen will ("Er fuhr auf Besuch auf drei Wochen." – ebd.):

"Du kommst doch gleich mit mir *hinunter*? Ich sehe wirklich kein Hindernis."

"Gleich mit dir?" fragte der Vetter und wandte ihm seine großen Augen zu, die immer sanft gewesen waren, in diesen fünf Monaten aber einen etwas müden Ausdruck angenommen hatten. "Gleich wann?"

"Na, in drei Wochen."

"Ach so, du fährst wohl schon wieder nach Hause in deinen Gedanken", antwortete Joachim. Nun, warte nur, du kommst ja eben erst an. Drei Wochen sind freilich fast nichts *für uns hier oben* [...]. [...] 'in drei Wochen nach Haus', das sind *so Ideen von unten*." (Ebd., S. 13 f., Hervorhebungen von mir)

Im Laufe des Romangeschehens wird Castorp sich die Sichtweise seines Veters zu Eigen machen. Und auch sonst haben wir mit Manns Protagonisten eine frühe literarische Figur, die mit dem 'ich' aus *Faserland* einige Ähnlichkeiten hat: So wie 'ich' ist Castorp ausgiebiger Biertrinker, und so wie 'ich' hat er seine ästhetisch motivierten Eigenheiten, so z.B. wenn er Butter nicht in normaler Form zu sich nehmen will, sondern nur "in Form geriefelter Kügelchen" (ebd., S. 47). Wie Krachts hamburgophiles 'ich' ("Hamburg ist eigentlich ganz in Ordnung als Stadt" – S. 25) legt er großen Wert auf gebügelte Kleidung: "[S]eine Maxime war, dass man außer in Hamburg im ganzen Reiche nicht zu bügeln verstehe." (Mann 1994, S. 46)

Die *Faserland*-Bindung an Thomas Mann besteht nicht nur aus der Anspielung auf dessen *Zauberberg*. Der Autor wird vom Protagonisten namentlich und positiv erwähnt, wenn auch – wie vieles im Roman – durch eine Sprache gebrochen, die vor allem Respektlosigkeit ausdrückt. Zur Illustration eine weitere Stelle aus Krachts Schlusskapitel:

Irgendwo habe ich mal gelesen, daß das Grab von Thomas Mann in der Nähe von Zürich liegt, oben auf einem Hügel über dem See. 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, Hesse oder Dürrenmatt oder was sonst noch so auf dem Lehrplan stand. [...]

In dem Moment fällt mir ein, daß der Hund vielleicht auf Thomas Manns Grab gekackt haben könnte [...]. (152 f.)

Die Thomas-Mann-Passagen gehören zu den Stellen in Krachts Roman, an denen die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur verschwimmt. Interessant ist nicht allein, dass so etwas passiert, sondern auch, *wie* die Verbindung der Sphären geschieht – sie wird stufenweise hergestellt: Zunächst verbindet sich eine nur für den 'Kenner' entschlüsselbare, literarische Anspielung auf den *Zauberberg* (Hochkultur) mit der expliziten Erwähnung von Thomas Mann als Autor des schulischen Lehr-

plans. Im Anschluss an die Erwähnung des Lehrplans für das Fach Deutsch, der in seiner Eigenschaft – Vermittlung von kanonisierter Hochkultur an die 'Masse' – seit einigen Jahrzehnten selbst mehrdeutigen Charakters ist, setzt sich mit dem Ausdruck 'kacken' die Fortbewegung von der Hochkultur fort.

2.2.3 Schriftsteller, Journalisten, Popmusiker und Filmstars

Die Verbindung zur Populärkultur ist allerdings mit derber Sprache allein noch nicht besonders ausgeprägt. In Bezug auf die Erwähnung Thomas Manns kommt sie erst richtig zum Tragen, wenn man sie mit den zahlreichen weiteren Erwähnungen bekannter Persönlichkeiten in *Faserland* kontrastiert. Diese stammen – im Gegensatz zu den ebenfalls erwähnten Schriftstellern Frisch, Hesse oder Dürrenmatt – nur zu einem geringen Teil aus dem hochkulturellen Bereich. Wie an der folgenden Aufstellung zu sehen ist, stammen die meisten anderen Prominenten aus den 'populären' Bereichen Mode, Presse, Fernsehen, Politik, Unterhaltungsliteratur, Kino und Popmusik.⁸

Jean Paul Gaultier, Christian Lacroix, Maxim Biller, Hajo Friedrichs, Hermann Göring, Snap, The Eagles, Car Wash, Lipps Inc., Chic, Terminator X, Gilles Deleuze, Christian Metz, Jürgen Fischer, Pet Shop Boys, Jona Lewie, Isabella Rossellini, Ernst Jünger, Hermann Hesse, Leni Riefenstahl, Wim Wenders, Diederich Diederichsen, Walther von der Vogelweide, Bernard von Clairvaux, Modern Talking, Fehlfarben, Public Enemy, Rod Stewart, Matthias Horx, The Teens, Smokie, Timm Thaler, Richard Wagner, Wolfgang A. Mozart, Ludwig v. Beethoven, Stan Getz, Astrud Gilberto, Uwe Kopf, Moby, DJ Hell, Andreas Vollenweider, Hieronymus Bosch, Kurt Cobain, Ken Follett, John Le Carré, Ton Steine Scherben, The Clash, Barclay James Harvest, Moody Blues, Cary Grant, Enigma, Freddy Mercury, Ink Spots, Phil Collins, Thomas Mann, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt

Bei Vertretern der Hochkultur wie Wagner, Mozart oder Beethoven handelt es sich insofern um Mischformen, als sie zu denjenigen gehören, die auch einem breiten Publikum bekannt sein dürften. Das wird man für Walther von der Vogelweide nur noch bedingt und für Bernard von Clairvaux kaum noch annehmen können. Doch ausgerechnet diese beiden werden vom Protagonisten fälschlicherweise als "mittelalterliche Maler" (S. 63) bezeichnet, womit die Anknüpfung an einen 'populären' Bildungsstand erhalten bleibt.⁹

2.2.4 Der Protagonist 'ich'

Zählt man die Prominenten hinzu, beinhaltet *Faserland* ein reichhaltiges Figurenarsenal. Neben diesen, die der Ich-Erzähler größtenteils nur erwähnt¹⁰, treffen wir auf

⁸ Die Angaben erfolgen in der Reihenfolge, in der die Personen im Buch erwähnt werden. Vor allem die Bereiche Popmusik und Film in *Faserland* sind durch Erwähnung von Song- und Filmtiteln noch umfangreicher, als die Auflistung deutlich machen kann.

⁹ In Günther Jauchs populärer Fernsehshow *Wer wird Millionär* wäre z.B. eine Tausend-Mark-Frage wie folgende durchaus denkbar: *Wer von diesen Vieren war ein mittelalterlicher Maler? Hieronymus Bosch, Bernard von Clairvaux, Walther von der Vogelweide oder Francesco Petrarca?*

¹⁰ Hajo Friedrichs, Matthias Horx und Uwe Kopf sind hingegen Teil der Handlung.

viele seiner (vermeintlichen) Freunde und Bekannten. Eindeutiges Zentrum des Romans ist jedoch die Figur 'ich'.¹¹

Was erlebt der Protagonist auf seiner Reise durch Deutschland? Es lässt sich zunächst kurz zusammenfassen: Er reist. Die Schauplätze sind Sylt, Hamburg, Frankfurt am Main, Heidelberg, München, Meersburg am Bodensee und schließlich Zürich. Oder, anders gesehen, sind es 'populäre' Orte wie Partys, Bars und ein Rave, sowie andererseits Flughäfen und Bahnhöfe, das Flugzeug, der Zug, das Auto sowie mehrere Taxis, und zuguterletzt noch einige Wohnungen und ein Hotel. Gegenstände der Erzählung sind weiterhin Drogen (vorwiegend Alkoholika), Kleidungsstücke wie die berühmte Barbourjacke und Ereignisse auf den verschiedenen Partys. Die Partykultur wird allerdings nicht gefeiert; vielmehr bleibt der Held den Ereignissen, auch wenn er für einen äußeren Beobachter dazugehören könnte, immer fremd.

Die Form des scheinbar ziellosen Umherreisens erinnert an den Typus des Flaneurs. Das Flaneurhafte findet seine Entsprechung in einer gewollt unpräzisen Sprache, die an mündliche Rede erinnert.¹² Es entsteht der Eindruck, als erzähle jemand von einer Begebenheit, die ihm gerade eben zugestoßen ist:

Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. [...]

Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever. [...]

Eben, als wir über Barbourjacken sprachen, hat sie gesagt, sie wolle sich keine grüne kaufen [...]. Das erkläre ich später, was ich damit meine. (S. 9 f.)

Im Verhältnis zur im Roman beschriebenen Situation ist dieses Sprechen nur als nahezu unaufhörlicher (innerer) Monolog vorstellbar. Gleichzeitig wirkt es für den Leser sehr kommunikativ und natürlich. Der Monolog des Protagonisten ist gesprochen, als wäre jederzeit und an jedem Ort ein Zuhörer dabei – auch in den Momenten, wo der Protagonist allein ist. Diese paradox anmutende Situation lässt sich insofern einfach auflösen, als die Rolle des Zuhörers von den Lesern des Textes übernommen wird.

Es lohnt sich aber, zunächst von der Leserrolle abzusehen und zu versuchen, sich die oben beschriebene Situation einmal textimmanent vorzustellen. Sieht man nämlich vom Leser ab und bezieht sich lediglich auf den Romantext, so ist kein Zuhörer zu erkennen. Setzt man das Gedankenspiel fort, so ist für die Zuhörerrolle beispielsweise ein zum Körper des Protagonisten gehöriges, in ihn implantiertes, klei-

¹¹ Die Parallelen des Protagonisten zur Biographie seines Autors haben einen Teil der Leserschaft dazu verführt, dem namenlosen Protagonisten den Namen Christian Kracht zu verleihen. Eine solche Form von Interpretationsgrundlage – die Gleichsetzung von Autor und Protagonist – kann und soll hier nicht übernommen werden, auch wenn quasi-autobiographische Elemente in *Faserland* eine gewisse Rolle spielen.

¹² Vgl. Döring 1996, S. 230-32.

nes und präzises technisches Gerät denkbar, etwa ein mittels Standby-Modus immer aktiver Stimmen- und Gedankenrekorder. Ein technisches Gerät, eine in der Wahrnehmung scheinbar objektive Instanz, muss nicht verstehen, sondern erfüllt seine Funktion durch lückenlose Protokollierung: "[...] und ich verstehe gar nichts mehr, obwohl ich mir natürlich diese Namen merke, wie ich mir ja alles merke." (S. 35) Dabei steht die unbedingte Präzision des Rekorders in starkem Kontrast zu den protokollierten Diskursen. Diese wirken, wie in der mündlichen Sprache üblich, vergleichsweise unpräzise:

[...] ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe. Ich kann mich auch täuschen. (S. 11)

Nigel hat in Pöseldorf eine sehr schöne Wohnung, direkt neben Jil Sander oder so. Ich kenne Nigel schon ziemlich lange, weiß aber immer noch nicht, was er genau macht. Er telefoniert viel mit Anlageberatern [...], die er dann immer anspricht, ob sie wahnsinnig wären oder so ähnlich. Es interessiert mich eigentlich auch nicht, aber eigentlich interessiert es mich doch. (S. 25)

Das obige Gedankenspiel – der implantierte Voice- und Gedankenrekorder mit der Funktion präziser Protokollierung unpräzisen Sprechens – ist ein Indiz dafür, dass Kracht sich in der Vermischung und Synthese verschiedener Sphären nicht auf die Bereiche von Hoch- und Populärkultur beschränkt, sondern sie ebenso auf seine Rede- und/oder Schreibweisen anwendet. In einem frühen wissenschaftlichen Aufsatz, der sich mit der Technik von *Faserland* beschäftigt, bringt Jörg Döring die beiden hier angesprochenen Bereiche auf den Punkt: "[S]olchen, bis in die Nachbildung mündlicher Redeweisen genauen Texten liegt nicht länger eine Vorstellung des Literarischen als notwendige Gegensphäre alles Wirklichen zugrunde." (Döring 1996, S. 232)

Kracht beschränkt sich in *Faserland* allerdings nicht auf eine "adäquate Beschreibungsleistung eines Ausschnittes von zeitgenössischer Wirklichkeit" (ebd.). Mit einem Protagonisten, der trotz eigener Orientierungslosigkeit viele Werturteile vertritt, bekommt der Roman eine zusätzliche, moralische Dimension.

2.2.5 Die Moral der Geschichte

Das erste auffällige 'moralische' Element von *Faserland* sind die unzähligen Beschimpfungen des Protagonisten gegenüber anderen Personen:

Der Mann ist jetzt richtig erbost und murmelt: So eine Frechheit oder irgend etwas ähnlich Belangloses, und ich starre ihn an und sage ganz leise, aber so, daß er es hört: Halt's Maul, du SPD-Nazi. (S. 49)

Dieses Schimpfen auf andere durchzieht das ganze Buch. Was der Protagonist, *politically* nicht besonders *correct*, wohl am meisten hasst, das sind – außer vermeintlichen SPDlern und Nazis – vor allem Schwule, Rentner und Taxifahrer. Viele Dinge oder Menschen sind auch einfach nur "blöd": der blöde Zug, die blöde bunte Speisekarte, der blöde Führer, blöde Kinder usw. Wie das Beispiel des SPD-Nazis

andeutet, wirkt die Moral des Protagonisten zunächst recht widersprüchlich und willkürlich. Ein anderes Beispiel sind alte Menschen, die häufig als Rentner beschimpft werden, für den Helden jedoch nicht immer blöde oder Nazis sein müssen. In anderen Fällen sind sie einfach nur ältere (und vergleichsweise sympathische) Menschen. Es gibt also für den Protagonisten durchaus nicht nur beschimpfenswerte, sondern auch sympathische und sogar gute und schöne Menschen und Dinge. Da dieses Element in der *Faserland*-Rezeption vergleichsweise selten wahrgenommen wurde, lohnt es sich, kurz darauf einzugehen. Auffällig sind beispielsweise die vielen Erinnerungssequenzen im Roman. Diese Rückblenden, vor allem die Gedanken an die Kindheit, sind teilweise negativ, oft aber auch sehr positiv behaftet:

Ab da höre ich nicht mehr zu, weil mir plötzlich dieser Geruch der Holzbohlen und des Meeres in die Nase steigt, und ich denke daran, wie ich als kleines Kind immer hierher gekommen bin, und beim ersten Tag auf Sylt war das immer der schönste Geruch: wenn man das Meer lange nicht gesehen hatte und sich riesig darauf freute und die Holzbohlen durch die Sonnenstrahlen so einen warmen Duft ausgeströmt haben. Das war ein freundlicher Geruch, irgendwie verheißungsvoll und, na ja, warm. (S. 12)

Si, Si, haben sie gesagt, du machst das wie ein großer, wie ein richtiger Pilot. Come un vero Pilota. Sie hatten weiße Zähne und weiße Mützen, auf denen vorne Alitalia auf einer silbernen Brosche draufstand, und sie hatten sehr stark behaarte, braune Arme, und durch diese schwarzen Armhaare konnte ich immer ihre goldenen Armbanduhr sehen. Richtige Pilotenuhren waren das, und die habe ich immer angestarrt, während ich mit dem Steuerknüppel hantiert habe.

Ich habe es mir vor den Piloten nie anmerken lassen, daß ich die Wahrheit wußte: Es ist nur der Autopilot. Schließlich waren sie alle sehr nett zu mir. (S. 47 f.)

Die Rückblicke verändern die Romanatmosphäre phasenweise enorm. Sie fungieren – ähnlich wie im oft als Krachts Vorbild genannten, 10 Jahre früher erschienenen Roman *Less than zero* von Bret Easton Ellis (deutsch: *Unter Null*) – als Kontrast zur Darstellung einer erst eher belanglosen, dann jedoch zunehmend grausamen Situation. Damit unterstreichen sie das recht einfach wirkende moralische Konzept des Romans, welches – vermittelt über die Wahrnehmungen und Äußerungen des Protagonisten – aus einer Gegenüberstellung von zu beschimpfenden und zu lobenden Sachverhalten und Menschen zu bestehen scheint. Bei näherer Betrachtung lässt sich die zweite Seite des dualistischen Konzepts zu einem dreistufigen Modell – *Freundschaft, Schönheit und Höflichkeit, kein Arschloch sein* – präzisieren.

2.2.5.1 Freundschaft

Faserland lässt sich als Geschichte von gescheiterten bzw. scheiternden Freundschaften des Protagonisten beschreiben. Das beginnt mit dem Hamburger Nigel, bei dem der Protagonist "immer willkommen" (S. 25) ist. Nigels Klingelschild und seine Kleidung wirken "ein bißchen schäbig" (S. 27), obwohl der Freund im noblen Pöseldorf wohnt, und es ist die Wahrnehmung dieses Gegensatzes, welche die Freundschaft der beiden zu etwas Besonderem macht: Der Protagonist ist mit Nigel

befreundet, obwohl dieser und seine persönliche Umgebung den ästhetischen Kriterien von 'ich' nicht entsprechen.

Die ganze Wohnung sieht aus, ich will das mal so sagen, als ob hier ein alter Lehrer wohnen würde, so einer mit Lederaufsätzen am Ellenbogen seines aufgescheuerten Cordsakkos, einer, der sich immer Tee macht, die Tasse irgendwohin stellt und dann vergißt, den Tee auszutrinken, und sich dann noch einen macht. (S. 30)

Was für den Protagonisten in Bezug auf Nigel zählt und die Freundschaft ausmacht, sind nicht die so genannten Äußerlichkeiten, sondern andere Werte wie 'gut zuhören können' oder 'nicht eingebildet sein' (vgl. ebd.). Ihm zuliebe kommt 'ich' mit auf eine Party, obwohl ihm "Partys eigentlich nicht so wichtig sind" (S. 32). Die Party ist dann allerdings der Anfang des Scheiterns der Freundschaft. Sie führt auf einen ersten Höhepunkt des Romans zu, in dem der Protagonist eine Pille, die er von Nigel bekam, einwirft und diesen später bei einer kleinen Orgie erwischt, um dann schockiert Richtung Frankfurt abzureisen.

In Frankfurt wohnt Alexander, 'ich's früherer Zimmergenosse im Internat Salem. Auch er ist ein Freund, "ein feiner Kerl" (S. 63), jedoch im Gegensatz zu Nigel "gut angezogen" (S. 58). Der Protagonist will ihn besuchen, nachdem sie sich einige Jahre zuvor gestritten und danach aus den Augen verloren haben. Im Laufe des Frankfurt-Aufenthalts erfährt der Leser, dass es zu dem Streit zwischen 'ich' und Alexander wegen dessen damaliger Freundin kam. Nun in Frankfurt kommt es zwar zu einer Wiederbegegnung, jedoch ohne dass Alexander den Protagonisten erkennt:

Er geht einfach an mir vorbei, obwohl ich direkt an der Bar auf dem blöden Barhockersitze und ihn anstarre. (S. 76)

Nach der Abreise und einem Intermezzo in Heidelberg kommt es zum Treffen mit Rollo vom Bodensee, der jetzt in München wohnt, "ein alter Freund von mir" (S. 103), den der Protagonist noch aus Salem-Zeiten kennt, auch wenn Rollo Waldorfschüler war. Ähnlich wie die von Alexander, entspricht Rollos Kleidung ungefähr der des Protagonisten – eine Tatsache, die die beiden zusammen mit ihrer Anti-Hippie-Attitüde zu einem gemeinsamen Fremdkörper auf einem Rave außerhalb Münchens macht. Am nächsten Tag reisen die beiden nach Meersburg am Bodensee, um in Rollos Heimathaus dessen Geburtstag zu feiern. Damit steht auch diese Freundschaft kurz vor dem Scheitern, welches durch den Tod Rollos vollzogen werden wird. Da nun alle Freundschaften gescheitert sind, geht ihr tatsächlicher Wert für den Protagonisten gegen (oder: *Unter*) Null.

2.2.5.2 Schönheit und Höflichkeit

Nicht alternativ, sondern parallel zu der Suche nach Freundschaften begegnet der Protagonist vielen ihm kaum oder nicht bekannten Personen. Freundschaft wird aus einem solchen Verhältnis in der Regel nicht entstehen, und so sind es andere Eigenschaften, die den Protagonisten interessieren: Aussehen, Geruch und Benehmen. Diese spielen zwar auch in den Freundschaftskapiteln eine Rolle, in Begegnungen

mit Unbekannten werden sie allerdings wichtiger, da sie erste, von außen wahrnehmbare Merkmale sind. Eins der diesbezüglichen Kriterien ist die leitmotivisch eingesetzte Frage der weißen Zähne. Figuren mit weißen Zähnen werden vom Protagonisten positiv bewertet, so z.B. die *Alitalia*-Piloten (vgl. S. 47) oder ein Mädchen in einer Frankfurter Kneipe (vgl. S. 76). In Kapitel FÜNF wird die bei 'ich' und den Lesern vorhandene Erwartungshaltung in Bezug auf den Zustand der Zähne jedoch enttäuscht: In Heidelberg freut sich der Protagonist, "einen Menschen kennenzulernen, der in Ordnung zu sein scheint. [...] Eugen hat ja ein gutes Jackett an, und er hat seinen Pullover um die Hüften gebunden, und er hat weiße Zähne." (S. 92) Noch als Eugen sich entgegen den Erwartungen als unangenehmer und aufdringlicher Burschenschaftler herausstellt, hält der Protagonist an seinen Werten fest und formuliert "das Gefühl, ich müsse höflich sein" (S. 98). Doch kurz darauf "greift Eugen vorne an meinen Hosenbund und legt seine andere Hand auf meinen Hintern" (S. 99)¹³. Die Szene endet in einem Alptraum.

2.2.5.3 Kein Arschloch sein

Aus dem Scheitern der beiden oben besprochenen Konzepte folgt nun eine Art Reduzierung der Ansprüche: Wenn sowohl Schönheit und Höflichkeit, als auch Freundschaft nicht möglich oder trügerisch sind, dann kann es für den Protagonisten – bei Aufrechterhaltung einer an positiven Werten orientierten Haltung – nur noch darum gehen, kein Arschloch zu sein. Die Formulierung mag salopp klingen, gibt meines Erachtens jedoch recht genau das moralische Schlussprogramm des Protagonisten wieder. Auf der Geburtstagsparty am Bodensee wird dem *Faserland*-Helden klar, dass sein Freund Rollo immer mehr Alkohol und Tabletten konsumiert und dass niemand der Anwesenden bereit oder fähig ist, ihn von diesem Verhalten abzuhalten oder sich wenigstens um ihn zu kümmern:

Aber das sind nicht seine Freunde. Seine Freunde würden ihm doch sagen, daß er aussieht wie ein Alkoholiker und tablettensüchtig ist. Sie würden sagen, komm Rollo, du musst jetzt ins Bett, und dann würden sie ihn ins Schlafzimmer bringen und bei ihm sitzen, bis er einschläft. [...] Aber diese Menschen hier auf der Party, diese gutangezo- genen, schönen Menschen, das sind ganz und gar nicht seine Freunde. (S. 134 f.)

Das Schönheitskonzept stellt sich hier noch einmal als trügerisch heraus. Der Wert von Freundschaft hingegen wird zunächst noch aufrechterhalten: Wahre Freunde würden Rollo helfen. Doch jetzt erkennt der Protagonist, dass er sich zu einer Freundschaft selbst nicht fähig fühlt. "Es ist einfach zuviel." (S. 140) Was bleibt, ist die bescheidene Haltung, an dem Party-Schauspiel nicht mehr teilnehmen zu wollen: kein Arschloch zu sein.¹⁴ Er verlässt Meersburg mit Rollos Porsche in Rich-

¹³ Dies ist übrigens eine von vielen homophoben Passagen im Roman.

¹⁴ Die moralische Kategorie 'Arschloch' findet sich in *Faserland* übrigens nicht nur implizit, sondern ebenso explizit, wenn auch an weniger prominenten Stellen:

"[...] und dann wird sie aufstehen, um mir Platz zu machen und den ganzen Schweinkram sehen und denken, ich sei ein völliges Ferkel und ein Arschloch." (S. 55)

"[...] und er hat nur geglottzt aus seiner blöden roten Werber-Brille und nichts mehr gesagt und si-

tung Zürich und zeigt damit einen Grad an positivem Verhalten, wie er kaum geringer ausfallen könnte, zumal die Party-Verweigerung durch den Diebstahl des Autos relativiert wird.

Wie schon in den weiter oben behandelten Rückblenden, so lässt sich auch im Verhalten des Helden gegenüber zunehmender Trostlosigkeit eine Parallele zu Bret Easton Ellis' *Unter Null* ziehen. In Ellis' Schlussteil ändert sich das belanglose Leben der Figuren in der Weise, dass sie immer mehr und härtere Drogen nehmen, sich teilweise dafür prostituieren und schließlich aus Langeweile zu Hause ein zwölfjähriges Mädchen quälen und vergewaltigen. Clay, der Held in Ellis' Roman, unternimmt nichts gegen diese Dinge, obwohl er sie 'irgendwie nicht richtig' findet. ("Es ist ... Ich glaube nicht, daß es recht ist." – Ellis 1993, S. 173) Das einzige, was er tut, ist ein Nichts tun, die nicht aktive Beteiligung an den Vorgängen – und im Falle der Vergewaltigung schließlich das Verlassen des Schauplatzes: "Ich mach die Tür hinter mir zu." (Ebd.)

Die Kategorie 'Arschloch', die in *Faserland* aufgestellt wird, um sich von ihr abzusetzen, findet sich auch in einigen Leseräußerungen zu Krachts Roman, die auf der entsprechenden Website von www.amazon.de erschienen sind:¹⁵

Kracht ist ein Arschloch, aber eines der Besten. Selten habe ich die Hauptfigur in einem Roman mehr gehasst und bewundert zur gleichen Zeit, als bei Krachts *Faserland*. Liebt ihn, hasst ihn oder liebt es ihn zu hassen. Deutschland braucht sowas. cheers. Auf ein geniales Arschloch. (*amazon*-Rezension von *olilu_99@yahoo.de*, 01.11.99)

Heutzutage ein Arschloch zu sein, reicht eben nicht. (*amazon*-Rezension von *za-zen@gmx.de*, 28.12.99)

Der Protagonist aus *Faserland* wird hier (neben dem Autor selbst) interessanterweise als genau das bezeichnet, was er nach obiger Analyse *nicht* sein will. Die Frage, wie solch ein (Fehl-)Verständnis zustande kommt, führt mich zum zweiten Hauptteil der Arbeit, der Analyse der Rezeption von *Faserland* und der Pop-Literatur.

cher gedacht, ich wäre ein kleines Arschloch, das sich wichtig machen will [...]" (S. 57)
"[...] wie sie jeden anlächelt, auch die Blöden und die Arschlöcher und die Aufdringlichen. Besonders die. Hannah ist so gut zu denen, daß es mir fast weh tut." (S. 111)
"[...] und ich sehe, daß er nicht wirklich das Arschloch ist, für den ich ihn auf Sylt gehalten habe." (S. 136 f.)

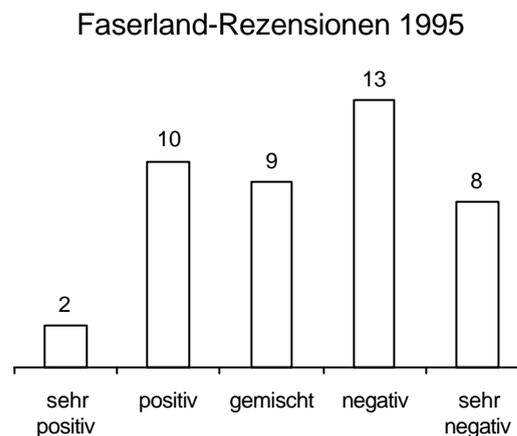
¹⁵ Vgl. Fußnote 1.

3 Die Rezeption von *Faserland*

Die Rezeption von Krachts Romandebüt lässt sich in zwei Phasen gliedern: *Faserland* erschien 1995 und wurde in der Presse sogleich vielfach besprochen. Im Zuge der heftigen Reaktionen auf das Phänomen einer neuen Pop-Literatur, zu deren Protagonisten auch Kracht gezählt wird, erfahren der Autor und sein erster Roman einige Jahre später eine zweite Rezeptionsphase. Im Zuge dessen erscheinen auch die ersten wissenschaftlichen Untersuchungen zur Pop-Literatur.

3.1 Rezensionen von *Faserland*

Grundlage der Betrachtung sind 42 mir vorliegende Rezensionen aus der Tages-, Wochen-, und Monatspresse mit Erscheinungsdatum zwischen Februar und September 1995. Sieht man sich den Grundtenor der verschiedenen Kritiken an, so ergibt sich in etwa folgende Verteilung in der Bewertung des Romans:



Vorhanden ist das gesamte Spektrum von sehr positiven bis sehr negativen Beurteilungen.¹⁶ Der beim Lesen der Besprechungen entstandene negative Gesamteindruck wird allerdings bestätigt: Die Hälfte der Rezensionen fällt eindeutig negativ aus, acht von ihnen haben einen sehr negativen Tenor. Zählt man zu den Polen *negativ* und *positiv* jeweils 4,5 der neun gemischten Reaktionen hinzu, ergibt sich ein *negativ-positiv*-Verhältnis von 25,5 zu 16,5 Rezensionen, was fast einer Zwei-Drittel-Mehrheit gegen den Roman entspricht (61 zu 39 %).

¹⁶ Der von mir angelegte Bewertungsmodus orientiert sich an der Praxis, die in vielen Buchverlagen in Bezug auf Rezensionen von Hausautoren angewandt wird und basiert letztlich auf einem persönlichen Eindruck des Grundtenors der jeweiligen Kritiken. Bei dem einen oder anderen Artikel mögen andere Leser auch zu anderen Ergebnissen kommen. Um eine Überprüfung meiner Ergebnisse zu ermöglichen, habe ich im Literaturverzeichnis vermerkt, wie ich die Wertung der Artikel einschätze.

Ein Großteil der Rezensionen bezieht sich – implizit oder explizit – auf eine frühe und positive *Faserland*-Besprechung Thomas Hüetlins im *Spiegel*.¹⁷ Hüetlin bietet eine Menge von Stichwörtern, welche von etlichen späteren Rezensenten aufgegriffen, abgewandelt oder auch nur wiederholt werden. Genannt seien hier:

Schnösel, Reichtum, Geld, Dandy, Jerome D. Salinger, Jack Kerouac, Bret Easton Ellis, autobiographische Züge, Sohn des Axel-Springer-General-Bevollmächtigten, Vaterland, Haß, Oberfläche, lakonische Art, Markennamen, Romantik, Leiden des jungen Kracht

Dieser Aufzählung lassen sich einige weitere Begriffe hinzufügen, welche bei Hüetlin noch nicht vorkommen, jedoch von vielen der späteren Rezensenten genannt werden:

Journalismus, (Elite-)Internat Salem, Porsche, Generation X, Nazis, Kiton-Jackets, Freund- bzw. Seilschaften, Authentizität, Hochglanz- oder Lifestylmagazine, Körperausscheidungen, Provokation, Reiche-Leute-Sprössling, präzise Beobachtung, Ekel, Zeitgeist, schlechter Schreibstil, Geschwätz, Arschloch

3.1.1 Biographisches

Viele der Begriffe beziehen sich nicht auf den Roman oder seine Figuren, sondern auf den Autor – ein nicht unübliches Verfahren bei der Besprechung eines Debütromans, dessen Urheber den meisten Lesern noch nicht bekannt ist. Auffällig ist jedoch die Hartnäckigkeit, mit der einige negativ konnotierte Phrasen in Bezug auf die Biographie des Autors wiederholt werden: Mal ist er "Sohn des ehemaligen Axel-Springer-Generalbevollmächtigten" (*Spiegel*, *Bunte* u.a.), mal "Verlegersohn und Internatszögling" (*Stern*), "reiche[r] Sprössling" (*Offenburger Tageblatt*), "Sohn des ehemaligen zweiten Mannes im Zeitungsimperium von Axel Springer" (*Woche*), "Sohn eines bekannten Vaters" (*Märkische Allgemeine*), "Sohn eines hohen Springer-Managers" (*Tages-Anzeiger*), "Sproß des einstigen zweiten Mannes auf der Kommandobrücke des Axel-Springer-Printimperiums" (*tip*), hat einen "einflussreichen Vater" (andersrum), ist "aus gutem, reichem Hamburger Haus" (*Vogue*), "Söhnchen aus wohlhabendem Haus" (*Presse*) oder gar "eine[r] der Sprößlinge jener Hamburger Geldmacher" (*Kommune*), "Schnösel und selbsternannte[r] Dandy aus gutem Hause" (*Stadtmagazin Kiel*).

Dass "der Senior [...] ein hohes Tier beim Springer Verlag" (*Weltwoche*) war und der Junior keine Geldsorgen kennt sowie ein Elite-Internat besucht hat, wird dem Leser von kaum einem der Rezensenten verschwiegen. Das ist – abgesehen von Formulierungen wie "Söhnchen" und "Sprössling" – nicht immer böse gemeint, stützt jedoch in der Gesamtheit der Rezensionen die These einzelner Rezensenten, Krachts erfolgreiches Debüt sei vorwiegend mit Hilfe von "Seilschaften" (*Stadtma-*

¹⁷ Die in diesem Abschnitt besprochenen Rezensionen sind im Literaturverzeichnis gesondert aufgeführt und dort unter dem Titel der jeweiligen Zeitung oder Zeitschrift zu finden.

gazin Kiel), auf dem Boden des "Nepotismus" (Woche) oder gar einer "nepotistische[n] Kettenreaktion" (Tages-Anzeiger) gewachsen:

[Das Feuilleton] befand, in allenthalben sehr kurzen Rezensionen, daß hier ausgesprochener Mist unter die Leute gekommen sei und der Autor das Manuskript nur ob seiner Verbindungen und der quasi im Paket mit enthaltenen euphorischen Anfangsschubkraft durch maßgebliche Bekannte losgeworden sei. (andersrum; Zeichensetzung von mir korrigiert)

3.1.2 Literarische Vorbilder

Ein weiterer Schwerpunkt der Besprechungen sind die vermuteten literarischen Vorbilder Christian Krachts. Die Stichworte von Hütelins *Spiegel*-Rezension (Bildunterschrift: "Kracht-Vorbilder Salinger, Ellis, Kerouac") werden in einer Fülle der weiteren Besprechungen aufgegriffen. Hütelins Vorbild-These wird in der Regel kaum diskutiert oder durch eigene Analysen angereichert, sondern vor allem anfangs entweder mit Quellenangabe abgelehnt oder ohne Quellenangabe übernommen:

[In] Thomas Hütelins Hype-Artikel [...] weiß man Kracht einzureihen zwischen Salinger, Ellis und Kerouac und wähnt in 'Faserland' gar ein hiesiges 'On the Road' der Neunziger [...]. (Junge Welt)

Sein narkotischer Schreibstil erinnert denn auch stark an die Grössen der amerikanischen 'Beat'-Literatur. Wie in den 50er Jahren Jack Kerouac ('On the Road') oder J.D. Salinger ('Der Fänger im Roggen'), stellt der Deutsche seinen Erzähler in den Mittelpunkt und provoziert mit eigenwilliger Wortwahl und Ansichten. (Berner Zeitung)

Das [Wendungen des Erzählers wie 'Jetzt, wo ich es mir überlege'] soll authentisch wirken und vermeintlich naiv, zudem findet es sich auch bei J.D. Salinger – unverkennbar Vorbild des Autors. Oder Vorlage. (Berliner Zeitung)

Dann kehrt die Schludrigkeit wieder. Christian Kracht muß irgendwann einmal bei Kerouac oder Salinger hineingeschaut haben. (Tagesspiegel)

Denn tatsächlich liest sich Krachts 166seitiges Befindlichkeitsmanifest wie das Meisterstück eines oberflächenpolierten Null-Biographen, der in immer neuen, abenteuerlich schlecht geschriebenen Anläufen um die existenzielle Krise eines Gernegroß kreist, der zuviel Easton Ellis gelesen hat. (tip)

Einige der späteren Rezensenten variieren die Vorbild-Frage oder ergänzen sie um weitere US-amerikanische Autoren und – in wenigen Fällen – um Autoren wie Thomas Mann (Martin Krumbholz im *Freitag* u.a.), Goethe, Lawrence Sterne oder Joseph von Eichendorff (Thomas Groß in der *tageszeitung*). Eins der meist genannten, wenn auch in der Regel nur stichwortartig abgehandelten Vorbilder bleibt Bret Easton Ellis.

3.1.3 Der Romantext

Die Besprechungen des Romantextes konzentrieren sich auf die Romanhandlung, auf Haltung, Sprechweise, Körperausscheidungen, Drogenkonsum, Reisestationen und autobiographische Elemente des Ich-Erzählers, auf die im Roman vorkommenden Markenartikel sowie auf die Erzähltechnik- bzw. das Erzählvermögen des Autors. In Anknüpfung an die im ersten Hauptteil der Arbeit entwickelten Thesen zum

Romantext interessiert mich hier vor allem die Sichtweise der Rezensenten zu den (hoch- und) populärkulturellen Verweisen in *Faserland* (vgl. Abschnitte 2.2.1 bis 2.2.3) sowie diejenige zur moralischen Tendenz des Romans (vgl. 2.2.5). In Vor-schau auf die einige Jahre später folgende Debatte um die neue Pop-Literatur werde ich in einem Fazit außerdem auf die literarische Bewertung von Krachts Erstling eingehen.

Schon der frühe, weiter oben mehrfach erwähnte Beitrag von Thomas Hüetlin geht sowohl auf das Phänomen der Markennamen, als auch auf andere populärkulturelle Elemente ein:

Die Oberflächlichkeiten und Äußerlichkeiten sind Krachts Halt, und manchmal wirkt sein Roman wie Bret Easton Ellis' 'American Psycho', dem vollständigsten Katalog des Lifestyle-Irrsinns – nur daß Kracht nicht wie Ellis das Erzählen den Markennamen unterordnet, sondern versucht, sie zu benutzen und hinter sich zu lassen. [...]

Irgendwo verloren gehen, so wie das die Reise-Dandys Paul Bowles und Bruce Chatwin noch konnten, ist im Zeitalter der Satellitenschüsseln nicht mehr möglich. Wo immer einer hinkommt, irgendeine Popgruppe oder ein Hollywoodfilm war schon da. (Spiegel)

Hüetlin ortet Kracht – trotz seiner These, der Autor bejammere "die verstellte Welt nicht, er bilanziert sie" – "ganz in der Tradition der deutschen Romantiker". In der Verarbeitung der populärkulturellen Elemente sieht er eine Funktion, welche auf eine vergangene (heute der Hochkultur zugehörige) Phase verweist. Die Zeitgenossen dagegen würden vom Autor "gnadenlos verspottet".

Auch den meisten anderen Rezensenten fällt das häufige Vorkommen von Markennamen in *Faserland* auf. Dabei lassen sich mehrere Richtungen unterscheiden: Den einen gelten die Waren- und Produktbezeichnungen als realistische, authentische oder dokumentarische Elemente, den anderen – eher symbolisch – als Repräsentationen des Zeitgeistes, der Schicki-Micki-Szene, des Schnösel- und des Reichtums. Weitere Rezensenten sprechen von (misslungenen) Atmosphäre-Elementen, von kulturellen Codes, mit denen Kracht sich gut auskenne, von (einem pejorativ verstandenen) *label crashing* und *name dropping*, von Waren- und Geschmackskritik, von Waren, die symbolisch eine Gegenwelt zum Leben bilden, aber auch von Werbung für die erwähnten Marken oder einem "Nachbeten von angeblichen In-Markenlabels" (tip).

Hans-Peter Eckler (Passauer Pegasus) deutet die Markenartikel in *Faserland* soziologisch. Der Protagonist wisse diese "trendsicher auf ihren Prestigewert und ihre feinen Unterschiede zu bewerten [...], so daß Veblen und Bourdieu ihre wahre Freude an ihm haben müßten". Interessant an Ecklers Analyse ist zunächst die erwähnte Trendsicherheit. Denn wie zutreffend die Rede von der Relevanz der anderswo so genannten kulturellen Codes ist, zeigen schon einige Rezensionen, so zum Beispiel die des *Rheinischen Merkur* ("Roederer, was immer das sein mag"), der *Kommune* ("Kiton-Jackett, was immer das ist"), des Kieler *Stadtmagazins* ("[S]eine Lieblingsdiscos dort sind das 'Car Wash', das 'Funkytown' von Lipps Inc.,

'Le Freak' von Chic oder das 'Traxx'.")¹⁸ sowie der *Frankfurter Neuen Presse* ("Zeug zum Kultbuch"). Die Mehrheit der Kritiker, die in ihrer Wahrnehmung auf Zeitgeist, Schicki-Micki und Reichtum abzielen, müssen sich fragen lassen, ob sie selbst trendsicher sind, ob sie sich die Markennamen genau angesehen haben und ob sie verstehen, was sie bedeuten. Denn neben *Hermes*, *Cartier*, *Mercedes*, *Porsche* oder *Kiton*, die beileibe nicht immer, wie von manchen Rezensenten vermutet, für ein positives Geschmacksurteil des Protagonisten taugen, stehen so prosaische Insignien wie *VW*, *Christinen Brunnen* oder *Swatch*. Diesbezüglich zeigt auch Ecklers Argumentation Schwächen, wenn er schreibt, die Produktnamen (und touristisch geprägte Lokalitäten) hätten Reizwortcharakter, wobei auf die von ihnen angeregte "Spannung aber immer wieder ernüchternde, krude Wirklichkeitserfahrungen folgen" (Passauer Pegasus). Produktnamen wie *DSG-Tütchen* oder *Ariel Ultra* fehlt jegliche Fallhöhe, welche eine Ernüchterung nach sich ziehen könnte. Die Produkte in *Faserland* sind vielmehr wesentlicher Bestandteil der Wirklichkeit, sie *sind* die Ernüchterung, oder – wie Peter Steinkirchner in der WAZ formuliert: "In Christian Krachts Debütroman 'Faserland' erleben wir die konsequente Aufhebung des Erzählers im Produkt."

Ohne es zu erwähnen, widerspricht Steinkirchner damit der weiter oben zitierten These Thomas Hüetlins ("nur daß Kracht nicht wie Ellis das Erzählen den Markennamen unterordnet"). Trotzdem – und trotz einiger diskussionswürdiger Thesen – wäre es verfehlt, in Bezug auf Krachts Erwähnung der vielen Markennamen von einer an Erkenntnis interessierten *Debatte* im Feuilleton zu sprechen. Dieses Rezeptionsphänomen wird um so deutlicher, wenn man sich noch einmal die Erwähnung hochkultureller Romanelemente ansieht. In starkem Kontrast zur viel analysierten, wenn auch wenig diskutierten Warenwelt steht beispielsweise die häufige, aber bloße *Erwähnung* Thomas Manns. Die Thomas-Mann-Episode ist den meisten Kritikern einige Zeilen, jedoch keine nähere Betrachtung wert. Immerhin: Manch einer stellt dabei (mehr oder weniger erbost) fest, dass der Protagonist Frisch, Hesse und Dürrenmatt nicht mag.

Die Sichtung der Rezensionen in Bezug auf die moralische Tendenz von *Faserland* ist etwas ergiebiger. Hier finden sich – wie bei der Frage der Markennamen – verschiedene Interpretationen. Nicht wenige Rezensenten schreiben dem Roman eine indirekte Moral, nämlich eine mehr oder weniger gelungene Kritik der Warenwelt oder des aktuellen Zustands der bundesrepublikanischen Gesellschaft zu. Hinzu kommen diejenigen, welche den Schwerpunkt des Romans in einer – wie andere feststellen, "nicht gerade neu[en]" (Zürichsee-Zeitung) – Geld-allein-macht-nicht-glücklich-Moral sehen:

¹⁸ Es handelt sich, außer beim *Traxx*, natürlich nicht um Discos, sondern um Popsongs.

Kracht hinterläßt einen fahlen Nachgeschmack mit seinem Einblick in die überspannten Formen des Wohlstandes und wenig Hoffnung, daß eine solche Welt Fiktion bleibt. (Berliner Morgenpost)

Viele der Rezensenten verneinen jedoch eine moralische Dimension des Romans: Die "verstellte Welt" (Spiegel) werde nur bilanziert, ihr Bestand – oder auch der einer bestimmten Generation – werde lediglich aufgenommen. Der gesellschaftlichen Entwicklung entsprechend, gelte der Primat der Ästhetik, und

mit Moral ist diesem Roman um so weniger beizukommen, als ihm tatsächlich ein reich differenziertes Sensorium für die feinen Unterschiede des Alltags zugrunde liegt. (tageszeitung)

Eine solche 'Nicht-Moral' wird bisweilen sehr positiv bewertet:

Die ganz Schlaunen werden bemerken, daß dieses Buch keine Substanz habe, statt dessen nur Oberfläche, Rhythmus und eine kleine Melodie – wie ein Popsong im Radio. Genau. Ein guter Popsong, das hat noch gefehlt. (Vogue)

Anderen Rezensenten gibt das vermeintliche Fehlen einer Moral Anlass zu Unmut: "so dokumentarisch wie unerträglich" (Süddeutsche); "reaktionäres Schnöselturn ohne jeden Biß" (Woche); "keine Kritik, [...] sondern [...] affirmativ" (Junge Welt). Bei Besprechungen des letzteren Typs taucht ein längst vergessen geglaubtes Problem auf: die Vermischung der Kategorien Autor, Erzähler und Protagonist.

Kracht [der Autor?] geht da lakonisch drüber weg, plaudert nebensächlich und gekonnt unbeholfen [der Erzähler?] in seinem arroganten 'Ich weiß nicht, ob ich das jetzt so richtig erklärt habe'-Stil, dessen Sklave wie Meister er ist. Sätze wie '... und dann sind wir zum Bahnhof Zoo gegangen, Junkies gucken, aber es war irgendwie nicht mehr wie früher...' mag er [?] besonders gern, weil er den schön Asozialen mit ihnen spielen kann, den miesen Menschen, den Superzyniker.

Aber natürlich ist er [?] nichts von dem. In Wahrheit ist er ja der Spießler [der Protagonist?], für den es der Inbegriff der Provokation ist, sich im Nichtraucherabteil eine Zigarette anzuzünden [...]. (Junge Welt; Anmerkungen und Hervorhebungen von mir)

3.1.3 Fazit

Die hier untersuchten 1995er Rezensionen des Romans *Faserland* haben zunächst drei Schwerpunkte. Dem für den deutschsprachigen Buchmarkt innovativen Charakter eines der *Faserland*-Elemente entsprechend, gilt die erste Aufmerksamkeit der ausführlichen Betrachtung der zahlreichen im Roman genannten Markennamen. Sie gilt weiterhin der (eher oberflächlich betriebenen) Frage nach den literarischen Vorbildern des Autors. Und schließlich gilt sie der Beschreibung der vom Ich-Erzähler dargestellten Welt, welche seitens vieler Rezensenten vor allem als eine unmoralische, von Geldsorgen freie und belanglose Schicki-Micki-Party-Welt wahrgenommen wird.

Der dargestellte Gesellschaftsausschnitt, eine ungewöhnlich alltagsnahe und oft boshafte Erzählersprache, einige quasi-autobiographische Romanelemente, ein gewisser Bekanntheitsgrad des Autors als *Tempo*-Journalist sowie zwei positive Rezensionen in den bekannten Blättern *Spiegel* und *Bunte* mögen den Anlass zu einem

vierten Schwerpunkt der Rezensionen geboten haben, der sich in einer stark polarisierenden Bewertung des Romans ausdrückt. Dabei geht es nicht nur um den Roman, sondern auch um den Autor, um seine soziale Stellung und seine Herkunft. In vielen der negativen und auch der eher neutralen Rezensionen schwingen zwei Vorwürfe mit: Der Autor verdanke die Aufmerksamkeit gegenüber seinem Roman zu nicht unerheblichen Teilen seiner familiären Herkunft, seinen aus dem Journalismus stammenden Bekanntschaften oder auch einigen zu Unrecht erfolgten positiven Rezensionen. Denn, dies der zweite Vorwurf, schreiben könne dieser Zeitgeist-Schnösel nicht, beziehungsweise – in einer Variante: schreiben könne er zwar, aber zu sagen habe er nichts.

Solchen Verrissen steht eine zwar geringere, jedoch deutlich wahrnehmbare Anzahl positiver Besprechungen gegenüber, welche dem Gegenstand, sieht man von wenigen *promotion*-Artikeln (Bunte, Frankfurter Neue Presse) ab, in der Regel auch genauere Beobachtungen entlocken können¹⁹ – ein Phänomen, welches sich in der zweiten Rezeptionsphase von *Faserland* kaum wiederfinden wird.

3.2 *Faserland* im Spiegel der Reaktionen auf die Pop-Literatur

Der Begriff *Pop-Literatur* existiert schon seit geraumer Zeit. Laut *Metzler Literatur Lexikon* (1990) ist er eine "an den Begriff Pop-Art angelehnte Bez[eichnung] für die Literatur der sog[enannten] Pop-Kultur". Seit ca. 1998 steht er im deutschsprachigen Raum für eine neue 'Generation' von Autoren, zu denen auch Christian Kracht gezählt wird. Pop-Literatur in diesem Sinne ist als kaum definierter Überbegriff zu verstehen, der von seinen Benutzern je nach Anlass implizit spezifiziert wird. Mal sind damit einfach nur 'junge und freche' Autoren gemeint, mal ist es eine bestimmte 'Fraktion', die gleichzeitig für ein ungefähres Ganzes steht.²⁰

Eine dieser Fraktionen ist das popkulturelle Quintett, benannt nach dem Untertitel des Gesprächsbandes²¹ *Tristesse Royale*. Kracht, der nach *Faserland* zunächst eine Kurzgeschichte in der Anthologie *Wenn der Kater kommt* (Hielscher 1996), dann zusammen mit Eckhart Nickel den Reiseführer *Ferien für immer*, und schließlich

¹⁹ Vgl. insbesondere die Artikel des *Spiegel*, des *Passauer Pegasus*, des *Freitag* und der *Vogue*. Zu den genaueren Beobachtungen zählt auch die negativ ausfallende Kritik von Thomas Groß in der *tageszeitung*.

²⁰ Presse und Publikum orientieren sich im (meist unbewussten) Versuch, die Zugehörigkeit von Autoren zu verschiedenen Pop-Literatur-Fraktionen festzustellen, an Veröffentlichungsorten wie bestimmten Verlagen oder Medien oder an der je spezifischen Verwendung kultureller Codes und Verfahrensweisen ihrer 'Mitglieder'. Einige der so entstandenen Untergruppen sind das hier behandelte 'popkulturelle Quintett', die 'Frankfurter Schule' (Goetz, Meinecke, Neumeister) oder die 'Mädchen-Fraktion' (Hennig von Lange, Jenny). Je nach Bedarf und Intention kann es zu neuen Eingruppierungsversuchen kommen, etwa dann, wenn – wie bei den beiden Benjamins (Lebert und Stuckrad-Barre) – das geringe Lebensalter der Autoren zum Kriterium wird, oder wenn – wie in Christian Krachts *Mesopotamia* – Autoren verschiedener Untergruppen für das gleiche Projekt arbeiten.

²¹ Der eventuell fiktive, auf jeden Fall aber von Joachim Bessing stark bearbeitete Text hat die Form eines Gesprächsprotokolls.

die Anthologie *Mesopotamia* sowie die Reisereportagen *Der gelbe Bleistift* veröffentlicht hat, beteiligte sich 1999 an Joachim Bessings *Tristesse Royale*.

3.2.1 Die Reaktionen auf *Tristesse Royale*

Der Untertitel des Gesprächsbandes lautet vollständig: "Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre". Mit dem letzten ist der Name des Autoren genannt, der wesentlich zum Bekanntheitsgrad des Begriffs *Pop-Literatur* beigetragen hat. Stuckrad-Barre veröffentlichte 1998 sein Debüt *Soloalbum* und rief damit ähnlich kontroverse Reaktionen hervor, wie es Kracht mit *Faserland* getan hatte.²² Den Höhepunkt der Auseinandersetzungen um die Pop-Literatur bildete dann eine Vielzahl von Verrissen des popkulturellen Quintetts.²³ Es wurde nun, und damit auch Kracht, zum Schreckgespenst des Feuilletons – und zu dessen Projektionsfläche. Zu den direkten Reaktionen auf die "Fünf Mächtgern-Dandys" (Berliner Morgenpost), die sich im Vorwurf des literarisch mäßig begabten, dekadenten, hohlen, zynischen und oberflächlichen Schnösel- oder gar Junkertums zusammenfassen lassen, kommen bis heute unzählige Besprechungen, die eigentlich anderen jungen Autoren gewidmet sind und in denen die Pop-Autoren lediglich in ihrer Funktion als abschreckendes Beispiel für die junge Literatur genannt werden.²⁴

Krachts Roman *Faserland* wird in den mir vorliegenden Rezensionen von *Tristesse Royale* so gut wie nicht erwähnt. Unter diesem Gesichtspunkt mag eine Abschnittsüberschrift wie "*Faserland* im Spiegel der Reaktionen auf die Pop-Literatur" verfehlt erscheinen. Weniger verfehlt ist sie, wenn man bedenkt, dass dem Roman wenig später und an anderen Stellen Gründungscharakter für die Pop-Literatur zugesprochen wird.²⁵ Und so stellt sich die Frage, warum Krachts Debüt in den *Tristesse-Royale*-Rezensionen nicht behandelt wird, obwohl die Mitglieder des popkulturellen Quintetts in verschiedenen Beiträgen als "so genannte Popliteraten" (tageszeitung; ähnlich: Buchkultur, Focus, profil, Südkurier, Zeit), als "selbst ernannte

²² Vgl. exemplarisch den *Spiegel*-Artikel *Amoklauf eines Geschmacksterroristen*. In den Rezensionen zu *Soloalbum* findet sich, im Gegensatz zu denen zu *Faserland*, auch vermehrt der Begriff *Pop-Literatur*. Vgl. bspw. die Rezension der Badischen Zeitung. (Die in diesem Abschnitt besprochenen Rezensionen sind im Literaturverzeichnis gesondert aufgeführt.)

²³ Vgl. Krachts Interviewäußerung: "Ich glaube, 'Tristesse Royale' war ein großer Fehler. Bei 140 Verrissen und keiner einzigen positiven Kritik muss man eigentlich anfangen, sich solche Gedanken zu machen." (Tagesspiegel) Ich kann mich Krachts Wahrnehmung nicht ganz anschließen, da mir auch einige gespaltene und positive Kritiken vorliegen. Der Grundtenor ist allerdings in der Tat sehr negativ.

²⁴ So heißt es in einer aktuellen Rezension der Zeitschrift *Szene* unter der Überschrift *Judy Budnitz schreibt keine Popliteratur – zum Glück*: "Trau keinem unter 30: Er schreibt wahrscheinlich Popliteratur. Bei der Amerikanerin Judy Budnitz ist diese Warnung überflüssig."

²⁵ Vgl. Illies 2001, S. 154 f., Ernst 2001, S. 72, Hielscher 2000, S. 175.

Popliteraten" (Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt; ähnlich: Marie Claire) oder auch als "Popschnösel" (Spiegel) identifiziert werden.²⁶

Schauen wir uns an, was zu Kracht gesagt wird: Da ist zunächst der Christian Kracht in der Lesart der 1995er *Faserland*-Rezensionen, "der Erbe und Journalist" (Berliner Morgenpost) oder der schon bekannte "Sohn des ehemaligen Generalbevollmächtigten von Axel Springer" (Welt).²⁷ Manche erwähnen Kracht als Herausgeber der Anthologie *Mesopotamia*, und für den *Tagesspiegel* ist Kracht immerhin "Romancier", während er für *werben & verkaufen* nur einer von "fünf selbsternannte[n] Schriftsteller[n]" ist, "die noch nichts Nennenswertes veröffentlicht haben"²⁸.

Der Tenor vieler Rezensionen, es ginge beim popkulturellen Quintett vielleicht noch um 'selbsternannte' Schriftsteller, eher aber einfach um fünf pubertäre Jünglinge, um Schnösel, Dandys, Yuppies, Internatszöglinge und Neo-Junker, erklärt, warum literarische Bezüge von der Literaturkritik nicht erwogen werden: Wo keine (echte) Literatur ist, da kann sie auch nicht besprochen werden. Das betrifft nicht nur den möglichen Rückbezug auf *Faserland*, es betrifft auch das Buch *Tristesse Royale* selbst, dessen Text den Rezensenten im Höchsthfall dazu dient, das verstörende Auftreten seiner vermeintlichen Urheber zu erklären oder zumindest einzuordnen.

Eine solche Rezeption ist sicherlich auch einer Präsentationsform von *Tristesse Royale* geschuldet, die sich als Literatur-Event beschreiben lässt. Tatsächlich bezieht sich eine größere Anzahl der Rezensionen auf die Lesung des popkulturellen Quintetts in der Berliner *Bar jeder Vernunft*. Im Grunde ist die Kritik dabei in eine Falle getappt, vor deren Auswirkungen sie an anderer – und teilweise an gleicher – Stelle warnt: die Zeitgeist-Falle. Der literarische Event 'popkulturelles Quintett' hat dazu geführt, dass der Gegenstand nur mehr oberflächlich betrachtet wurde. Dies allerdings nicht im (Pop-)Verständnis eines 'Auslotens der Oberfläche', sondern im Tonfall kulturpessimistischer Gegenwartsbetrachtung. Schauen wir uns nun an, wie eine landläufig behäbig genannte Institution wie der literaturwissenschaftliche Betrieb mit dem Phänomen umgeht.

²⁶ An dieser Stelle sei der Hinweis erlaubt, dass die klassifizierten Autoren sich – wie Joachim Besing in einem Interview im *profil* – häufig "gegen den Ausdruck Pop-Literaten" wenden.

²⁷ In der Rezension der *Welt* findet sich übrigens der einzige Hinweis auf *Faserland*: "[...]Christian Kracht, [...], der sich schon in seinem 1995 erschienenen Roman 'Faserland' energisch auf sein Vorbild Bret Easton Ellis zuschrieb."

²⁸ Mir ist nicht bekannt, was der Autor der zitierten Aussage, unter 'nennenswert' versteht. Geht man jedoch vom Titel der Publikation aus, in der er schreibt, so darf man vermuten, dass für ihn zumindest kommerzielle Kriterien wie die Verkaufserfolge von *Faserland* oder Stuckrad-Barres *Soloalbum* eine Rolle spielen sollten.

3.2.2 Literaturwissenschaftliche Annäherungsversuche

Seit 1999 beinhaltet der Index einer germanistischen Standardbibliographie den Eintrag "Pop-Literatur"²⁹ – ein spätes, aber bedeutungsvolles Zeichen für die Zuerkennung einer neuen, deutschsprachigen literarischen Strömung von Seiten der Literaturwissenschaft. Die germanistische Rezeption des Phänomens beginnt bereits 1996. Dem in Abschnitt 2.2.4 zitierten Aufsatz von Jörg Döring, der sich mit der 'sekundären Oralität' in Krachts *Faserland* beschäftigt, folgte jedoch zunächst ein langes Schweigen. Drei Jahre später beginnt die Literaturwissenschaft, sich der Pop-Literatur in wahrnehmbarer Weise zu nähern.³⁰

3.2.2.1 Hubert Winkels: Pop *und* Literatur

In Anlehnung an einen Vortrag des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Lesley Fiedler überschreibt Hubert Winkels seinen Artikel zur Pop-Literatur mit den Worten: *Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur*.³¹ Gut 30 Jahre nach Fiedlers Thesen, mit denen dieser erst die Grenze zwischen "auratisch-moderner und populärer Literatur" unter der Kulturhoheit von Pop (Winkels 1999, S. 581) überwinden wollte, spricht Winkels davon, dass zwei wesentliche Aspekte der in der Zwischenzeit aufgeblühten Pop-Kultur schon wieder an Bedeutung verloren haben: Verloren gegangen seien ihr sowohl der "Massenappeal", als auch der gegenkulturelle Impuls; die Pole "Mainstream und Gegenkultur" (ebd., S. 582) seien zwar noch erkennbar, taugten jedoch kaum noch zur Bestimmung verschiedener Kräfte, und der Begriff *Pop* sei "ein diffuser, analytisch schwer handhabbarer Begriff geworden" (ebd.). Was aber die Literatur angehe, so wundert Winkels sich über Fiedlers "Festhalten an der kulturellen Dominanz der [von Fiedler geforderten, Grenzen überwindenden] Literatur unter gesellschaftlichen Bedingungen, die ihre Entwertung geradezu voraussetzen" (ebd., S. 583). Für die medial ältere Form der Literatur bestehe vielmehr die Gefahr einer "forcierte[n] Anpassung an die Standards, die von den neueren Medien gesetzt werden" (ebd., S. 584). Die Literatur könne sich dem Pop zwar nicht verschließen, sie tue es jedoch auch schon lange nicht mehr:

Sie stellt sich der Herausforderung der neuen Medien und gesellschaftlichen Mächte, sie schöpft aus dem vollen einer nicht mehr in der Hauptsache von ihr selbst erzeugten Bilderwelt, sie nimmt die Moden und Hypes, die Trends und Ikonen, die subjektiven Leitbilder und die neuen Sozialisierungsformen durchaus zur Kenntnis und zu Gemüt. (Ebd., S. 585)

²⁹ Vor 1999 fand man in der *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft* lediglich die Sparten *Populär-, Trivial- und Unterhaltungsliteratur*.

³⁰ Aus der Zeit vor 1999 finden sich im wissenschaftlichen Kontext einige Arbeiten zur nicht zeitgenössischen Pop-Literatur, d.h. zu Autoren wie Rolf Dieter Brinkmann oder Hubert Fichte, die heute teilweise als 'Vorläufer' der zeitgenössischen Pop-Literatur behandelt werden. Vgl. bspw. Schäfer 1998.

³¹ Fiedler hielt seinen vielzitierten Vortrag mit dem Titel *Cross the border, close the gap!* im Jahre 1968.

Pop-Literatur müsse aber – und hier erfolgt eine Absage an Fiedlers Proklamation von Grenzüberwindung – in einem "deutlichen Schnitt" abzugrenzen sein von "populärer Literatur, die mit Pop-Versatzstücken umgeht" (ebd.). Das wesentliche Kriterium dabei sei

der Grad an Reflexivität, über den ein Pop-Text gebietet, ohne aus dem Zusammenhang der zeitgenössischen populären Ikonographie auszuscheren und ohne den eigenen, an Pop angelehnten Sound zu vernachlässigen. (Ebd.)

Besonders interessant im Zusammenhang dieser Arbeit sind Winklers nun folgende Ausführungen zur Literaturkritik. Die Kritik besitze "die Lizenz zum Tüfteln", denn ihre Aufgabe sei es, "zu rekonstruieren, wie aus dem Schweren [der Reflexivität] das Leichte [der Pop-Text] wurde" (ebd., S. 586). Noch einmal gegen Fiedler gewendet, welcher sich laut Winkels für eine identifikatorische Pop-Kritik und gegen eine philologische, tüftelnde oder sezierende, traditionelle (Kunstwerk-)Kritik ausspricht, betont der Autor erneut die Zusammengehörigkeit von Pop und Kunst:

Pop bedient sich offensiv des zeitgenössischen Zeichenvorrats und macht aus seiner Verwendung kein Hehl, sondern Kunst. Aus diesem Grund werden für den Leser und erst recht den Kritiker zwei Dinge bedeutsam: Er muß die heterogenen Bedeutungssphären kennen, aus denen sich das Kunstwerk bedient. Er muß sozusagen wissen, wo die Musik spielt. Und er muß auf die neuen Verknüpfungsregeln achten, weil der Zusammenhang von Stoff und Form nicht länger selbstverständlich ist. (Ebd., S. 587)

Ansonsten drohe "ein Überschwang, den man oft bei jungen Kritikern findet, die ihrer Begeisterung – oder in böser Imitation auch ihrer Verachtung – Ausdruck geben wollen" (ebd., S. 588). In Bezug auf die Pop-Literatur sei diese Gefahr gegenüber einer anderen – der schulmeisterlichen Erstarrung – ungleich größer.

Die weiter oben analysierten Reaktionen auf *Faserland* und *Tristesse Royale* haben gezeigt, dass die von Winkels skizzierten Gefahren eher die Regel, denn die Ausnahme bilden. Viele Kritiker scheitern schon daran, dass sie über ein recht begrenztes Wissen darüber verfügen, 'wo die Musik spielt'. Die Konsequenz daraus ist jedoch zumeist kein Überschwang – und wenn doch, dann zumeist in der verachtenden Variante –, sondern häufiger eine schulmeisterliche Haltung im Sinne von: *Das ist keine echte Literatur!*

Winkels hat vielen dieser Kritiker voraus, dass er sich mit seinem Gegenstand auskennt. So gelingt ihm als Kenner der kulturellen Codes eine adäquate Zusammenfassung von Stuckrad-Barres *Soloalbum*. Eine schulmeisterliche Haltung gegenüber der Pop-Literatur kann (und will) Winkels jedoch nicht ganz vermeiden. Gemäß der eigenen Proklamation, Grenzen identifizieren zu wollen, unterscheidet Winkels im empirischen Teil seines Aufsatzes die *Masters Of Ceremony* (Thomas Meinecke, Andreas Neumeister, Rainald Goetz und Georg M. Oswald) vom *Mainstream* (Alexa Hennig von Lange, Ulrich Schaal, Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian

Kracht).³² *Masters*, also gut und interessant, sind für ihn die Autoren, die mit verschiedenen Kulturformen – Literatur auf der einen, neue Medien und Zeichensysteme auf der anderen Seite – ringen und bewusst an ihnen arbeiten. Die anderen sind "im einzelnen durchaus auch witzig" (ebd., S. 607), verweigerten sich jedoch der Literatursphäre, um nur das (realistisch) zu beschreiben, "was so schön und böse glänzt und so schön und böse genossen werden will" (ebd., S. 608).

Die Skepsis gegenüber Literatursphäre und herkömmlichem Roman führt Winkels darauf zurück, dass Autoren wie Kracht und Stuckrad-Barre als Journalisten arbeiten. Bei ihnen scheine es "geradezu verpönt, sich auf die Vorläufer und Kombattanten der eigenen Kulturtechnik zu berufen oder auch nur positiv zu beziehen" (ebd., S. 609). Mit dieser Aussage liegt Winkels leider ausgerechnet in Bezug auf den in dieser Arbeit untersuchten Roman nicht ganz richtig.³³ Zutreffender ist seine präzisierende These einer pop-literarischen Ablehnung einer *absolut* verstandenen, "literarische[n] Form der Darstellung als sinnvolle Zurüstung der Welt überhaupt" (ebd.). Und es wäre tatsächlich falsch, wie Winkels an anderer Stelle schreibt, die Pop-Literaten "in einem bedingten Reflex auf alles, was nicht schon von ferne nach Hochkultur riecht, [...] von vornherein am Rande des literarischen Feldes anzusiedeln" (ebd., S. 610).

3.2.2.2 Weitere literaturwissenschaftliche Aufsätze

Dass die zeitgenössische Pop-Literatur tatsächlich im Begriff ist, eine zentralere Rolle im Literaturbetrieb einzunehmen, zeigt nicht zuletzt ihre zunehmende Behandlung in verschiedenen germanistischen Zeitschriften. Die Spanne reicht von Texten "zur Erzählliteratur der neunziger Jahre" (Kraft 1999), in denen die 'Pop-Fraktion' eine von vielen Strömungen darstellt, bis hin zu spezifischeren Untersuchungen wie Miriam Schultes *Pop-Literatur und kultureller Wandel* (1999).³⁴ Dirk Frank behandelt in *Talking about my generation* (2000) unter anderem Christian Krachts *Faserland*, welches "im Literaturbetrieb immerhin einen Achtungserfolg" (ebd., S. 82) erzielt, das Publikum jedoch gleichzeitig polarisiert habe. Durch die analytische Verknüpfung der Schluss-Szene in Krachts Debüt mit Bessings *Tristesse Royale* zeigt Frank, dass er 'weiß, wo die Musik spielt', nämlich entweder im 'Verschwinden' und/oder im 'Rock' (vgl. Bessing 1999, S. 164). Den intertextuell motivierten und einer Präferenz der Hochkultur geschuldeten Deutungen von Krachts Schluss-Szene³⁵ in der 1995er *Faserland*-Rezeption als Referenz auf den Fluss der Totenwelt Acheron stellt Frank eine zeitgemäße Interpretation zur Seite:

³² Damit nähert Winkels sich wieder den von ihm verworfenen Polen "Mainstream / Gegenkultur" an.

³³ Vgl. dagegen Abschnitt 2.2.2 dieser Arbeit.

³⁴ Schulte kümmert sich vorwiegend um *popmusikalische* Aspekte der Pop-Literatur und behandelt nicht Kracht, sondern Goetz, Hornby, Neumeister, Stuckrad-Barre u.a.

³⁵ "Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald." (S. 154)

Letzteres [der Rock] wäre die Chiffre für den Versuch, an dem jugendkulturellen Konzept des Widerstands auch noch in Zeiten seiner Auflösung trotzig festzuhalten, indem man in die Zeichenpraxis eingreift. Doch Krachts Held favorisiert schließlich die Option des 'Verschwindens' in der zeichen- und differenzlosen Weite der Nacht. (Frank 2000, S. 84)³⁶

Einen Sonderfall in der literaturwissenschaftlichen Diskussion um die Pop-Literatur stellt Thomas Ernst dar. Der junge Philosoph und Germanist veröffentlichte in den *Reportagen aus dem Medien-Himmel* einen Artikel mit dem markanten Titel *Popper- und Poserliteratur* (2000). Ernsts Artikel (Untertitel: *Eine popkulturelle Jungburschenschaft verkauft Literaturwürstchen*) geht in Bezug auf *Faserland* kaum über ein hasserfülltes Nachbeten der 1995er Verrisse hinaus, und auf ähnliche Weise werden auch Stuckrad-Barre und Hennig von Lange abgefertigt. Pop-Literatur ist wahlweise "Dumpfsinn" oder "Schrott" (Ernst 2000, S. 100), vom Inhalt her "dürftig" (ebd., S. 103), sprachlich nicht mehr als "Marketinggebrabbel" (ebd., S. 105) – summa summarum: "Popliteratur: Hirn-Fastfood" (ebd.) Es lohnte sich kaum, sich weitere Gedanken um die an abgelegener Stelle erschienene Publikation zu machen, wenn der Autor nicht ein Jahr später als Autor eines Einführungsbandes *Pop-Literatur* (2001) firmiert hätte.

3.2.2.3 Thomas Ernst: Wider die zeitgenössische Pop-Literatur

Thomas Ernst behandelt in *Pop-Literatur*, das in der Rotbuch-Reihe *Rotbuch 3000* herausgekommen ist³⁷, Ursprünge, aktuelle Tendenzen und Zukunft der Pop-Literatur. Zu Recht weist er in seinem Einführungskapitel darauf hin, dass der Begriff selbst – trotz zahlreicher Verwendung in Bezug auf die deutschsprachige Literatur der letzten Jahre – kaum definiert wird. Es folgt eine knappe Pop-Literatur-Definition seitens des Autors als

literarische Entwicklungslinie, die sich im 20. Jahrhundert darum bemühte, die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur aufzulösen und damit auch Themen, Stile, Schreib- und Lebensweisen aus der Massen- und Alltagskultur in die Literatur aufzunehmen. (Ebd., S. 9)

³⁶ Vgl. zum Acheron-Motiv bspw. Thomas Groß' Rezension in der *tageszeitung*. Die gleiche Deutung findet sich auch in Martin Hielschers Artikel *Generation und Mentalität* (2000): "Faserland" endet mit einer Ausfahrt des Ich-Erzählers auf den Zürichsee, die *in Wirklichkeit* die Überfahrt in Charons Nachen ins Totenreich darstellt." (S. 181; Hervorhebung von mir) Nun sollte man meinen, dass Hielscher als ehemaliger *KiWi*-Lektor, der sich um die Publikation der Pop-Literaten verdient gemacht hat (mittlerweile ist er Programmleiter bei C.H. Beck), ein zuverlässiger Kenner der Materie ist. Man muss aber bei Autoren wie Kracht immer damit rechnen, dass sie selbst sich gegen gängige Interpretationsmuster sperren. So empfiehlt der Autor zusammen mit Eckhart Nickel in *Ferien für immer*, "bei einer anschließenden Tretbootfahrt auf dem Zürichsee gen Küsnacht hin irgendwann in der Mitte Pause zu machen und dann in der Nachmittagssonne lachend zu lesen". (Kracht / Nickel 2001, S. 26)

³⁷ Die Reihe behandelt lexikonartig mehr oder weniger aktuelle kulturelle Schlüsselbegriffe. Vgl. bspw. die Ende August 2001 erscheinenden Titel *Pop-Art, Asyl, 1968, Bertolt Brecht, Metropolen* und *Design*.

Der Schwerpunkt des Autors in der nun folgenden historischen Nachzeichnung verschiedener soziologischer, politischer sowie literarischer Strömungen und Theorieansätze des 20. Jahrhunderts liegt in der "[b]esondere[n] Beachtung [... der] Frage, ob die jeweilige Popliteratur subversive Kräfte besitzt" (ebd.). Ernsts Ausführungen beginnen mit dem Dadaismus, sie widmen sich anschließend der *beat generation* und ihrem Umfeld, der US-amerikanischen Postmoderne, der *pop art* und der Postmoderne in Frankreich. Schließlich münden sie in einer Darstellung verschiedener deutschsprachiger Nachkriegsliteraturströmungen und –debatten.

Das für den geringen Umfang von 95 Seiten materialreiche Bändchen verschafft in der Tat einen guten ersten Überblick über verschiedene Tendenzen des 20. Jahrhunderts (und vor allem der Nachkriegszeit), die die zeitgenössische deutschsprachige Pop-Literatur beeinflusst und ermöglicht haben. Neben den oben erwähnten Bereichen thematisiert Ernst weitere, zum Verständnis unerlässliche Phänomene wie die linke Pop-Theorie³⁸ oder den Pop-Journalismus der 80er und 90er Jahre. Der Materialreichtum macht sich auch dahingehend bemerkbar, dass in Bezug auf die jüngere, nicht deutschsprachige Pop-Literatur nicht nur die bekannten und immer wieder genannten Namen wie Nick Hornby oder Bret Easton Ellis vorkommen, sondern beispielsweise auch Protagonisten der dänischen, belgischen oder spanischen Literatur erwähnt werden.

Die große Schwäche des Buches liegt jedoch darin, dass sich all diese Ausführungen einem zu groben Schema unterordnen – der Einteilung in 'gute' und 'schlechte' Pop-Literatur-Tendenzen. So heißt einer der Abschnitte im Kapitel *Popliteratur im Ausland*: "Popliteratur aus Unterschichten und Subkulturen" (ebd., S. 62). Im selben Kapitel heißt es dann unter dem Abschnitt *Popliteratur aus der Welt der Reichen*:

Popliteratur wurde ein historisches Phänomen und zugleich Teil des Mainstreams. Sie war nicht mehr allein Ausdrucksmittel von Unterdrückten oder Subkulturen, sondern wurde auch von bürgerlichen Trend- und Lifestyle-Autoren genutzt, die kühl und sarkastisch die Gewalt und Brutalität unter den hübschen Oberflächendesigns der neuen Medien und der globalisierten Welt aufzeigten und zugleich die Folgen der emanzipatorischen Bewegungen der sechziger Jahre angriffen. (Ebd., S. 64)

Ernst reduziert mit solchen Passagen seine weiter oben zitierte Frage, ob Pop-Literatur subversive Kräfte besitze, auf die Unterscheidung zwischen den Unterschichten und der Welt der Reichen. Als reiche ihm diese Vereinfachung nicht aus, relativiert er die eben für das 'Ausland' gefasste Einteilung mit den Worten, dass sich dort "jedoch noch immer Autoren bemühten, Underdogs in der Literatur eine Artikulationsmöglichkeit zu geben", um anschließend zu beklagen, dass "der Boom der Popliteratur in Deutschland mit Texten erreicht [wurde], die aus und von der Yuppie-Welt zu erzählen." (Ebd., S. 65)

³⁸ Vgl. zur Pop-Theorie bspw. Diederichsen 1999, insbesondere S. 272-286.

Der Eindruck, Ernst betrachte die zeitgenössische deutschsprachige Pop-Literatur nicht besonders differenziert, präzisiert sich bei genauerem Hinsehen zur Erkenntnis, dass sein Buch über weite Strecken dazu dient, nach seinem *Popper- und Poser*-Artikel erneut mit Autoren wie Kracht und Stuckrad-Barre abzurechnen:

Hatte Popliteratur bislang einen subversiven oder experimentellen Charakter, so zeigten Kracht und Stuckrad-Barre, wie man die Fernseh- und Lifestylesprache reproduziert und damit einfach Bücher schreibt, die sich gut verkaufen. (Ebd., S. 74)

Ernst geht dabei über die verbreitete Skepsis der Pop-Linken gegenüber einer zunehmenden 'Mainstreamisierung'³⁹ von Pop hinaus, indem er die optimistischere Betrachtungsweise des Phänomens, die Pop trotz seiner Stellung "im gesamtgesellschaftlichen Funktionieren" nach wie vor als "extrem offenes Terrain" (Höller 1996, S. 56 f.) betrachtet, in ihr Gegenteil verkehrt: Wo heute Pop(-Literatur) ist, da ist nichts als Yuppium, Kommerz und Niedergang. Das, was in des Autors Augen bei Leslie A. Fiedler und Rolf Dieter Brinkmann noch revolutionär war, gilt nun – unter der Voraussetzung dessen, dass es sich teilweise gut verkauft – als "Verlust kritischer und künstlerischer Qualitäten" (Ernst 2001, S. 69). Problematisch daran ist nicht die These, dass sich die ökonomische und die kulturelle Stellung von Pop und Pop-Literatur innerhalb der letzten gut 30 Jahre geändert haben⁴⁰, sondern Ernsts simplifizierende Einteilung der Welt in die Felder *Underground-Unterschichten-Subkultur-Alltagsleben* einerseits und *Mainstream-Yuppium-Kommerz-Trend* andererseits. Die Sicht durch diese Brille verstellt dem Autor den Blick und führt zu zahlreichen Ungenauigkeiten.

Die seinen übergeordneten Annahmen geschuldeten Ungenauigkeiten finden sich beispielsweise in den Passagen, wo positiv bewertete Autoren im Sinne Rolf Dieter Brinkmanns oder der *beat generation* mit den zeitgenössischen Pop-Literaten kontrastiert werden. So sei "Brinkmanns Zorn und Wut [...] gegen Alltag, Masse und Markenwelt [...] mit der Zeit verloren" (ebd., S. 37) gegangen. Der in vielen *Faserland*-Rezensionen besprochene Hass des Protagonisten sowie die dortige Rolle von 'Masse' und Markenwelt drängen sich als Parallele geradezu auf, werden von Ernst jedoch nicht näher erwähnt. Das ist um so erstaunlicher, als Ernst selbst das zeitgenössische Unverständnis gegenüber Autoren wie Brinkmann thematisiert, welches sogar im – übrigens von Martin Walser erbrachten – Faschismusvorwurf gipfelte. Eine Parallele dazu, die Ernst nicht stutzig machen kann, da er sie selber aufstellt, ist die Einordnung und Abqualifizierung der *Tristesse Royale*-Beteiligten als Protagonisten 'neokonservativer, deutscher Werte' (vgl. ebd., S. 75 sowie die einführen-

³⁹ Vgl. dazu Holert / Terkessidis (1996), insbes. die *Einführung in den Mainstream der Minderheiten* (S. 5-19). Der von mir gewählte Begriff 'Mainstreamisierung' ist allerdings insofern ungenau, als es sich eher um die Analyse einer 'Minderheitsisierung' des Mainstreams handelt. Diederichsen, der sich positiv auf Holert und Terkessidis bezieht, spricht davon, dass "es die Instanz des Mainstreams nicht mehr gibt" (1999, S. 282).

⁴⁰ Vgl. bspw. Diederichsens Einteilung in *Pop I* und *Pop II*. (1999, S. 272-86)

den Zeilen zu Ernsts Kapitel *Debatte um die deutsche Gegenwartsliteratur*) – eine Einschätzung, die durch einen in Teilen durchaus intelligenten Artikel von Gustav Seibt zum chiffrierten Faschismus-Vorwurf gesteigert wurde ("All das weist auf Mittelstand, und zwar auf einen typisch deutschen Mittelstand. [...] All das ist zutiefst kleinbürgerlich." - *Die Zeit*). Das Nicht-Thematisieren von aus selbst präsentem Material ersichtlichen Parallelphänomenen ist eine der Strategien Ernsts, seine kulturpessimistische Aufteilung in gute und schlechte Pop-Literatur aufrechtzuerhalten. So räumt er der 'Kölner Schule' um Brinkmann und den *KiWi*-Lektor (und Autor) Dieter Wellershoff breiten Raum ein. Dass fast genau 30 Jahre später eine neue 'Kölner Schule', und zwar beim selben Verlag reüssiert, ist ihm keine nähere Betrachtung wert.

Auch zum Inhalt des in dieser Arbeit untersuchten Debütromans von Kracht hat Ernst nicht allzu viel zu sagen. Gleichwohl gilt ihm *Faserland* als erstes wichtiges Ergebnis der Anfang der 90er Jahre u.a. von Maxim Biller, Uwe Wittstock und Martin Hielscher geführten Debatte um die deutsche Gegenwartsliteratur. Kracht habe damit "zugleich die Schwemme der Popliteratur in den neunziger Jahren" (ebd., S. 72) eröffnet.

Sein Protagonist ist – anders als bei den Autoren der Beat Generation oder in den früheren Poptexten – ein Yuppie, der sich um sein Geld keine Sorgen machen muss und sich eben nicht als Außenseiter oder Benachteiligter der Gesellschaft fühlen müsste. (Ebd.; Hervorhebungen von mir)

Die bescheidene Synthese seiner Betrachtungen – die Yuppie-These – stützt Ernst mit einer bekannten Technik: mit der indirekten Gleichsetzung von Protagonist und Autor. Dazu dient ihm das dreimalige Aufgreifen der bereits in der Tages- und Wochenpresse breit referierten und mit Unverständnis aufgenommenen Werbeaktion Krachts und Stuckrad-Barres für die Bekleidungsmarke *Peek & Cloppenburg*. (Vgl. ebd. S. 73, Abbildung und Randspalte).

3.2.3 Fazit

Die Teile der Literatur, die nach dem 'Pop-Prinzip' verfahren⁴¹, sehen sich trotz eines beachtlichen Publikumserfolges einem breiten Unverständnis der literaturkritischen Öffentlichkeit gegenüber. Besonders heftig äußert sich dieses Unverständnis in den Publikationen, die selbst wiederum eine breite Leserschaft bedienen – im Feuilleton der Tages- und Wochenpresse. Weniger hitzig geht es dagegen im wissenschaftlichen Betrieb zu. Die Aufsätze zum Thema nähern sich ihrem Gegenstand in der Regel weitaus gelassener. Den wissenschaftlichen Autoren, die sich für das Thema interessieren, kommen drei Faktoren zu Gute: Sie sind im Besitz geeigneter Analyseinstrumente und literaturhistorischen Vorwissens, sie kennen in der

⁴¹ Vgl. die Interviewäußerungen Stuckrad-Barres ("Das ist das Pop-Prinzip: vorgaukeln, behaupten, verfälschen, täuschen." – *Zeit 'Leben'*) und Krachts ("Vortäuschen, verstecken, Unsinn erzählen, das sind alles Mechanismen, die noch gut funktionieren." – *Tagesspiegel*).

Regel die kulturellen Codes oder eignen sie sich an, und schließlich sind sie nicht in gleicher Weise in den öffentlichen Meinungskampf um die Felder Pop und Literatur involviert, wie es das Feuilleton ist. Unter diesen Voraussetzungen kann die Pop-Literatur auch dann in ihrer Bedeutung beschrieben werden, wenn sie nicht das ungeteilte Gefallen des Untersuchenden findet. Da Pop-Literatur in den wissenschaftlichen Publikationen vorzugsweise literaturhistorisch und als Strömung betrachtet wird, sind die Ergebnisse in Bezug auf einzelne Texte und vor allem auf den hier untersuchten Roman allerdings vergleichsweise gering.

Ernsts *Popliteratur* schließlich ist eine Zwitterform. Mit seinen wissenschaftlichen Fähigkeiten hat er eine für das Laienpublikum wahrscheinlich beachtliche und in literaturhistorischer Perspektive überfällige Materialsammlung zusammengestellt. Als Ratgeberautor hat er jedoch der Versuchung nachgegeben, sein Publikum mit dem kulturpessimistischen Zeigefinger zu traktieren. Die Frage danach, was an der zeitgenössischen Pop-Literatur neu und besonders ist, beantwortet er mit einem schlichten: *neudeutscher Yuppie-Mainstream*. Damit gehört er wohl zu denjenigen, die

besonders trotzig an der kleinen, kontrollierbaren Gegenkultur und ihren Regeln über die Beziehungen zwischen politischen Inhalten und den dazugehörigen Zeichen festhalten [und stellt] eine strukturelle Gemeinsamkeit mit jenen Kulturkonsumenten her, die zur Flexibilisierung aus politisch ganz anderen, mitunter konservativen Gründen noch nicht finden konnten. (Diederichsen, S. 279)

4 Resümee

'Von Acid nach Adlon und zurück' entstand zu wesentlichen Teilen im Frühjahr / Sommer 2000 und wird – wie immer alles – bei Erscheinen hoffnungslos veraltet sein. (Ullmaier 2001, S. 7)

So wie dem 'Acid-Adlon-Team' geht es auch dem Autor dieser Arbeit, traf doch das eben zitierte Werk erst nach Redaktionsschluss ein. Ullmaiers *Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Frucht einer Hörfunkserie, in der er "mal den inflationären Gebrauch des Begriffs 'Pop-Literatur' untersuchen" (ebd., S. 5) wollte, gilt dem *Jungle-World*-Rezensenten Felix Klopotek (15.08.01) als "umfassendste, materialreichste Darstellung der deutschsprachigen Popliteratur". Sie kann hier nicht mehr gewürdigt werden, aber ihr lebhaft begrüßtes Erscheinen bestätigt eine Tendenz, die auch beim Lesen dieser Arbeit deutlich wird: Kurze Zeit, nachdem die Pop-Literatur – und dazu ist auch Christian Krachts *Faserland* zu zählen – das Feuilleton polarisiert hat, wird sie zum Gegenstand literaturhistorischer und verwandter Untersuchungen⁴², die bereits so etwas wie Resümee-Charakter haben.

Doch zunächst zum Feuilleton: Die Mehrzahl der hier untersuchten Presseartikel zeichnet sich durch einen Mangel aus: Die Textkorpora von Büchern wie *Faserland* oder *Tristesse Royale* werden recht ungenau betrachtet. Die meisten Rezensenten behandeln popliterarische Texte vorzugsweise anhand vorgefasster Begriffe und Schemata. In Bezug auf *Faserland* betrifft das sowohl das Romanelement der Markenbezeichnungen, als auch die Frage nach literarischen Vorbildern oder intertextuellen Verweisen. Im stärksten Maße gilt dies wohl für die ökonomische Situation des Autors. Denn im Grunde tat Kracht mit der Verbindung der Sphären Hoch- und Popkultur nichts anderes, als eine uralte Forderung der aktuellen gesellschaftlichen Entwicklung entsprechend einzulösen. Dass sein Debüt trotzdem so verstörend wirkte, hat viel damit zu tun, dass weder er noch sein *Faserland*-Protagonist ökonomische Underdogs sind. Dabei wurde die Literaturkritik, die sich zu großen Teilen am vermeintlichen Schicki-Micki und Zeitgeist- (*Faserland*) oder Inszenierungscharakter (*Tristesse Royale*) der Pop-Literatur störte, zu einem eigenen Literatur-Event mit populärsoziologischer und überraschend kulturpessimistischer Tendenz. Es liegt mir allerdings fern, diese Entwicklung moralisch zu beklagen, trug sie doch in nicht geringen Maßen zu einem Interesse an den verrissenen Autoren bei.

Gleichwohl war und ist es natürlich nicht meine Absicht, jegliches textimmanente Erkenntnisinteresse gegenüber popliterarischen und verwandten Texten über Bord zu werfen. Aus dieser Motivation heraus erfolgte die eingehende, wenn auch exemplarische Untersuchung einiger Romanelemente im traditionellen, man könnte auch sagen: kriminalistischen Sinne. Sie hat unter anderem gezeigt, dass der Roman –

⁴² Laut *Jungle-World*-Rezension ist Ullmaier Germanist.

weit vor der Renaissance des Begriffs *Pop-Literatur* – ein ausgefeiltes Spiel mit verschiedenen Hoch- und Populärkulturelementen betreibt. Hervorzuheben ist diesbezüglich die Feststellung, dass der Romantext sich nicht auf das oft festgestellte, bloße Vorhandensein von Markennamen oder Prominenten reduzieren lässt. Sowohl auf der Pop-, als auch auf der moralischen Ebene, zeigt der Roman zahlreiche Tiefen- und Oberflächenstrukturen. Von daher ist *Faserland* ein Schlüsseltext des Pop-Prinzips: ein 'Ausloten der Oberfläche'.

Wenn Krachts Debüt tatsächlich ein Schlüsseltext ist – und so wird er aus verschiedenen Gründen von vielen verstanden –, dann sollte er auch entsprechend gewürdigt werden. Weil aber die Tiefenstruktur von *Faserland* kaum rezipiert wurde, werden vorzugsweise und zunehmend die Oberflächenphänomene des Romans kanonisiert. Zur Zeit scheint diese Kanonisierung tatsächlich dazu zu führen, dass der Text selbst – auch in literaturwissenschaftlichen Publikationen – nicht näher betrachtet, sondern vorwiegend als historisches Ereignis wahrgenommen wird. Dabei lässt sich, es sei noch einmal betont, gegen die Beachtung von Events wenig einwenden, sind sie doch wichtiger Bestandteil der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung. Noch eher aber ließe sich damit produktiv umgehen, und darin sind viele der Pop-Literaten nach wie vor besser, als die meisten ihrer Kritiker.

Hamburg, 27.08.01

5 Literatur

Primärliteratur

BESSING, Joachim 1999: *Tristesse Royale*. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre. Berlin: Ullstein.

ELLIS, Bret Easton 1993: *Unter Null*. Reinbek: Rowohlt.

HIELSCHER, Martin (Hg.) 1996: *Wenn der Kater kommt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

KRACHT, Christian 1997: *Faserland*. München: Goldmann.

KRACHT, Christian 2000: *Der gelbe Bleistift*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

KRACHT, Christian / NICKEL, Eckhart 2001: *Ferien für immer*. Die angenehmsten Orte der Welt. München: dtv.

MANN, Thomas 1994: *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: Fischer.

STUCKRAD-BARRE, Benjamin v. 1999: *Soloalbum*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Sekundärliteratur

DIEDERICHSEN, Diedrich 1999: *Der lange Weg nach Mitte*. Der Sound und die Stadt. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

DÖRING, Jörg 1996: 'Redesprache, trotzdem Schrift'. Sekundäre Oralität bei Peter Kurzeck und Christian Kracht, in: Döring / Jäger / Wegmann (Hg.), Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 226-33.

ERNST, Thomas 2000: *Popper- und Poserliteratur*. Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht & Co. Eine popkulturelle Jungburschenschaft verkauft Literaturwürstchen, in: Chlada / Dembowski (Hg.), Die neuen Heiligen. Reportagen aus dem Medienhimmel. Band 1: Jürgen Domian, Verona Feldbusch, Teletubbies und andere Simulationen. Aschaffenburg: Alibri, S. 96-134.

ERNST, Thomas 2001: *Popliteratur*. Hamburg: Rotbuch.

FRANK, Dirk 2000: 'Talking about my generation'. Generationskonstrukte in der zeitgenössischen Pop-Literatur, in: Der Deutschunterricht 52, Heft 5, S. 69-85.

HIELSCHER, Martin 2000: *Generation und Mentalität*. Aspekte eines Wandels, in: NDL (Neue Deutsche Literatur) 48, Heft 4, S. 174-89.

HÖLLER, Christian 1996: *Widerstandsrituale und Pop-Plateaus*. Birmingham School, Deleuze/Guattari und Popkultur heute, in: HOLERT / TERKESSIDIS, S. 55-71.

HOLERT, Tom / TERKESSIDIS, Mark 1996: *Mainstream der Minderheiten*. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv.

– 1996a: *Einführung in den Mainstream der Minderheiten*, in: dies. 1996, S. 5-19.

ILLIES, Florian 2001: *Generation Golf*. Eine Inspektion. Frankfurt am Main: Fischer.

KRAFT, Thomas 1999: *Franz Beckenbauer und der Realismus*. Anmerkungen zur Erzählliteratur der neunziger Jahre, in: NDL (Neue Deutsche Literatur) 47, Heft 5, S. 123-41.

SCHULTE, Miriam 1999: *Pop-Literatur und kultureller Wandel*. Literarische Aneignungsweisen von Pop in deutschen Romanen der 90er Jahre, in: Deutschunterricht 52, Heft 5, S. 348-56.

SCHÄFER, Jürgen 1998: *Pop-Literatur*. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre. Stuttgart: M & P.

ULLMAIER, Johannes 2001: *von ACID nach ADLON und zurück*. Eine Reise durch die deutschsprachige Pöpliteratur. Mainz: Ventil.

WINKELS, Hubert 1999: *Grenzgänger*. Neue deutsche Pöpliteratur, in: Sinn und Form 51, Heft 4, S. 581-610.

Faserland-Rezensionen von 1995 (vgl. Abschnitt 3.1)

In den eckigen Klammern erfolgt die Angabe, welchen Grundtenor die jeweiligen Rezensionen m.E. haben. Die fünfstufige Skala reicht von "+ +" (sehr positiv) über "O" (neutral bzw. gespalten) bis zu "- -" (sehr negativ). Vgl. die Tabelle in Abschnitt 3.1 dieser Arbeit.

ANDERSRUM (Hannover), 05/95 (ohne Autor): *In Wirklichkeit ist da bloß eine Fischbude*. [+]

BADISCHE ZEITUNG (Freiburg), 17.06.95 (Chr. Schwennicke): *Irgendwie super*. 'Faserland': (K)eine Besprechung. [-]

BASLER ZEITUNG, 11.08.95 (Meike Fessmann): *Das Leben als unschöne Party*. [-]

BERLINER MORGENPOST, 08.07.95 (Nicole Bröhan): *Wenn allein das Design das Bewußtsein bestimmt*. [-]

BERLINER ZEITUNG, 23.03.95 (Ilka Piepgras): *Der Autor sinniert über seine Gedanken*. Ein Zeitgeistbuch von Christian Kracht. [-]

BERNER ZEITUNG, 21.03.95 (Philip Wegmüller): *Zwischen Gut und Böse*. Die Leiden des jungen Kracht. [O]

BUNTE, 10/95 (ohne Autor): *Christian Kracht. Goethilein*. [+ +]

DAZ (Zürich), 21.06.95 (kl): *Faserland*. [O]

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, 22.05.95 (Gustav Seibt): *Trendforscher im Interregio*. Für Bessergekleidete: Christian Krachts Deutschland. [O]

FRANKFURTER NEUE PRESSE, 05.04.95 (fis): *Faserland hat das Zeug zum deutschen Kultbuch der 90er*. [+]

FRANKFURTER STADTILLUSTRIERTE, 05/95 (Ulrich Karger): *Faserland*. Frankfurt, hässlichste Stadt der Republik. [-]

FREITAG, 13/95 (Martin Krumbholz): *Polierte Oberfläche*. [+]

FULDAER ZEITUNG, 08.07.95 (Christoph Witzel): *Sprachlos, haltlos – einfach platt*. Christian Krachts Roman 'Faserland': Hochgelobt, aber mißlungen. Alle Lackaffen der Republik vereint. [- -]

GIESSENER ANZEIGER, 10.06.95 (zk): *Deutsche 'Generation X' krankt am sinnlosen Reisefieber*. Christian Krachts Yuppie-Held eilt trinkend durchs 'Faserland'. [-]

- HAMBURGER ABENDBLATT, 16.05.95 (Birgit Ehrenberg): *Nachdenken als Klischee über sich selbst*. [O]
- HAMBURGER RUNDSCHAU, 11.05.95 (Peter Henning): *Leergeräumte Schnöselseele*. Rauscht an der Wirklichkeit vorbei: Christian Krachts Debütroman 'Faserland'. [- -]
- JUNGE WELT, 06.03.95 (Sebastian Wehlings): *Nichts Kracht*. Schicker Dandyismus: Christian Kracht huldigt in seinem Erstlingswerk dem affirmativen Heimatroman. [-]
- KOMMUNE (Frankfurt), 08/95 (Joscha Schmierer): *Faserland*. [- -]
- DER LANDBOTE (Winterthur), 12.04.95 (Roman Buchel[...?]): *Triumph der Unbekümmertheit über die Ästhetik*. [-]
- MÄRKISCHE ALLGEMEINE (Potsdam), 07.04.95 (Volker Handloik): *Eine Reise, vertikal durch Deutschland*. Christian Kracht lebt ins [sic] Saus und Braus. [+]
- MÜNCHNER MERKUR, 06.04.95 (S. Dultz): *Zynismus*. [O]
- NEUE ZÜRCHER ZEITUNG, 04.03.95 (Michael Schmitt): *Produkt-Realismus*. Christian Krachts Début 'Faserland'. [-]
- OFFENBURGER TAGEBLATT, 29.09.95 (Christoph Rigling): *Verkrachtes Deutschland*. [+]
- PASSAUER PEGASUS, 26/95 (Hans-Peter Ecker): *Christian Kracht: Faserland*. [+]
- DIE PRESSE (Wien), 17.06.95 (Walter Vogl): *Schundiger Bericht zur Lage einer Nation*. Deutschland ein Partymärchen. Christian Krachts Roman 'Faserland' ist so schamlos zeitgeistig, so unverschämt unliterarisch, daß man ihn lesen muß – und sei es auch nur, um mit dem eigenen Kater fertig zu werden. [+]
- PROFIL (Wien), 08.05.95 (Sven Gächter): *Hundert Seiten Haß*. Krachts Deutschland-Tournee. [-]
- RHEINISCHER MERKUR, 24.03.95 (Jamal Tuschick): *Provozierende Posen*. Christian Krachts hoffnungsvolles Romandebüt 'Faserland': Gelangweilt geht's durchs Land der Väter, und Papa zahlt kräftig dazu. [+]
- SALZBURGER NACHRICHTEN, 01.04.95 (Anton Thuswaldner): *Nur Orte wechseln*. Christian Kracht reist. [-]
- SÜDDEUTSCHE ZEITUNG Literaturbeilage, 06.04.95 (Christoph Vormweg): *Trübe Erben*. 'Faserland', Phrasenkatalog eines vermögenden Twen. [-]
- SCHWÄBISCHE ZEITUNG, 24.03.95 (Bernd Guido Weber): *Reich und abgedriftet*. [+]
- DER SPIEGEL, 08/95 (Thomas Hüetlin): *Das Grauen im ICE-Bord-Treff*. [+]
- DAS STADTMAGAZIN (Kiel), 07/95 (Sönke Lundt): *Faserland*. Fades Land – Fasel-land. [- -]
- STERN, 11/95 (ohne Autor): *Junge Hühner, Alte Hasen*. Die Personality-Parade im Stern. [- -]
- TAGES-ANZEIGER, 29.04.95 (Martin Halter): *Champagner bis es Kracht*. Christian Krachts 'Faserland' oder: Mit 'Tempo' durch Deutschland. [- -]
- DER TAGESSPIEGEL, 23.03.95 (Marko Martin): *Inmitten des Party-Geplauders erstaunlich spracharm*. [-]

- DIE TAGESZEITUNG, 23.03.95 (Thomas Groß): *Aus dem Leben eines Mögenichts*. Gesellenstück aus der 'Tempo'-Literaturwerkstatt: Christian Krachts Debütroman 'Faserland', eine ungnädige Reise durch Deutschland. [-]
- TIP (Berlin), 20.04.95 (Peter Henning): *Der Zeitgeistliche*. Das deutsche Feuilleton liebt Christian Kracht und seinen Roman 'Faserland'. Dabei gibt es viele Gründe, an dem angeblichen Talent zu zweifeln. [- -]
- VOGUE, 03/95 (Alexander Ruddert): *Bücher ich weiß nicht*. Ein zynischer Roman-Erstling über das Lebensgefühl der Zwanzig- bis Dreißigjährigen. [+ +]
- WESTDEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG, 19.06.95 (Peter Steinkirchner): *Deutschland-Trip*. [O]
- DIE WELTWOCHEN, 13/95 (Hajo Steinert): *Dandy, Schnösel oder Ekel*. Christian Krachts satirisches 'Faserland': Erlebnisbericht einer erlebnisarmen Zeit. [O]
- DIE WOCHE, 13/95 (Helmut Ziegler): *Christian Kracht. Faserland*. [- -]
- DIE ZEIT, 07.04.95 (Eberhard Falcke): *Die Nebenrolle der Saison*. Zeitgeist-Tristesse in einem Lifestyle-Debüt von Christian Kracht. [O]
- ZÜRICHSEE-ZEITUNG, 22.07.95 (Susanna Flühmann): *Unrettbar verloren*. Pseudopolitische Szenenschilderung: Christian Krachts Romandebüt. [O]

Presseartikel zur Popliteratur, insbes. zu *Tristesse Royale* und *Soloalbum* (vgl. Abschnitt 3.2)

- BADISCHE ZEITUNG, 21.11.98 (Thomas Steiner): *Pop-Literatur: jung und schnöselig*. [Zu *Soloalbum*]
- BERLINER MORGENPOST, 29.10.99 (Gunnar Lützwow): *Delirium am Kaminfeuer*. Entgleisungen: Das Buch 'Tristesse Royale – Das popkulturelle Quintett' fällt durch beispiellosen Zynismus unangenehm auf.
- , 01.12.99 (Oliver Kranz): *Fünf Möchtegern-Dandys*. Langweilig und selbstverliebt: 'Tristesse Royale' in der Bar jeder Vernunft.
- BUCHKULTUR, 01/00 (Dr. Trash): *Wir blättern im Tagebuch*. [Zu *Tristesse Royale*]
- DEUTSCHES ALLGEMEINES SONNTAGSBLATT, 07.01.00 (Gerald Fricke): *Ab nach Grosny*. 'Tristesse Royale' – fünf selbst ernannte Popliteraten zelebrieren ihren Überdruß. Ihre Themen sind Zigarettenmarken, Zimmermädchen und die verfehlt Ästhetik der Achtundsechziger. Und was bringen sie selbst der Welt? Unendliche Langeweile!
- FOCUS, 18.12.99 (Kerstin Holzer): *Schlechter Koks und falsche Karten*. Mit ungeahntem Pop-Papperlapapp bringen fünf junge Autoren ihre Gegner in Rage – und sich selbst ganz groß raus.
- PROFIL (Wien), 13.12.99 (Markus Huber): *'Nur Proll-Glamour'*. Interview. Joachim Bessing, Mitautor des Popliteratur-Kompodiums 'Tristesse Royale', über Medien, Stilsicherheit und Ruhm.
- MARIE CLAIRE, 01/01 (ohne Autor): *Die Einbildungs-Elite*. [Zur Theaterfassung von *Tristesse Royale*]
- DER SPIEGEL, 07.09.98 (ohne Autor): *Amoklauf eines Geschmacksterroristen*. [Zu *Soloalbum*]

- , 06.12.99 (Henryk M. Broder und Reinhard Mohr): *Die faselnden Fünf*. Mit einem 'Sittenbild' ihrer Generation wollen fünf junge Autoren brillieren – doch ihr Werk 'Tristesse Royale' kündigt nur von Arroganz und Überdruß.
- SÜDKURIER (Konstanz), 24.12.99 (Andreas Hartmann): *Labern über Gott und die Welt*. Schnösel-Literatur: Fünf Yuppies und ihre Sicht der Dinge.
- SZENE (Hamburg), 06/01 (Karin Liebe): *Das Echo meiner Schritte*. Judy Budnitz schreibt keine Popliteratur – zum Glück.
- DER TAGESSPIEGEL, 13.11.99 (Harald Martenstein): *Ein Aufstand junger Herren*. Zehn Jahre nach 1989 formiert sich in Deutschland eine neue Generation – ihr Manifest heißt 'Tristesse Royale'.
- , 01.07.00 (Christoph Amend und Stephan Lebert): *Christian Kracht im Gespräch*. Der schlechteste Journalist von allen. [Interview mit Christian Kracht]
- DIE TAGESZEITUNG, 23.11.99 (Gerrit Bartels): *Denn sie wissen, was sie tun*. Glau- ben an den Rock und das Verschwinden hilft: Für 'Tristesse Royale' haben sich fünf deutsche Popliteraten im Berliner Hotel Adlon getroffen. Sie diskutieren Stilfragen, verzweifeln an Mode und Meinungen – und bleiben bekennende Me- dienarbeiter.
- DIE WELT, 01.12.99 (Mariam Lau): *Dem Treibsand der Ironie entkommen*. Verhel- fen schöne Anzüge zu schnöseligen Meinungen? Ein Quintett junger Autoren führt 'Tristesse Royale' auf.
- W & V / WERBEN & VERKAUFEN, 20.10.00 (Michael Kuhli): *Die Marke als Ikone*. Marken können mehr als in der Konsumwelt Orientierung geben. Sie schaffen Identität und fördern die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, vor allem unter Jugend- lichen. [Zu *Tristesse Royale*]
- DIE ZEIT 'Leben', 09.09.1999 (Anne Philippi und Rainer Schmidt): *'Wir tragen Größe 46'*. Benjamin v. Stuckrad-Barre und Christian Kracht wollen mit einer neuen Kombination berühmt werden: Für Mode werben und Bücher schreiben. [Interview mit Kracht und Stuckrad-Barre]
- DIE ZEIT, 02.03.00 (Gustav Seibt): *Aussortieren, was falsch ist*. Wo wenig Klasse ist, da ist viel Generation: Eine Jugend erfindet sich. [Zu *Tristesse Royale*]

Wissenschaftliche Hilfsmittel

- BIBLIOGRAPHIE DER DEUTSCHEN SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFT 1999. Band XXXIX. Frankfurt am Main: Klostermann.
- METZLER LITERATUR LEXIKON 1990. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler.