

Christoph Kleinschmidt

Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu

Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts

1 Performanz des Anfangens

Christian Krachts 1995 erschienenes Romandebüt »Faserland« beginnt nach einhelliger Meinung mit einer scheinbar völlig belanglosen Szene an einer Fischbude auf Sylt, die im feuilletonistischen Gedächtnis hängengeblieben ist als Sinnbild für eine neue Literatur der Oberflächlichkeit. Bei allem, was mittlerweile an guten Argumenten gegen diese verkürzte Lesart von »Faserland« vorgebracht wurde,¹ stimmt zumindest auch die Beobachtung nicht ganz, dass Krachts Erstlingswerk tatsächlich mit dieser Szene einsetzt. Denn bevor »Fisch-Gosch in List auf Sylt«² und damit jener für die Popliteratur der 1990er Jahre konstitutive »Markenfetischismus«³ überhaupt zum Gegenstand des Erzählens werden kann, ist es der Akt des Beginns selbst, den Kracht performativ inszeniert. Mit den Worten »Also, es fängt damit an, daß«⁴ setzt sich hier ein Erzähler in Szene, der nicht nur *von etwas* erzählt, sondern ebenso hervorhebt, *dass* er erzählt. Diese Beobachtung wäre nicht weiter erwähnenswert, wenn Krachts Texten in einer naiven Gleichsetzung von Erzähler- und Autorenperspektive nicht immer wieder eine fehlende Reflexionstiefe unterstellt worden wäre. Tatsächlich aber finden sich in allen seinen Romanen Reflexivitätsfiguren, die gemeinhin als Garanten für Komplexität gelten und die Kracht (vielleicht gerade deshalb) häufig einer Ironisierung unterzieht. In seinem 2016 erschienenen Roman »Die Toten« geschieht dies beispielsweise in Gestalt eines skurrilen Literaten, der die beiden Leitmotive des Romans – die Nähe von sexuellem Begehren und Gewalt – handfest demonstriert, indem er sich in nekrophiler Absicht an den Filmregisseur Emil Nägeli heranmacht.⁵ Bei »Faserland« kommt hinzu, dass diesem selbstreflexiven Auftakt noch ein weiterer vorausgeht. Denn das für Krachts Romane so typische paratextuelle Rahmenprogramm findet hier seinen Niederschlag in einem von Kracht frei übersetzten Zitat aus Samuel Becketts »Der Namenlose«: »Vielleicht hat es so begonnen«.⁶ Dieses »Vielleicht« markiert ein wesentliches Merkmal des am Ende dieses Beitrags noch genauer zu beschreibenden Kracht-Effekts und deutet im Kontext von »Faserland« auf die bewusst konstruierte Unzuverlässigkeit des Erzählers hin. Bezogen auf den narrativen Initiationsakt könnte man sagen, dass sogar

noch die Versicherung des Anfangens unter Vorbehalt steht. Ähnlich doppebödig erscheint auch der vorläufige Schlusspunkt von Krachts Romanprojekt. So markiert im letzten Kapitel von »Die Toten« der Selbstmord der gescheiterten Schauspielerin Ida von Üxküll nur vermeintlich ein definitives Ende. Denn Fotos ihres von Kakteen zerfleischten Gesichts landen in einer Zeitschrift für »spektakuläre Todesfälle«⁷, wodurch sie im populär-medialen Sinne wiederaufersteht. Ganz abgesehen davon, dass ihre blutüberströmte Leiche bereits vorher im Roman herumspukt und sich somit das Ende strukturell nicht als Ende ausnimmt, bedeutet auch diese visuell-mediale Vervielfältigung des Todes noch nicht den eigentlichen Schlussakt. Denn bei aller Zentralstellung der Fotografie und des Films schlägt Kracht zu guter Letzt den Bogen zurück zur Literatur. Der finale Satz des Buches »Es wird heißen in diesen Schriften, sie sei wie ein Feuer gewesen, das im Kiesel schläft«⁸ zitiert Hölderlins »Hyperion«⁹ und verbindet in seinem archaischen Ton die Trias von Mythos, Schriftlichkeit und sprachlicher Anschaulichkeit. Er drückt aus, dass jene gewaltsame Unmittelbarkeit des visuellen Mediums vom rhetorischen Potenzial des Erzählens mühelos eingeholt werden kann. An die Stelle der obszönen Direktheit tritt der Vergleich, das »Als-ob«, das jedem literarischen Schreiben zukommt. Auch wenn damit im Unterschied zum Beginn von »Faserland« der Akt des Erzählens nicht *expressis verbis* hervorgehoben wird, findet das Erzählen gleichermaßen zu sich selbst. Christian Krachts »Erzählexperiment« folgt auch in seinem fünften Roman einer »autoperformativen Struktur«¹⁰, womit alles, was an Populärem und Provokativem, Komischem und Drastischem, Kuriossem und Geheimnisvollem darin enthalten ist, in starkem Maße rückgebunden bleibt an die narrativen Techniken der Hervorbringung. Sie dienen in Krachts Prosa nicht nur als Mittel zum Zweck, sondern sind der eigentliche Grund dafür, dass man dem vom norwegischen Schriftsteller Karl Ove Knausgård geprägten Begriff des »Krachtianischen«¹¹ durchaus literaturwissenschaftliche Relevanz zusprechen kann. Worin aber besteht sie genau, die Unverwechselbarkeit des »krachtianischen« Schreibens?

2 Das Prinzip der Bewegung und die ambivalenten Ordnungen der Narration

Besonders charakteristisch für Krachts Erzählverfahren ist zunächst eine enge Anbindung der Prozesshaftigkeit des Erzählens an die Handlungsentwicklung. Krachts Romane folgen alle einem Prinzip der Bewegung, das sich auf der Aktionsebene im »Motiv der Reise«¹² manifestiert und einen globalen Handlungsraum entfaltet. So agieren in den ersten drei Romanen jeweils rastlose Ich-Erzähler, von denen der erste auf einer Nord-Süd-Achse Deutsch-

land bis hin zur Schweiz durchquert (»Faserland«), der zweite in einer West-Ost-Achse von Teheran nach Tibet reist, um schließlich in ein chinesisches Arbeitslager gebracht zu werden (»1979«), und der dritte in einem Akt der Dezivilisation vom europäischen Kontinent Richtung Afrika aufbricht (»Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten«). Auch die letzten beiden Romane zeichnen ein solch weltumspannendes Bewegungsprofil. »Imperium« setzt mit der Schiffsreise August Engelhardts in Richtung Südsee ein, wo er mit seinem Kokovorenorden eine neue Weltreligion gründen will; und Emil Nägeli fliegt im Verlauf von »Die Toten« von Europa in Richtung Tokio zum Aufbau einer »zelluloidenen Achse«¹³ zwischen deutscher und japanischer Filmindustrie. Trotz dieser weiten Aktionsradien, die den Romanen Krachts das Attribut der Weltliteratur eingebracht haben,¹⁴ handelt keine der Kracht'schen Figuren aus freien Stücken. Entweder befinden sie sich auf der Flucht (»Faserland«), folgen obskuren Ratschlägen der Sinnsuche (»1979«), führen militärische Befehle aus (»Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten«), erweisen sich als Marionetten eines souveränen Erzählers (»Imperium«) oder erliegen einem finanziell äußerst lukrativen Filmangebot (»Die Toten«). Gleichzeitig motiviert sich das Reisen aus einer markanten »teleologischen Struktur«¹⁵ heraus, durch die Krachts Figuren eine Entwicklung vollziehen und am Ende nicht mehr die sind, die sie eingangs waren. Prozessualität und Finalität bilden nun genau die Kennzeichen, die die Kommunikationsform des Erzählens auszeichnen. Erzählen als Kulturtechnik folgt idealerweise einem Schema der Setzung und Auflösung von Informationen und funktioniert formal anhand einer Zeichenfolge, die eine Ereignisfolge vermittelt. Mit seiner Ereignisprosa kommt Kracht diesem Idealverhältnis von *discours* und *histoire* besonders nahe. Dabei werden zwar nicht selten kausale Zusammenhänge außer Kraft gesetzt, aber es gibt keine Erzählpausen im Sinne langer philosophischer Gedankenspiele. Krachts Romane sind handlungsgesättigt, und auch da noch, wo eigentlich nur der Wahrnehmungshorizont einer Figur im Fokus steht (»Faserland«), wird die Geschichte durch immer neue Episoden vorangetrieben. Es wundert daher nicht, dass Ingo Niermann – freilich in ausschließlicher Kenntnis der ersten drei Romane – Kracht attestiert, eine »Krise oder Kritik des linearen Erzählens«¹⁶ bleibe bei ihm aus. Diese Diagnose stellt aber nur die eine Wahrheit dar. Die andere besteht darin, dass man den Romanen gewisse narrative Ordnungsfiguren entnehmen kann, die ein Gegengewicht zu diesem Prinzip der linearen und finalen Handlungsführung bilden. In »Faserland« ist dies zum einen die viel beschworene Offenheit, mit der trotz aller Todessymbolik der Roman endet. Zum anderen findet sich eine Stelle, in der der Status des Erzählens selbst in Zweifel gezogen wird. Es handelt sich dabei um die Utopie eines Familienidylls mit Isabella Rossellini, die der Erzähler kurz vor seinem Verschwinden auf dem Zürcher See entwirft. »Alles, was ich

erzählen würde«, heißt es da gegenüber seinen fiktiven Kindern, »wäre wahr. (...) Ich würde ihnen von Deutschland erzählen.«¹⁷ Kurios an diesem Passus erscheint, dass der Erzähler auf seiner Reise ja eigentlich die ganze Zeit genau das tut, was er hier imaginiert: nämlich von Deutschland zu erzählen. Wie in einem Zerrspiegel reflektiert er somit die eigene Situation, ohne sich wirklich erkennen zu können. Was hier den Erzählvorgang im Ganzen meint, findet sich auch motivisch in der Identitätskrise des Ich-Erzählers wieder, wenn er beispielsweise im Spiegel nur noch seine Umrisse wahrnimmt und sich selbst aus dem Zentrum verliert.¹⁸ Die manische Ich-Bezogenheit in »Faserland« erhält dadurch eine komisch-tragische Nuance und erschwert – in ihrer narrativen Dimension – die Interpretierbarkeit des Textes. Im Zerrspiegel des Erzählens fallen Identität und Alterität zusammen. Ein ähnlich verschobener Rückkopplungseffekt zeigt sich anhand einer weiteren markanten Ordnungsfigur in den Romanen Krachts, der Zirkularität. Sie findet sich am stärksten in der Verschränkung von Literatur und Film in »Imperium«, denn dadurch, dass das Ende in einen Hollywoodstreifen umschlägt, der die Romanhandlung adaptiert, verwandelt sich das aussichtslose Unterfangen August Engelhardts in eine Art intermediales Ping-Pong. Wie bei einer Möbius-Schleife bleibt schon bei der ersten Lektüre im Unklaren, was man da nun eigentlich liest: die vom Erzähler bezeichnete Chronik, einen Roman über einen Film oder beides zugleich. Wird dabei zum Schluss fast wörtlich der Anfangspassus wiederholt, so greift auch das Ende von Krachts jüngstem Buch »Die Toten« zentrale Elemente seines Einstiegs Kapitels auf. Angesichts der Parallele der beiden medial zur Schau gestellten Suizide spricht ein Rezensent vom Schlussakt als dem »Zwilling des Anfangs«.¹⁹ Der Terminus ist gut gewählt, verbinden sich darin doch die komplementären Prinzipien des Wiederholten und Differenten, die Eckhard Schumacher als Basistechnik für Krachts Erzählverfahren herausstellt.²⁰ Krachts bereits seit »Faserland« praktizierte Überlagerung von ähnlichen, aber eben nicht identischen Passagen rückt er dabei in die Nähe des Palimpsests als einer Technik des Überschreibens, bei der das darunter Verborgene latent sichtbar bleibe. Gerade weil sowohl »Imperium« als auch »Die Toten« so eng an die medialen Verfahren des Films angelehnt sind, ließe sich diese Erzähltechnik noch mit einem anderen Begriff auf den Punkt bringen: dem des *Déjà-vu*. Diesem Erlebnis kommt etwas Unheimliches zu, weil sich Gefühle des Vertrauten und Fremden darin vermischen. Ganz konkret festmachen lässt sich dieses Prinzip in »Die Toten« anhand der blutverschmierten Leiche Idas. In einer Umkehrung der Ereignislogik erscheint ihre Gestalt nämlich bereits vor ihrem Tod als mysteriöse Höhlenbewohnerin, deren Arme und Gesicht »karmesinrot bemalt«²¹ sind. Masahiko Amakasu begegnet ihr in einer alptraumartigen Szenerie und wird danach immer wieder – häufig im Kino – von ihrer Erscheinung heimgesucht. An die Stelle einer kreisförmigen Struk-

tur tritt beim Déjà-vu ein Netz von unheimlichen internen Verweisen, die gegeneinander verschoben sind und in ihrer visuellen Phänomenologie Traum, Film und Erinnerung engführen. Ebenso wie beim Zerrspiegel oder der Möbius-Schleife handelt es sich beim Déjà-vu um ein anfangs- und endloses Phänomen, und die grundsätzliche Frage, die sich angesichts solcher Ordnungsfiguren stellt, lautet: warum dieser hoch artistische Aufwand in der Erzählkonstruktion? Eine Antwort könnte sein, dass Kracht ein doppeltes Spiel betreibt, indem er einerseits in klassisch linearer Abfolge erzählt und andererseits gegen das Dilemma der Folgerichtigkeit und Finalität anschreibt. Wenn sich das Erzählen schon nicht anhalten lässt, dann soll es zumindest auf sich selbst zurückgebogen (Zerrspiegel), auf Dauer gestellt (Möbius-Schleife) oder durch unheimliche Wiederholungseffekte (Déjà-vu) immer wieder erinnert werden. Mit anderen Worten, die durchaus für eine Einordnung Krachts in die Gegenwartsliteratur herhalten können: Kracht schreibt in der Zeit gegen die Zeit.

3 Modi des Erzählens – Perspektiven, Orte, Zeiten

Die Ambivalenz als Erzählprinzip findet sich nicht nur in der grundsätzlichen Erzählanlage, sondern auch in der Ausgestaltung der Erzählerfiguren. In seinen ersten drei Romanen verwendet Kracht als Vermittlungsinstanz namenlose Ich-Erzähler, an deren Perspektive man als Leser teilhat, die einem aber auch fremd bleiben. Stefan Bronner spricht im Hinblick auf »Faserland« sogar von einem »schizoiden Erzähler«²², da sich trotz der imitierten Mündlichkeit keine Kongruenz von Erleben und Erzählen einstelle. Diese Mittelbarkeit schafft eine Distanz zur Figur, die im Falle der Ich-Perspektive besonders eklatant ist und einen Zweifel an der Zuverlässigkeit des Erzählers erzeugt. Solche Glaubwürdigkeitsprobleme kann man dem homosexuellen Erzähler des zweiten Romans »1979« nicht attestieren. In seiner Naivität spart er für ihn wenig schmeichelhafte Episoden nicht aus, was umso bemerkenswerter ist, als sich der Roman im Unterschied zu »Faserland« eines späteren Erzählens bedient. Die Ereignisse um den Tod des Freundes Christopher, die Umrundung des Mount Kailash und die Internierung in ein chinesisches Arbeitslager liegen im Verhältnis zum Zeitpunkt des Erzählens in der Vergangenheit, sodass der Erzähler also bereits um sein Schicksal weiß. Wo genau er sich zum Zeitpunkt des Erzählens befindet, ob noch im Lager oder bereits außerhalb, bleibt allerdings offen. Von daher lässt die Erzählkonstruktion zwei konträre Interpretationen des Romans zu. Angenommen, der Erzähler befindet sich außerhalb des Lagers, dann ist seine Naivität Ausdruck einer irreversiblen Gehirnwäsche und sein abschließendes Bekenntnis Ausdruck einer »gelungenen« Umerziehung: »Ich war ein

guter Gefangener. Ich habe immer versucht, mich an die Regeln zu halten. Ich habe mich gebessert. Ich habe nie Menschenfleisch gegessen.«²³ Vorausgesetzt, der Erzähler befindet sich noch im Lager, könnte es sich bei dem zitierten Passus aber auch um ein strategisches Lippenbekenntnis handeln, das Teil einer auf Naivität setzenden Selbstinszenierung ist,²⁴ die dazu dient freizukommen. Angesichts der Tatsache, dass im Lager nichts unbeobachtet bleibt – schon gar nicht das Verfassen eines Buches –, wären in diesem Falle die implizit adressierten Leser jene Aufseher, die über das Schicksal des Erzählers entscheiden. Auch im dritten Roman Krachts »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten« spielen die ambivalenten Positionen von Ort und Zeit des Erzählens eine entscheidende Rolle. Insofern hier alle drei Tempora des vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Erzählens verwendet werden, spaltet sich die Erzählerfigur gewissermaßen in drei historische Zustände auf. »Ich komme nur ganz kurz hierher«²⁵, heißt es beispielsweise immer dann, wenn er sich in die Vision seiner afrikanischen Kindheit flüchtet. Als »wandelndes Oxymoron«²⁶ bildet er ohnehin ein überdeterminiertes Subjekt, das mit der organischen Besonderheit eines rechts schlagenden Herzens ausgestattet ist und dessen braune Augen sich zum Ende des Romans blau verfärben. Mit dieser körperlichen Transformation geht eine gesellschaftliche Veränderung einher, denn der Ich-Erzähler steigt schließlich zu einer Art Messias auf und initiiert in einer anti-zivilisatorischen Revolution einen Exodus vom europäischen Kontinent zurück in die afrikanische Heimat. Was sich hier auf der Handlungsebene abspielt – die Transformation des Subjekts –, setzt Kracht auch narrativ durch einen markanten Wechsel in der Erzählperspektive um. So löst sich im abschließenden Kapitel von »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten« die Perspektive vom Ich-Erzähler und eine andere, übergeordnete Erzählinstanz tritt in Erscheinung. Dieser Stellungswechsel von der Innensicht zu einer Übersicht stellt wiederum den Übergang zu den beiden Romanen »Imperium« und »Die Toten« dar, in denen die Hauptfiguren August Engelhardt sowie Emil Nägeli und Amakasu Masahiko mithilfe eines Erzählers präsentiert werden, der selbst nicht der Figurenwelt angehört. Im Falle der Kolonialparodie handelt es sich dabei um einen Erzähler, der meistens wohlwollend, manchmal auch belustigt oder mitleidend auf seine Figur hinabschaut, der sich allerdings auch an einer Stelle unter deren Wissenshorizont stellt, wenn er sagt: »Ich glaube nicht, daß er (Engelhardt) jemals einen Menschen wirklich geliebt hat.«²⁷ Kracht unterläuft hier die Position des allwissenden beziehungsweise null-fokalisierten Erzählers, wie er dem Roman zugesprochen wurde.²⁸ In »Die Toten« tritt der Erzähler ohnehin nicht derart in der ersten Person in Erscheinung, allerdings gewinnt er durch starke Wertungen an Kontur. Wenn er etwa den UFA-Tycoon Alfred Hugenberg als ein »garstiges Schwein«²⁹ bezeichnet, positioniert er sich eindeutig moralisch, was ange-

sichts der Verstrickungen Hugenbergs in den Nationalsozialismus auch ein Effekt der unsäglichen Debatte um »Imperium« sein könnte.³⁰ Beide Erzähler eint das ausgestellte Bewusstsein, Verfasser der jeweils erzählten Geschichte zu sein. In »Imperium« spricht der Erzähler eingangs von einer »Chronik«, die er »nun« erzählt, und zwar »stellvertretend«³¹ für die Geschichte aller Deutschen am Anfang des 20. Jahrhunderts. In »Die Toten« heißt es über den Film, den Emil Nägeli mit seiner Handkamera dreht, er habe den gleichen Titel »wie dieses Buch«³². Einher mit diesem Selbstbewusstsein der Erzähler geht der souveräne Umgang mit dem Material. Da werden in »Imperium« die Zeit angehalten und Szenen zurückgespult oder in »Die Toten« die Vergangenheitserlebnisse Amakasus und Nägelis als Parallelmontage gestaltet, sodass bei beiden Romanen der erzählerische Konstruktionscharakter deutlich hervortritt. In die Romane eingebaut findet sich aber auch eine Gefährdung der souveränen Erzählerposition, die zum einen paradoxerweise mit dem Kapriziösen des Erzählens selbst, also der sprachlichen Eigenmacht gegenüber der Subjektposition des Erzählers zusammenhängt und zum anderen auf die eingebauten intermedialen Bezüge zurückzuführen ist. Mit dem Film und dem Theater werden nämlich zwei Künste anvisiert, die zumeist ohne narrative Zwischeninstanzen auskommen. So verschwindet der Erzähler aus »Imperium« gewissermaßen in der rekursiven Schleife des (Hollywood-)Films, und in »Die Toten« ist der Erzähler über weite Strecken deshalb so wenig fassbar, weil sich der Roman in seiner Komposition an das japanische Nō-Theater anlehnt. So sehr die erzählerischen Vermittler in Krachts letzten beiden Romanen einerseits zum Thema werden beziehungsweise als starke Wertungsinstanzen in Erscheinung treten, so sehr strebt das Erzählen andererseits ihrer Auflösung entgegen. Auch bei Krachts letzten beiden Romanen zeigt sich daher, dass die Ambivalenz der erzählten Welt nicht zuletzt auf die inkohärente Konzeption der Erzählerfiguren zurückzuführen ist.

4 Der Kracht-Effekt

Krachts Schreiben wird immer wieder mit verschiedenen Etiketten belegt. Die Begriffe, die neben dem aktuellen des »Krachtianischen« dabei am häufigsten kursieren, lauten »Camp«³³, »Verstörung«³⁴ und »Ironie«³⁵. Sie alle haben gemeinsam, dass sie auf etwas Doppelbödiges in Krachts Texten hinweisen und ihnen attestieren, Gegensätzliches engzuführen und in der Schwebelage zu halten, ja, eine »Ästhetik des Vorbehalts«³⁶ zu betreiben. Dabei wird Kracht ein Verfahren zweiter Ordnung zugeschrieben, das darin besteht, Paradigmen der Postmoderne ihrer eigenen Phänomenologie auszusetzen. Mit anderen Worten: Das Uneindeutige als Methode wird selbst zweifelhaft.

Man kann dieses Verfahren an verschiedenen Beispielen und großen Themen festmachen, etwa an der Invertierung von E- und U-Literatur³⁷ oder der Subjektdominanz bei gleichzeitiger Subjektproblematik.³⁸ Subtiler jedoch zeigt es sich an kleineren Formulierungen, die fast beiläufig den Status des Erzählens ins Schwanken bringen und dabei das erzeugen, was man den Kracht-Effekt nennen könnte. Eingangs wurde bereits auf das »Vielleicht« hingewiesen, mit dem »Faserland« den Anfang des Erzählens gleichzeitig inszeniert und unterläuft. Als ein Begriff, der die Möglichkeit, die er eröffnet, in Zweifel zieht, macht er den Kracht-Effekt symptomatisch beschreibbar. Eine seiner Varianten findet sich an einer pikanten Stelle von »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten«, dort nämlich, wo der Ich-Erzähler mit der Divisionärin Favre schläft und sein Blick auf einen koreanischen Druck fällt, über den es heißt: »Auf dem Bild regnete es oder es regnete nicht.«³⁹ Diese Aussage scheint keinen Sinn zu ergeben, allerdings zitiert Kracht hier ein berühmtes Beispiel aus der Sprachphilosophie, mit dessen Hilfe Ludwig Wittgenstein einen Extremfall logischer Aussagen illustriert. Ihm zufolge handelt es sich um eine Tautologie, die einerseits »sinnlos« sei, weil man »nichts über das Wetter (weiß), wenn (man) weiß, daß es regnet oder nicht regnet.«⁴⁰ Andererseits sei sie jedoch »bedingungslos wahr«⁴¹, weil sie den größtmöglichen Erfüllungsspielraum lasse. Indem Kracht die Sprache der Logik mit den Konditionen der Literatur engführt, importiert er genau diese doppelte Wirkung der Tautologie: Fragen nach dem grundsätzlichen Sinn und zugleich ein übervolles Sinnangebot. Der Kracht-Effekt changiert hier zwischen Irritation und Präzision und findet sich in ähnlicher Weise in der Eröffnungspassage von »Imperium«. »So oder so ähnlich«, heißt es da in Bezug auf die Hauptfigur, »dachte der junge August Engelhardt, während er die dünnen Beine übereinanderschlug, einige imaginäre Krümel mit dem Handrücken von seinem Gewand wischte und grimmig über die Reling auf das ölige, glatte Meer hinaussah.«⁴² Die Wendung »So oder so ähnlich« scheint kaum der Rede wert zu sein, erzeugt jedoch auf subtile Weise einen Spielraum an Analogien, die simultan Gültigkeit beanspruchen. »So oder so ähnlich« bedeutet nämlich nicht, dass August Engelhardt *entweder* so *oder* ähnlich denkt, sondern es meint, dass mehrere analoge Denkweisen gleichzeitig möglich sind. Auf diese Weise liefert uns der Satz, so leicht er auch überlesen werden kann, eine weitere Nuance des Kracht-Effekts. Neben das »Vielleicht« als Zweifel, ob überhaupt etwas möglich ist, und den unendlichen Spielraum an Möglichkeiten des Wittgenstein-Zitats tritt eine Poetik des »So oder so ähnlich«, gewissermaßen eine paradigmatische Potenzialität. Messen diese drei Beispiele einen literarischen Raum des Vagen, Widersprüchlichen und Vershobenen aus, so lässt sich der Kracht-Effekt schließlich noch an einem weiteren Detail festmachen. Engelhardt, heißt es in der zitierten Passage, wischt »einige imaginäre

Krümel mit dem Handrücken von seinem Gewand«. Was hier vordergründig der Konturierung einer gedankenversunkenen Figur dient, kann man in seiner Grundstruktur – dem realen Agieren mit imaginierten Objekten – auch als poetologische Metapher lesen. Vielleicht muss man sich so, oder zumindest so ähnlich, den Autor Christian Kracht vorstellen, wie er an seinen Manuskripten arbeitet und dabei einige imaginäre Krümel seiner Geschichten wegwischt, selbst nicht ganz sicher, ob er das nun alles so meint, wie es dasteht, oder doch ganz anders oder beides zugleich.

1 Vgl. u. a. Nadja Geer: »Sophistication: Zwischen Denkstil und Pose«, Göttingen 2012, S. 192–214. — 2 Christian Kracht: »Faserland«, München 2009, S. 13. — 3 Moritz Baßler: »Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten«, München 2002, S. 112. — 4 Kracht: »Faserland«, a. a. O., S. 13. — 5 Vgl. Christian Kracht: »Die Toten«, Köln 2016, S. 182. — 6 Kracht: »Faserland«, a. a. O., S. 11. — 7 Kracht: »Die Toten«, a. a. O., S. 212. — 8 Ebd. — 9 Vgl. Friedrich Hölderlin: »Hyperion oder der Eremit in Griechenland«, in: Ders.: »Sämtliche Werke und Briefe«, hg. von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz, Frankfurt/M. 1994, Bd. 2, S. 9–175, hier S. 61: »Wir sind, wie Feuer, das im dünnen Aste oder im Kiesel schläft«. — 10 Oliver Jahraus: »Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente«, in: Johannes Birgfeld / Claude D. Conter (Hg.): »Christian Kracht. Zu Leben und Werk«, Köln 2009, S. 13–23, hier S. 13. — 11 <http://www.kiwi-verlag.de/buch/die-toten/978-3-462-04554-3/> (zuletzt aufgerufen am 15.7.2017). — 12 Vgl. Immanuel Nover: »Referenzbegehren. Sprache und Gewalt bei Bret Easton Ellis und Christian Kracht«, Wien, Köln, Weimar 2012, S. 196. — 13 Kracht: »Die Toten«, a. a. O., S. 30 [Herv. i. O.]. — 14 Vgl. Stefan Bronner / Björn Weyand (Hg.): »Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie«, Berlin, New York 2017. — 15 Sven Glawion / Immanuel Nover: »Das leere Zentrum. Christian Krachts ›Literatur des Verschwindens‹«, in: Alexandra Tacke / Björn Weyand (Hg.): »Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne«, Köln, Weimar, Wien 2009, S. 101–120, hier S. 105. — 16 Ingo Niermann: »Die Erniedrigung im Werk und Leben Christian Krachts«, in: Birgfeld / Conter (Hg.): »Christian Kracht«, a. a. O., S. 179–186, hier S. 183. — 17 Kracht: »Faserland«, a. a. O., S. 152. — 18 Ebd., S. 128. — 19 Jan Küveler: »Perfekt komponiert wie ein japanisches Zimmer«, in: »Die Welt«, 5.9.2016 (<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article157939330/Perfekt-komponiert-wie-ein-japanisches-Zimmer.html>, zuletzt aufgerufen am 15.7.2017). — 20 Eckhard Schumacher: »Differenz und Wiederholung. Christian Krachts ›Imperium‹«, in: Hubert Winkels (Hg.): »Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um ›Imperium‹ und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012«, Berlin 2013, S. 129–146, hier S. 136 f. — 21 Kracht: »Die Toten«, a. a. O., S. 75. — 22 Stefan Bronner: »Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen. Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen ›Faserland‹, ›1979‹ und ›Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten‹«, Tübingen 2012, S. 380. — 23 Christian Kracht: »1979«, Frankfurt/M. 2010, S. 183. — 24 Stefan Krankenhagen: »Die neuen Schichten. Naivität in der deutschen Pop-Literatur«, in: »Literatur für Leser« 31 (2008), H. 2, S. 95–109, hier S. 104. — 25 Christian Kracht: »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten«, München 2010, S. 27 u. ö. — 26 Moritz Baßler: »Have a nice apocalypse!«. Parahistorisches Erzählen bei Christian Kracht«, in: Reto Sorg / Stefan Bodo Würffel (Hg.): »Utopie und Apokalypse in der Moderne«, München 2010, S. 255–272, hier S. 265. — 27 Christian Kracht: »Imperium«, Köln 2012, S. 90. — 28 Adam Soboczynski: »Seine reifste Frucht. Nächste Woche erscheint Christian Krachts ganz und gar meisterhafter Kolonialroman ›Imperium‹«, in: »Die Zeit«, 9.2.2012. —

29 Kracht: »Die Toten«, a. a. O., S. 134. — 30 Vgl. Winkels (Hg.): »Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe«, a. a. O. — 31 Kracht: »Imperium«, a. a. O., S. 18. — 32 Kracht: »Die Toten«, a. a. O., S. 206. — 33 Heinz Drügh: »... und ich war glücklich darüber, endlich *seriously* abzunehmen«. Christian Krachts Roman ›1979‹ als Ende der Popliteratur?, in: »Wir-kendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre« 57 (2007), H. 1, S. 31–51. — 34 Pawel Walowski: »(Ver-)Störungen in der anti-utopischen Zwischenwelt von Christian Krachts ›Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten‹«, in: Carsten Gansel / Pawel Zimniak (Hg.): »Störungen im Raum – Raum der Störungen«, Heidelberg 2012, S. 425–440. — 35 Ralph Pordzik: »Wenn die Ironie wild wird. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts ›Imperium‹«. In: »Zeitschrift für Germanistik«, Neue Folge XXIII (2013), H. 3, S. 574–591. — 36 Lothar Bluhm: »Zwischen Auslöschung und Salvierung. Intertextuelle Ambivalenzen im Romanausgang von Christian Krachts ›Faserland‹«, in: Ders. / Achim Hölder (Hg.): »Produktive Rezeption. Beiträge zur Literatur und Kunst im 19., 20. und 21. Jahrhundert«, Trier 2010, S. 91–104, hier S. 104. — 37 Drügh: »Christian Krachts Roman ›1979‹ als Ende der Popliteratur?«, a. a. O., S. 40 f. — 38 Vgl. Bronner: »Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen«, a. a. O. — 39 Kracht: »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten«, a. a. O., S. 46. — 40 Ludwig Wittgenstein: »Tractatus logico-philosophicus«, in: Ders.: Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt/M. 1984, S. 43. — 41 Ebd. — 42 Kracht: »Imperium«, a. a. O., S. 12.

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur.

Begründet von Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:

Hannah Arnold, Steffen Martus, Axel Ruckaberle, Michael Scheffel,

Claudia Stockinger und Michael Töteberg

Leitung der Redaktion: Hermann Korte

Tuckermannweg 10, 37085 Göttingen,

Telefon: (0551) 5 61 53, Telefax: (0551) 5 71 96

ISSN 0040-5329

ISBN 978-3-86916-611-7

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: © 2016 Frauke Finsterwalder / Håkan Liljemärker

TEXT+KRITIK erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 62,- oder im UN!-ABO für € 41,- durch jede Buchhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband und Neufassungen zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für diesen Band € 24,-

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über

www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2017

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.erk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1-4,
99947 Bad Langensalza

Heft 216

CHRISTIAN KRACHT

September 2017

Gastherausgeber: Christoph Kleinschmidt

Inhalt

Clemens J. Setz

Im Herbertshöhischen. Zum Zauberkundigen in Christian Krachts Werk

3

Moritz Basler / Heinz Drügh

Eine Frage des Modus. Zu Christian Krachts gegenwärtiger Ästhetik

8

Daniel Kehlmann

Bord-Treff und Neckarau. Über »Faserland«

20

Immanuel Nover

Diskurse des Extremen. Autorschaft als Skandal

24

Helge Malchow / Christoph Kleinschmidt

Hermeneutik des Bruchs *oder* Die Neuerfindung frühromantischer Poetik. Ein Gespräch

34

Christoph Kleinschmidt

Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu. Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts

44

Isabelle Stauffer / Björn Weyand

Antihelden, Nomaden, Cameos und verkörperte Simulakren. Zum Figureninventar von Christian Krachts Romanen

54

Susanne Komfort-Hein

Harakiri, Hitler und Hollywood: »Die Toten«

67

Thomas Wegmann

Die Masken des Authentischen. Christian Krachts Interviews
als Szenen auktorialer Epitexte 75

Till Huber

Andere Texte. Christian Krachts Nebenwerk zwischen
Pop-Journalismus und Docu-Fiction 86

Aglaia Kister / Christoph Kleinschmidt

Auswahlbibliografie 94

Biografische Notiz 101

Notizen 102