

Christine Riniker

Poetik der Störung

„Christian Kracht“ als Herausforderung für die literarische Öffentlichkeit



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Sie erlaubt nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

INHALTSVERZEICHNIS

I.	DAS UNBEHAGEN MIT CHRISTIAN KRACHTS IRRITATIONSPOETIK	13
II.	GRUNDLAGEN DER STUDIE	27
2.1	Tendenzen und Desiderate der Krachtforschung	27
2.2	Perspektiven der Störungsforschung	40
2.2.1	Etymologie und anthropologische Funktion	41
2.2.2	Kommunikations- und medienwissenschaftlicher Störungsbegriff	45
2.2.3	Systemtheoretischer Störungsbegriff	48
2.2.4	Kulturwissenschaftliche Störungsforschung	52
2.2.5	Diskursanalytische Zugänge und der Begriff der Diskursstörung	55
2.2.6	Störung in den Künsten	58
2.3	Autorschaft, Inszenierungen und Werkverständnis: Konzepte und Begriffe	60
2.3.1	Autorschaft und Inszenierung	60
2.3.2	Werk, Werkpolitik und Poetik	66
2.3.3	Positionierung im literarischen Feld	69
2.4	Methodenset, Textkorpus und Gewichtung	71
III.	IRRITATIONEN IN CHRISTIAN KRACHTS ŒUVRE	78
3.1	„In Search of a Character“: Selbstinszenierungspraktiken im Autorenfoto	79
3.1.1	Visuelle Intertextualität: „In Wahrheit zählt die Kunst des Zitats“	80
3.1.2	Bildverweigerung: In die Lücke tritt die Parodie	82
3.1.3	Irritation visueller Konventionen und von Text-Bild-Verhältnissen	88
3.1.4	Irritation kultureller Konventionen	91
3.1.5	„Krachts“ Posen: Identitäten und/als Kostüme	94
3.1.6	Pseudonyme Selbstbildnisse und anonyme Autorschaft	104
3.1.7	Affirmation oder ironische Überaffirmation	111
3.2	„Antics right- and leftwing“: Selbstdarstellung in <i>Five Years</i>	115
3.2.1	<i>Five Years</i> und die Grenze zwischen Realität und Fiktion	117
3.2.2	(Selbst-)Deonstruktion kultureller und biologischer Rassismen	120
3.2.3	Männlichkeitsinszenierungen	124
3.2.4	Diskursstörungen und Diskurspositionen	131
3.3	„Knowing without going“: Reiseliterarische Poetik	135
3.3.1	<i>Ferien für immer</i> : Textvariationen	136
3.3.2	<i>Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal</i> : Kontextualisierungen	142
3.3.3	Positionierung innerhalb der Reihe	144
3.3.4	Fehler und Fiktionalitätssignale	155
3.3.5	Rezeptionsseitige Irritationen	161
3.3.6	Vergleich der Erstausgabe und der überarbeiteten Neuausgabe	163
3.4	„Es muß fehlerhaft sein“: Irritationen im Romanwerk – <i>Die Toten</i>	169
3.4.1	Der Autor, seine Figur und sein Text	170

3.4.2	Schleifen der Selbstbespiegelung zwischen Autor, Text und Literaturbetrieb.....	173
3.4.3	Intratextuelle Selbstbespiegelungen.....	178
3.4.4	Intertextuelle Selbstbespiegelungen.....	186
3.4.5	Werkbezogene Selbstbespiegelungen	194
3.4.6	Irritationen und Illusionsstörungen.....	199
IV.	INTEGRATION DER IRRITATION: WERKPOLITISCHE ENTSTÖRUNGEN	203
4.1	Produktionsseitige Entstörungen nach der <i>Imperium</i> -Debatte.....	205
4.2	Rezeptionsseitige Entstörungen nach der <i>Imperium</i> -Debatte	209
4.3	Krachts Frankfurter Poetikvorlesung	218
4.3.1	Irritationspotenziale und Rezeption	221
4.3.2	Topoi der Poetikvorlesung.....	226
4.3.3	Kognitive Dissonanzen: Marie-Antoinettes Converse Chucks.....	236
4.3.4	Das ‚nicht-verkörpernte‘ Werk und die literarische Öffentlichkeit	246
4.4	Nebel der erzählerischen Verunsicherung	252
V.	TYOLOGIE DER STÖRUNG BEI ‚CHRISTIAN KRACHT‘	255
5.1	Verfahren: Arten der Störung	256
5.2	Verortung: Ebenen der Störung	259
5.3	Intensitäten: Stärke, Temporalität und Kontext der Störung.....	260
VI.	KÜNSTLERISCHE TRANSGRESSIONEN: RESÜMEE UND AUSBLICK	262
VII.	LITERATURVERZEICHNIS	273
7.1	Primärliteratur	273
7.1.1	Audiovisuelle Quellen, Bildbände und weitere Quellen	276
7.1.2	Interviews in Radio- und Fernsehsendungen	277
7.1.3	Christian Krachts Internetpräsenz	277
7.1.4	Internetquellen	278
7.1.5	Bezugsquellen der ‚neurechten‘ Bewegung	280
7.2	Sekundärliteratur	281
7.3	Handbücher, Lexika und Nachschlagewerke	297
7.4	Rezensionen / Interviews	299
7.5	Tagungen / Texte im Erscheinen / nicht publizierte Texte	303

Dank

Diese Studie ist im Rahmen des SNF-Projektes „Christian Kracht‘ als Herausforderung für die literarische Öffentlichkeit. Diskursstörungen und Werkzusammenhang“ entstanden, das von Prof. Dr. Matthias N. Lorenz am Institut für Germanistik der Universität Bern geleitet worden ist (Mai 2015–Mai 2018). Der Abschluss der Dissertation wurde durch die Dr. Joséphine de Kármán-Stiftung mit einem subsidiären Stipendium unterstützt.

Für die vorbildliche Betreuung des SNF-Projektes sowie der Dissertation danke ich Prof. Dr. Matthias N. Lorenz und besonderer Dank gilt auch dem Engagement meines Zweitbetreuers Prof. Dr. Jörg Döring. Beide haben mein Promotionsprojekt durch Anregungen und Kritik begleitet.

Meinen Dank möchte ich auch Prof. Dr. Klaus-Michael Bogdal, Prof. Dr. Yahya El-saghe und Prof. Dr. Oliver Lubrich aussprechen, die mir die Teilnahme an ihren Forschungscolloquien ermöglicht und Auszüge meiner Dissertation durch ihre kritischen Rückmeldungen verbessert haben. Für lebhaftes Diskussions, anregende Kaffeepausen, konzeptuelle, inhaltliche und formale Verbesserungen danke ich Dr. Jennifer Biegelow, Dr. Nicole Weber, Dr. Nina Peter sowie Dr. Selina Wüthrich ganz herzlich.

Meinen Liebsten gilt meine Dankbarkeit für ihre unermüdliche Unterstützung, ihr Interesse, die Präsenz und Kraft.

Verzeichnis der Abkürzungen und Siglen

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
CK	Christian Kracht
Ders.	Derselbe
Dies.	Dieselbe(n)
<i>FAS</i>	<i>Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung</i>
<i>FAZ</i>	<i>Frankfurter Allgemeine Zeitung</i>
<i>FR</i>	<i>Frankfurter Rundschau</i>
Herv. d. Verf.	Hervorhebung durch die Verfasserin dieser Arbeit
Herv. im Orig.	Hervorhebung im Original
Kap.	Kapitel
<i>NZZ</i>	<i>Neue Zürcher Zeitung</i>
o. A.	ohne Angabe
o. Verf.	ohne Angabe der Verfasserin/des Verfassers
o. J.	ohne Angabe des Erscheinungsjahres
o. S.	ohne Seitenangabe
s. o.	siehe oben
<i>Spiegel</i>	<i>Der Spiegel</i> (Hamburg)
<i>Tagesspiegel</i>	<i>Der Tagesspiegel</i> (Berlin)
s. u.	siehe unten
<i>SZ</i>	<i>Süddeutsche Zeitung</i> (München)
<i>taz</i>	<i>die tageszeitung</i> (Berlin)
<i>Welt</i>	<i>Die Welt</i> (Berlin)
<i>Zeit</i>	<i>Die Zeit</i> (Hamburg)
zit. n.	zitiert nach

Kurztitel für Texte Christian Krachts

Im Folgenden sind die in der Studie verwendeten (Kurz-)Titel von Texten aufgeführt, die Christian Kracht (mit-)verfasst oder (mit-)herausgegeben hat. Wenn nicht anders gekennzeichnet, wird mit den Erstausgaben gearbeitet. Die Nutzung anderer Ausgaben, die für Vergleiche herangezogen werden, ist jeweils durch den Zusatz des Erscheinungsjahres gekennzeichnet.

<i>Faserland</i>	CK: <i>Faserland. Roman</i> , Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.
<i>Ferien</i>	CK und Eckhart Nickel: <i>Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt</i> , Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998.
<i>Tristesse</i>	<i>Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre</i> , hrsg. v. Joachim Bessing, Berlin: Ullstein 1999.
<i>Mesopotamia</i>	CK (Hrsg.): <i>Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends</i> , Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1999.
<i>Zauberer</i>	CK: Der Gesang des Zauberers, in: Ders. (Hrsg.): <i>Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends</i> , Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1999, S. 285–305.
<i>Bleistift</i>	CK: <i>Der gelbe Bleistift. Reise Geschichten aus Asien</i> , Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000.
<i>1979</i>	CK: <i>1979. Roman</i> , Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.
<i>Freund</i>	CK und Eckhart Nickel (Hrsg.): <i>Der Freund</i> [8 Hefte], Hamburg: Axel Springer 2004–2006.
<i>Erinnerung</i>	CK, Eva Munz und Lukas Nikol: <i>Die totale Erinnerung. Kim Jong Ils Nordkorea</i> , Berlin: Rogner & Bernhard 2006.
<i>Vorwort Erinnerung</i>	CK: Die totale Erinnerung. Vorwort von Christian Kracht, in: Ders., Eva Munz und Lukas Nikol: <i>Die totale Erinnerung. Kim Jong Ils Nordkorea</i> , Berlin: Rogner & Bernhard 2006, S. 5–13.
<i>New Wave</i>	CK: <i>New Wave. Ein Kompendium 1999-2006</i> , Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006.
<i>Metan</i>	CK und Ingo Niermann: <i>Metan. Erster Teil der Trilogie</i> , Berlin: Rogner & Bernhard 2007.
<i>Sonnenschein</i>	CK: <i>Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Roman</i> , Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.
<i>Gebrauchsanweisung</i>	CK und Eckhart Nickel: <i>Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal</i> , München: Piper 2009.

- Five Years* CK und David Woodard: *Five Years. Briefwechsel 2004–2009. Vol. 1: 2004–2007*, hrsg. v. Johannes Birgfeld und Claude D. Conter, Hannover: Wehrhahn 2011.
- Imperium* CK: *Imperium. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012.
- Finsterworld* CK und Frauke Finsterwalder: *Finsterworld. Mit Essays von Dominik Graf, Michaela Krützen und Oliver Jahraus*, Frankfurt am Main: Fischer 2013.
- FINSTERWORLD FINSTERWORLD (Deutschland 2013, Regie: Frauke Finsterwalder).
- Leitfaden* CK und Helge Malchow (Hrsg.): *Leitfaden für britische Soldaten in Deutschland 1944. Instructions for British Servicemen in Germany 1944*, zweisprachige Ausgabe (Englisch/Deutsch), aus dem Englischen von Klaus Modick, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. ix–xi.
- Toten* CK: *Die Toten. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016.
- Eurotrash* CK: *Eurotrash. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021.
- PV CK: Emigration. Frankfurter Poetikvorlesung (15./19./22.5.2018), Stiftungsdozentur für Poetik der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main (unveröffentlichte Vorträge).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Grafik: Shannon-Weaver-Modell eines Kommunikationssystems, in: Claude E. Shannon und Warren Weaver: *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana: University of Illinois Press 1998 [1949], S. 34; Bildquelle Wikimedia-Commons: https://en.wikipedia.org/wiki/Shannon-Weaver_model#/media/File:Shannon-Weaver_model_of_communication.svg [Abruf am 29.9.2023]
- Abb. 2: Fotografie: *Spetzgarter Jahrbuch*, Leonberg, Stuttgart: o.V. 1985, S. 43 [= Abiturzeitung von Schloss Salem; Redaktion: Marianne Gutmann, Katrin Machtens; Autor: „Chris Kracht“; im Bestand des Kurt-Hahn-Archivs im Kreisarchiv des Bodenseekreises, Sign. KHA-SK-1061], Foto: o. A.
- Abb. 3: Buchcover: *Der gelbe Bleistift* (2000), Umschlaggestaltung: Judith Grubinger
- Abb. 4: Schallplatten Backcover: *Bill Plummer And The Cosmic Brotherhood*, USA: Impulse! 1968, Foto: Irv Glaser, Cover Design: Robert und Barbara Flynn/Viceroy
- Abb. 5: Schutzumschlag vorne: *Ferien für immer* (1998), Umschlaggestaltung und Illustrationen Dominik Monheim
- Abb. 6: Schutzumschlag hinten: *Ferien für immer* (1998), Umschlaggestaltung und Illustrationen Dominik Monheim
- Abb. 7: Comic-Panel: Hergé: *Tim und Struppi. Der Fall Bienlein*, Hamburg: Carlsen 1998, S. 38. © Hergé/Tintinimagination 2023
- Abb. 8: Fotografie: Autor und Journalist Christian Kracht, Bremen 2008, Foto: Karin Rocholl, © Karin Rocholl/Picture Press
- Abb. 9: Illustration: Impressum, in: *Der Freund 2* (2005), H. 4, S. 112, Illustration: o. A.
- Abb. 10: Illustration: CK und Eckhart Nickel: Briefe, die wir noch nicht beantwortet haben, in: *Der Freund 1* (2004), H. 2, S. 3–5, hier: S. 5, Illustration: „Anton ‚Tony‘ Prokorny“
- Abb. 11: Fotografien: CK und Eckhart Nickel: Die 55 lässigsten Reiseziele. Sauber abhängen, rund um den Globus, in: *Tempo* (1994), H. 6, S. 20–28, Fotos: Dies.
- Abb. 12: Schutzumschlag, hintere Klappe: *Faserland* (1995), Foto: E. H. Nickel
- Abb. 13: Fotografie: CK und Ingo Niermann: Kilimanjaro, in: *Qvest*, (2006/2007), H. 23, S. 59–71, hier: S. 63, Foto: Ingo Niermann
- Abb. 14: Titelseite der Reportage: Ballern wie Blöd. Von Christian Kracht und Richard Jones (Fotos), in: *Tempo* (1995), H. 4, S. 60–66, hier: S. 60, Foto: Richard Jones
- Abb. 15: Fotografie: Vera Klauer: Jugend ohne Gott, in: *ruprecht 6* (1992), Nr. 21, S. 9, Foto: o. A.

- Abb. 16: Fotografie: Sönke Lundt: Faserland. Fades Land – Faselland. Über den Autor Christian Kracht und dessen Romandebüt „Faserland“, in: *Das Stadtmagazin (Kiel)* 7.1995, o.S., abgedruckt in: Julian Schröter: *Theorie der literarischen Selbstdarstellung. Begriff – Hermeneutik – Analyse*, Münster: mentis 2018, S. 160, Foto: o. A.
- Abb. 17: Fotografie: Oscar Wilde 1892, Foto: o. A., Wikimedia Commons (Online: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Oscar_Wilde_3.jpg) [Abruf am 28.4.2019], abgedruckt in: Peter Funke: *Oscar Wilde. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 192006, Coverfoto
- Abb. 18: Fotografie: Klaus Mann 1926, Foto: Thea Sternheim: © Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München, Signatur KM F4, abgedruckt in: Uwe Naumann: *Klaus Mann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, Coverfoto
- Abb. 19: Fotografie: Christian Kracht und Eckhart Nickel, Frankfurter Buchmesse (2005), Foto: Karin Rocholl, © Karin Rocholl/Stern/Picture Press
- Abb. 20: Fotografie: Christian Kracht 2005, abgedruckt in: *Five Years* (2011), S. 54, Foto: o. A.
- Abb. 21: Fotografie: CK und Eckhart Nickel auf dem Titelbild der *Facebook*-Seite von *Der Freund*, Foto: o. A., gepostet am 9.12.2012 (Online: <https://www.facebook.com/der.freund.magazine/photos/a.10151279286132445/10151279286147445/?type=1&theater>) [Abruf am 8.6.2019], abgedruckt in: Björn Weyand: *Fernweh in der entzauberten Welt. Christian Krachts und Eckhart Nickels postromantische Reiseprosa*, in: Ders. Und Stefan Bronner (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 31–67, hier: S. 47
- Abb. 22: Fotografie: Titelbild von Krachts Wikipedia-Seite seit September 2015 (Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Kracht) [Abruf am 29.3.2019]
- Abb. 23: Fotografie: Olaf Haagensen [Text] und Christian Belgaux [Fotografie]: Mann for sine merkelapper, in: *Morgenbladet* 28.9.2018, o. S. (Online: <https://morgenbladet.no/boker/2018/09/mann-sine-merkelapper>) [Abruf am 29.3.2019], Foto: Christian Belgaux
- Abb. 24: Fotografie: Exklusives Interview mit Christian Kracht zu „New Wave“, in: *amazon.de* (Online: <http://anon.amazon-de.speedera.net/anon.amazon-de/all-media/books/Kracht-Interview.pdf>) [Abruf am 15.3.2016], Foto: © Anthony Shouan-Shawn (2006)
- Abb. 25: Fotografie: „Der Schriftsteller Christian Kracht beim Überfliegen der People’s Temple-Anlage in Guyana, Südamerika“ (2007), Webseite Wissenschaftsakademie (Online: <http://www.modocom.de/akademie/Gesellschaftsdesign/KriesKracht/KriesKracht.htm>) [Abruf am 2.4.2019], Foto: © Anthony Shouan-Shawn (2007)

- Abb. 26: Fotografie: Martin Lichtmesz: nietzsche und wagner im dschungel. David Woodard & Christian Kracht in Nueva Germania, in: *Zwielicht* (2007), H. 2, S. 28–31, hier: S. 31, Foto: © Anthony Shouan-Shawn
- Abb. 27: Fotografie: Titelbild auf Krachts Wikipedia-Seite (Januar 2007–September 2015), (Online: (https://de.wikipedia.org/wiki/Faserland#/media/File:Christian_Kracht.JPG) [Abruf am 27.6.2019], Foto: © Anthony Shouan-Shawn
- Abb. 28: Fotografie: veröffentlicht auf Krachts *Facebook*-Seite (14.11.2013) (Online: <https://www.facebook.com/mr.christiankracht/photos/a.90807176757/10152617113501758/?type=3&theater>) [Abruf am 30.11.2017], Foto: o. A.
- Abb. 29: Fotografie: veröffentlicht auf Krachts *Facebook*-Seite (6.12.2012) (Online: <https://www.facebook.com/mr.christiankracht/photos/a.10152053223281758/10152053223376758/?type=3&theater>) [Abruf am 30.11.2017], Foto: o. A.
- Abb. 30: Fotografie: David Woodard mit den Schweikhart Brüdern in Nueva Germania (2004), Webseite Wissenschaftsakademie Berlin (Online: <http://www.modocom.de/akademie/Anthropologie/NuevaGermania/NuevaGermania.htm>) [Abruf am 4.6.2019], Foto: keine Angabe, © David Woodard
- Abb. 31: Zeitschriftencover: Kracht und Dietmar Dath (2006), *De:Bug. Magazin für elektronische Lebensaspekte. Musik, Medien, Kultur, Selbstbeherrschung*, Oktober 2006, S. 1 (Online: <http://de-bug.de/share/debug106.pdf>) [Abruf am 4.6.2019], Foto: BROX+1, © *De:Bug*
- Abb. 32: Comic-Panel: Hergé: *Tim und Struppi. Tim in Tibet*, Hamburg: Carlsen 1999, S. 13. © Hergé/Tintinimagination 2023
- Abb. 33: Buchcover: *Gebrauchsanweisung* (2009), Umschlagkonzeption: Büro Hamburg, Gestaltung: Birgit Kohlhaas, Foto: James Burke, © gettyimages
- Abb. 34: Hinterer Klappentext: *Gebrauchsanweisung* (2009), Umschlagkonzeption: Büro Hamburg, Gestaltung: Birgit Kohlhaas, Foto: © Ram Bahadur Bamjom
- Abb. 35: Hinterer Klappentext *Gebrauchsanweisung* (2012), Umschlagkonzeption: Büro Hamburg, Gestaltung: Birgit Kohlhaas, Egling, Foto: © Ram Bahadur Bamjom
- Abb. 36: Screenshot: Christian Kracht in *Druckfrisch. Neue Bücher mit Denis Scheck*/ARD 29.08.2016 (Online: <http://www.daserste.de/information/wissenskultur/druckfrisch/videos/christian-kracht-die-toten-100.html>) [Abruf am 28.10.2016]
- Abb. 37: „#mother“ auf *Instagram*: Fotografie mit dem Zusatz „#mother“ am 30.07.2016 auf dem *Instagram*-Account „mr.christiankracht“ publiziert, Foto: ohne Angabe (Online: <https://www.instagram.com/p/Blf9W17>)

DrcW/?taken-by=mr.christiankracht) [Abruf am 31.3.2017]

Abb. 38: „#leseliste“ auf *Instagram*: Fotografie mit dem Zusatz „#leseliste“ am 12.09.2016 über den *Instagram*-Account des Verlags Kiepenheuer & Witsch „kiwi_verlag“ publiziert [Account 06.9.2016–14.9.2016 von CK bespielt]. Foto: ohne Angabe (Online: https://www.instagram.com/p/BKPjB5LgVPV/?taken-by=kiwi_verlag) [Abruf am 10.10.2016]

Abb. 39: Grafik: Ebenen der Störung bei Christian Kracht im Handlungs- und Symbolsystem Literatur; Christine Riniker 2019

I. DAS UNBEHAGEN MIT CHRISTIAN KRACHTS IRRITATIONSPÖETIK

Christian Krachts vielseitiges Œuvre umfasst zahlreiche journalistische Texte wie Rezensionen, Kommentare und literarische Reportagen (*Tempo*, 1989–1995), Meldungen und Berichte als Asienkorrespondent (*Spiegel*, 1996–1998), Reisefeuilletons (*Welt am Sonntag*, 1996–1999; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2002–2007) sowie eine Kolumne (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2006–2007), die sich in unterschiedlichen Ausprägungen zwischen journalistischer und literarischer Vermittlung verorten lassen.¹ Diese Texte zeichnen sich oftmals durch einen Fokus auf Kontroverses, auf gesellschaftliche Randphänomene, die Assemblage von realen und fiktiven Elementen, durch provokante Formulierungen und eine radikal subjektive Perspektivierung aus – inhaltliche sowie stilistische Merkmale, die sich ebenfalls im literarischen Werk Krachts fortsetzen und in unterschiedlichen Kombinationen Irritationspotenzial in sich bergen.

Bernhard Pörksen, der Merkmale des *New Journalism* am Beispiel des ‚Zeitgeistmagazins‘ *Tempo* erläutert, beginnt seine Betrachtungen mit einer Anekdote zu Kracht, der als Indien-Korrespondent für den *Spiegel* angestellt war und es unterließ, die Redaktion über den Tod Mutter Teresas in Kenntnis zu setzen. Darin sieht Pörksen das für diese literarisch-journalistischen Schreibweisen typische „Desinteresse an den Konventionen der Themenselektion und den Spielregeln des Nachrichtenjournalismus.“² Kracht äußerte sich zu diesem Vorfall im Interview in der *Gala* folgendermaßen: Er habe sich von dieser Nachricht gestört gefühlt, weshalb er die Hauptredaktion nicht darüber informiert habe.³ Das Irritationspotential von Krachts Verfahren ist, wie diese Anekdote zeigt, von seinem Schaffensbeginn an nicht ausschließlich in der Sphäre literarischen oder journalistischen Schreibens zu verorten, sondern auch im Verstoß gegen Rollen- und Normalerwartungen im journalistischen und literarischen Feld sowie im Spiel mit der Grenze zwischen Leben und Kunst, wodurch die Konsequenzverminderung, die künstlerisches Schaffen in designierten Kunsträumen auszeichnet,

¹ Die journalistischen Texte Krachts können dem *New Journalism* zugeordnet werden. Siehe dazu: Bernhard Pörksen: Die Tempojahre. Merkmale des New Journalism am Beispiel der Zeitschrift *Tempo*, in: Ders. und Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, Wiesbaden: VS 2004, S. 307–336 [= Pörksen 2004a].

² Ebd., S. 307.

³ Sabine Kobes: Lümmel mit Lebensart, in: *Gala* 15.11.2001, S. 82.

durch reale Folgen teilweise aufgehoben wird: Das Arbeitsverhältnis zwischen Kracht und dem *Spiegel* wurde jedenfalls daraufhin aufgelöst.⁴ Was sich ebenfalls an dieser Anekdote ablesen lässt, ist das, was Kracht in seiner Frankfurter Poetikvorlesung (2018) als das „Nichtakzeptieren des Gefüges“ bezeichnet hat, das seine Arbeitsweise von jeher geprägt habe,⁵ was sich auf die Konventionsbrüche in seinen Texten genauso beziehen lässt wie auf die Selbstinszenierungsweisen des Autors. Diese Formulierung legt nahe, dass es sich weniger um Desinteresse an Konventionen und Spielregeln handelt, denn um genuines Interesse daran, die Spielregeln genau zu verstehen, um sie durch gezielte Transgressionen sichtbar zu machen. Daraus ergibt sich eine Juxtaposition von Teilhabe an der literarisch-journalistischen Öffentlichkeit und der genauen Beobachtung von Regelwerken wie Sagbarkeits- oder Darstellungskonventionen einerseits, und der Überschreitung dieser Grenzverläufe andererseits. Auf diese Position weist Kracht im Interview mit dem *Tagesspiegel* hin:

Ich bin ein schlechter Journalist, der schlechteste von allen, zum Glück. Journalisten in Deutschland dürfen ja eins nicht: interessant schreiben. Es muss vielmehr immer an den Leser gedacht werden, weil der Leser – so der Tenor – ja erst einmal dumm ist. Wirklich wahr. Es heißt: „Wir dürfen den Leser nicht überfordern.“ Und: „Wir müssen den Leser an die Hand nehmen.“ Stellen Sie sich das vor: So werden Zeitungen und Zeitschriften gemacht. Mit dem Satz: „Der Leser ist dumm.“ Eigentlich unglaublich, dass bei dieser arroganten Haltung der Redaktionen ihrem Publikum gegenüber überhaupt noch Presseerzeugnisse gekauft werden.⁶

Kracht nimmt im Interview für sich in Anspruch, ein Journalist – also Teil des Gefüges – zu sein, postuliert aber gleichzeitig, dieser Rolle nicht vollständig gerecht zu werden, da er sich nicht an die von ihm ausgemachten ungeschriebenen Gesetze des Betriebs halte. Die Inszenierungsweise kokettiert zunächst mit einer öffentlichen Selbstdemontage, die sich allerdings zu einer selbstbewussten Kritik an den angeblichen Zuständen in der Medienlandschaft wendet. Durch den Regelverstoß ‚interessanten Schreibens‘, das Lesende nicht grundsätzlich bevormunde, wird der Blick auf das Regelwerk an sich gerichtet: Welche ungeschriebenen Gesetze gelten in spezifischen kulturellen und historischen Kontexten für journalistisches Schreiben?

Ähnliche Verfahren zeigen sich auch in Krachts literarischen Texten, denn das Unbehagen der literarischen Öffentlichkeit mit diesem Autor lässt sich bereits deutlich in der

⁴ Vgl. Pörksen 2004a, S. 307.

⁵ Siehe dazu Kapitel 4.3 vorliegender Studie.

⁶ Christoph Amend und Stephan Lebert: „Ich weine oft“. Ist er der wahre Chronist seiner Generation? Wie blickt so einer auf die Welt? Christian Kracht ist verzweifelt und gelangweilt. Das hat ihn nach Bangkok getrieben...“, in: *Der Tagesspiegel* 2.7.2000, S. W1 [Weltspiegel].

Rezeption des Erstlings *Faserland* (1995) ausmachen. Provokante Elemente, die in zahlreichen Rezensionen des Romans als störend hervorgehoben werden, sind der status- und konsumfixierte Ich-Erzähler, dessen nonchalantes Abgrenzungsgebaren, seine Oberflächlichkeit und die Verachtung für Ideale der 68er-Bewegung. In einigen Rezensionen des Romans werden Kracht und der *Faserland*-Ich-Erzähler gleichgesetzt. Der Autor wird beispielsweise als „widerlich arroganter Schnösel“⁷ betitelt und der Text als „lange ‚Tempo-Hasskolumne‘“⁸ bezeichnet, die sich nur als Roman ausgeben.

Erweitert werden die Irritationsverfahren durch ein Spiel mit der Rezeption eigener Werke. Der autofiktionale Roman *Eurotrash* (2021) nimmt beispielsweise die *Faserland*-Rezeption wieder auf und wirft einen ironischen Blick auf die in der Literaturwissenschaft basale Setzung, dass eine Ich-Erzählinstanz niemals mit dem Urheber oder der Urheberin eines Werkes gleichzusetzen ist:

Mit siebenundzwanzig dann hörte diese Überspanntheit schlagartig auf, weil mein Roman *Faserland* erschienen war. Ich hatte mich nämlich mit fünfundzwanzig entschlossen, einen Roman in der Ichform zu schreiben, erinnerte ich mich, bei dem ich mir selbst und dem Leser vorgaukeln würde, ich käme aus gutem Hause, wäre wohlstandsverwahrlost und hätte etwas von einem autistischen Snob. [...] Der Ich-Erzähler, also ich, sollte bevorzugt die Eagles hören, das hatte ich mir so bei Bret Easton Ellis abgeschaut. Das hatte mich sehr, sehr beeindruckt damals, weil ich, also das wirkliche Ich, nämlich die Eagles schrecklich fand [...]. Na, jedenfalls, und jetzt komme ich drauf, waren die Figur oder dessen [sic] Monologe, denn Dialoge kamen in dem Buch ja gar nicht vor, so glaubhaft, daß die Leser von *Faserland* dachten, das sei tatsächlich ich, der da so schrieb. (*Eurotrash*, S. 64 f.)

Einerseits wird auf den unzulässigen Kurzschluss in der Rezeption einiger Lesender hingewiesen, indem anhand des intertextuellen Verfahrens und der Figurenzeichnung klargestellt wird, dass Ich-Erzähler und empirischer Autor („das wirkliche Ich“) nicht deckungsgleich seien, andererseits wird die Gleichsetzung bekräftigt und reproduziert: „Der Ich-Erzähler, also ich“. Ad absurdum geführt wird die Frage nach dem Verhältnis von Autor und Erzählinstanz schließlich durch die Formulierung, „daß die Leser von *Faserland* dachten, das sei tatsächlich ich, der da so schrieb.“ Wer, wenn nicht der Autor, soll den Roman geschrieben haben?

Irritierend wirken auch Stilmittel, wie der formalsprachliche Normverstoß (die Wahl pragmatischer anstatt grammatischer Genuskongruenz) sowie die Unzuverlässigkeit der Bezüge zur außerliterarischen Realität. Die scheinbare Transparenz dieses

⁷ Martin Halter: Champagner bis es Kracht. Christian Krachts „Faserland“ oder: Mit „Tempo“ durch Deutschland, in: *Tages-Anzeiger* 29. April 1995, S. 99.

⁸ Ebd.

Rückblicks auf das eigene Schaffen wird wiederum durch einen Ich-Erzähler in einem Roman vermittelt, der nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist, obwohl dies der Titel des Erstlings „*Faserland*“ nahelegt. Auf die Diskrepanz zwischen Autor und Erzähler weist der Altersunterschied hin: Der 1966 geborene Autor Kracht war beim Erscheinen seines Erstlings *Faserland* 1995 neunundzwanzig Jahre alt. Sind Autor und Ich-Erzähler weder in *Faserland* noch in *Eurotrash* gleichzusetzen, vereinen sie doch Verfahren unzuverlässigen und kontrafaktischen Erzählens und das Spiel mit ebendieser Grenzziehung zwischen Realität und Fiktion.⁹

Gerade das Umspielen und das Überschreiten der Grenzen des Sag- und Darstellbaren ziehen sich konstant durch das Kracht'sche Œuvre und setzen sich auf der Ebene der Autorinszenierung fort, beispielsweise durch die Partizipation in der Autorengruppe des ‚popkulturellen Quintetts‘ *Tristesse Royale* (1999). Bereits im Jahr 2000 galt Kracht als „eine der umstrittensten Figuren der deutschen Schriftstellerszene.“¹⁰ In dieser Formulierung wird deutlich, dass sich die Irritationspotentiale in Krachts Œuvre nicht nur in künstlerischen Artefakten manifestieren, sondern sich ebenfalls auf den Autor als ‚Figur‘ im Literaturbetrieb beziehen.

In Texten und Selbstinszenierungen irritiert die Faszination für gesellschaftliche ‚Randphänomene‘ wie Sekten und Okkultismus,¹¹ für Extremismus und Totalitarismus, beispielsweise für den nordkoreanischen Diktator Kim Jong Il in *Die totale Erinnerung* (2006),¹² den Kracht in dem unter dem Titel *Five Years* (2011) erschienenen Mailwechsel mit dem US-amerikanischen Komponisten und bildenden Künstler David Woodard wiederholt (ironisch-)affirmativ als „Dear Leader“ bezeichnet.¹³

Gezielte Verstöße gegen eine ‚politisch korrekte‘ Bezugnahme auf umstrittene Diskurse, wie sie für nahezu alle Texte Krachts ausgemacht werden können, finden sich besonders konzentriert in dem gemeinsam mit Rafael Horzon verfassten Theatertext

⁹ Siehe dazu Kapitel 3.1.3 und 4.3 vorliegender Studie.

¹⁰ Amend/Lebert 2.7.2000, S. W1.

¹¹ Hier ist bspw. die Faszination für den Okkultisten Aleister Crowley gemeint, dem Nähe zu nationalsozialistischem Gedankengut zugeschrieben wird und der als einer der Begründer des modernen Satanismus gilt. Vgl. CK und David Woodard: Cefalù oder der Geist der Goldenen Dämmerung, in: FAZ 24.3.2007, S. 3. Vgl. *Five Years*, S. 167–188.

¹² CK: *Die totale Erinnerung. Kim Jong IIs Nordkorea*, Berlin: Rogner & Bernhard 2006, S. 5–13.

¹³ Siehe dazu beispielsweise die Textstellen in *Five Years*, S. 6, #6; S. 66, #124; S. 89, #171, und S. 99, #193.

„Hubbard“ (2006),¹⁴ in dem die Protagonisten Ludwik und Sven ein Stück im Stück imaginieren, in dem Homosexuelle eine Katze vergewaltigen, einer hochschwangeren Frau Gewalt angetan wird – während zwei Männer masturbierend zusehen – und dessen dritte Szene wie folgt skizziert wird: „Ein Neger vergewaltigt einen orthodoxen Juden im Prenzlauer Berg.“¹⁵ Die extremen Verstöße gegen einen politisch korrekten – respektive respektvollen – Umgang mit identitätsstiftenden Strukturkategorien werden in der Rahmung des Stücks ironisch überspitzt und den desavouierten Figuren zugeschrieben. Dadurch immunisieren sich die Autoren gegen Kritik: Homo- respektive queerfeindliche, misogynen, rassistische und antisemitische Denkmuster und Äußerungen charakterisieren die fiktiven Figuren und diese imaginieren die überzogenen Verstöße gegen Regeln politisch korrekten Sprechens wiederum als fiktives Szenario im Modus der Uneigentlichkeit. Die Figur „Alternder Transvestit“¹⁶ tritt am Ende des Stücks als Theaterklischee auf und verdeutlicht, dass sich das Stück über Darstellungskonventionen der Kunstform mokiert, in der scheinbare Tabu- und Illusionsbrüche wie metafiktionale Selbstreferenzialität und Verfremdungseffekte zum inszenatorischen Standardrepertoire gehören.¹⁷

Ähnlich offensive Verstöße gegen Konventionen des Sag- und Darstellbaren, wie einem pietätvollen Umgang mit der NS-Vergangenheit und dem Holocaust, finden sich in dem Drehbuch und Film *FINSTERWORLD* (2013), in dem Kracht und Frauke Finsterwalder die Figur Maximilian vor der Klassenfahrt zu einer KZ-Gedenkstätte „Na, ihr Spasmos? Ready for the KZ-Besuch?“¹⁸ sagen lassen und er später seine Klassenkameradin in einen Verbrennungsofen des Krematoriums einsperrt.¹⁹ Diese „forcierte[n]

¹⁴ CK und Rafael Horzon: Hubbard, in: *New Wave. Ein Kompendium 1999–2006*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006, S. 72–137.

¹⁵ Ebd., S. 82.

¹⁶ Ebd., S. 72.

¹⁷ Als Theaterklischee wird ein scheinbares Aus-der-Rolle-Treten durch das Ablegen von Requisiten vorgeführt, während das Lied „Puro Teatro“ von La Lupe spielt, in dessen Liedtext eine verletzte Person über das täuschende Verhalten eines geliebten Menschen als Schauspiel klagt: „Etwas erhöht öffnet sich eine Tür, zu der eine kleine Treppe hinaufführt. Musik. Ein alternder Transvestit *in full drag* spaziert die Treppe hinab, und während er das traurige spanische Lied ‚Puro Teatro‘ im Playback singt, entledigt er sich der Insignien des Transvestismus; der falschen Wimpern, der Federboa, des falschen Busens, der Perücke, des Tesafilms, das [sic] seine Gesichtshaut gestrafft hat.“ Ebd., S. 136 f.

¹⁸ Vgl. CK und Frauke Finsterwalder: *Finsterworld* [Drehbuch, mit Essays von Dominik Graf, Oliver Jahraus und Michaela Krützen], Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 22.

¹⁹ Siehe dazu Kapitel 4.2.

politische[n] Unkorrektheiten“²⁰ erinnerten den *NZZ*-Rezensenten Geri Krebs wiederum „an die Debatte um Christian Krachts tatsächliche oder vermeintliche Nähe zu Nazi-Gedankengut“.²¹

Neben diesen Verstößen gegen Rahmungen und Sprechweisen, die oft abwertend als ‚politisch korrekt‘ oder ‚woke‘ bezeichnet werden, lassen sich auch viele Überschreitungen von Gattungs- und Genrekonventionen anführen. Ein Beispiel dafür ist der mit Eckhart Nickel verfasste ‚Reiseführer‘ *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2009)²², der Rezeptionserwartungen irritiert, was sich unter anderem anhand der erbosten Bewertungen von Leserinnen und Lesern auf *amazon.de* nachvollziehen lässt, die das Buch als Reiseführer für ungeeignet halten.²³

Die Vielzahl und Vielfalt der Irritationsphänomene und deren Wirkungsweisen lassen sich beispielhaft anhand des ‚Literaturskandals‘ um Krachts vierten Roman *Imperium* (2012)²⁴ sowie um die zuvor publizierte, aber bis dahin wenig beachtete, E-Mail-Korrespondenz zwischen Kracht und Woodard veranschaulichen. Mit seinem Verriss zu *Imperium*, „Die Methode Kracht“,²⁵ löste Georg Diez 2012 eine hitzige Debatte um Krachts Œuvre sowie um dessen Person aus. Diez liest darin den Roman vor dem Hintergrund von *Five Years*, das er als authentisches Zeugnis des Autors Kracht heranzieht, um darzulegen, dass sich die fragwürdigen ideologischen Positionen des Protagonisten in *Imperium*, August Engelhardt, mit den Positionen des empirischen Autors Kracht überlagern würden; denn die E-Mails führten, so Diez, „direkt ins Denken und Schreiben von Christian Kracht“.²⁶ Es geht in dem Verriss weniger darum, die literarischen Verfahren von *Imperium* zu beschreiben, als darum, den sich auf vielfältige Weise entziehenden Autor Kracht dingfest zu machen und ihn für die Haltungen seiner Figuren zur Verantwortung zu ziehen. Es geht um die Bewertung von Kracht und

²⁰ Geri Krebs: „Finsterworld“. Aus einem Deutschland zum Fürchten, in: *NZZ* 30.3.2014, o. S. (Online: <http://www.nzz.ch/feuilleton/kino/aus-einem-deutschland-zum-fuerchten-1.18266331>) [Abruf am 20.6.2019].

²¹ Ebd. Zu provokanten Verfahren bei Kracht siehe auch: Matthias N. Lorenz: Der freundliche Kannibale. Über den Provokationsgehalt der Figur „Christian Kracht“, in: *Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 68 (2014), H. 11, S. 1022–1026, hier: S. 1022 [= Lorenz 2014a].

²² CK und Eckhart Nickel: *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, München: Piper 2009.

²³ Eine Bewertung, in welcher der ‚Reiseführer‘ als „Gebrauchsanweisung für die Verachtung von Nepalesen“ bezeichnet wird, veröffentlichte Kracht auf seiner *Facebook*-Seite als „Der beste Verriss des Jahres – auf Amazon.de“. CK auf *Facebook*, Eintrag vom 27.9.2014, o. S. (Online: <https://www.facebook.com/mr.christiankracht/posts/10153181749196758>) [Abruf am 20.6.2019].

²⁴ CK: *Imperium. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012.

²⁵ Georg Diez: Die Methode Kracht, in: *Der Spiegel* 66 (2012), H. 7, S. 100–103 [= Diez 2012a].

²⁶ Ebd., S. 102.

dessen Texten nach moralischen Maßstäben.²⁷ So habe sich Kracht bereits mit seinen ersten drei Romanen *Faserland* (1995), *1979* (2001) und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) selbst „außerhalb des demokratischen Diskurses“²⁸ positioniert und in dem mit Ingo Niermann verfassten *Metan* (2007) seien „dunkel rassistisch codierte Weltenschlachten“²⁹ entworfen. Diez spitzt die Vorwürfe im Folgenden weiter zu und schließt aus Krachts ‚antimodernem Ästhetizismus‘ und dem entsprechenden Politikverständnis, das er ihm zuschreibt, dass Kracht als „Céline seiner Generation“³⁰ angesehen werden könne. Er unterstellt ihm durch diese Analogie einerseits, dass seine Texte rassistische und antisemitische Elemente aufwiesen und andererseits, dass Kracht selbst ein Rassist und Antisemit sei. So blendet Diez kurzerhand die Instanz des Erzählers als Figur aus, wenn er konstatiert, Kracht schreibe ironisch über Engelhardt, dass dieser „wie alle Mitglieder seiner Rasse [...] früher oder später dazu gekommen [war], in der Existenz der Juden eine probate Ursache für jegliches erlittene Unbill zu sehen.“³¹ Die Rezension endet folglich nicht mit einer kritischen Beurteilung von *Imperium*, sondern mit einem vernichtenden Urteil zum Autor beziehungsweise der Person Christian Kracht: „Was also will Christian Kracht? Er ist, ganz einfach, der Türsteher der rechten Gedanken. An seinem Beispiel kann man sehen, wie antimodernes, demokratiefeindliches, totalitäres Denken seinen Weg findet hinein in den Mainstream.“³² Dieser Beitrag von Diez löste eine kontroverse Debatte aus, doch das darin hervorgehobene Unbehagen mit der ‚Methode Kracht‘ blieb aufgrund der dem Rezensenten vorgeworfenen Verfahrensfehler im Umgang mit Krachts Texten weitgehend unbeachtet.³³ Darauf geht Jan Süselbeck in seiner Rezension zu

²⁷ Dass es Diez stärker um die Bewertung der Person Kracht als um dessen Texte geht, wird bereits im ersten Satz der Rezension deutlich, welche Diez mit der Leitfrage des Artikels eröffnet: „Was will Christian Kracht?“ (Ebd., S. 100). Bei den Parametern dieser Bewertung scheint es sich um einen binären moralischen Code zu handeln, der keine Ambiguität zulässt. Dies zeigt sich bspw. an folgender Formulierung: „Kracht wurde groß gegen die Literatur-Claqueure. Das macht ihn nicht zum guten Menschen.“ (Ebd.)

²⁸ Ebd., S. 101.

²⁹ Ebd., S. 102.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 103.

³² Ebd.

³³ Gemeint ist hier insbesondere der offene Brief an den *Spiegel* vom 17. Februar 2012, der von siebzehn Autorinnen und Autoren, unter ihnen Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek, unterzeichnet wurde. Vgl. Katja Lange-Müller et al.: Offener Brief an den *Spiegel*, in: Hubert Winkels (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 54–55. Siehe auch: Georg Diez: Meine Jahre mit Kracht, in: *Der Spiegel* 66 (2012), H. 9, S. 124–128, hier: S. 125 [= Diez 2012b].

Imperium und *Five Years* ein und weist auf Krachts forcierte Verstöße gegen die Konventionen des politisch Korrekten hin, wobei der Status des Textes gerade bei *Five Years* zwischen Fiktionalität und Faktualität, Ernst und Ironie uneindeutig bleibe.³⁴ Ob die Texte als authentische Zeugnisse ideologischer Positionierungen oder als ironisierend interpretiert werden, mag je nach Milieu und Sensibilität der Rezipierenden variieren. Tatsächlich lässt sich die Wirkung auf einen erweiterten, dispersen Rezipierendenkreis nur schwer eruieren, da das Gelingen ironischer Kommunikation wesentlich von zutreffenden Hypothesen über geteilte Wissensbestände abhängt.³⁵

Dieses Beispiel weist auf mehrere zentrale Bereiche und Verfahren der Störung bei Kracht hin: Erstens findet sich Irritationspotenzial auf der Ebene des Erzählten – respektive des Thematisierten –, also in der Faszination für Themen wie Totalitarismus, Okkultismus, Rassismus, Antisemitismus oder Homophobie. Zweitens irritiert die Art und Weise, wie diese Diskurse zwischen Ernst und Ironie verhandelt werden. Drittens finden sich in Krachts Texten und Selbstinszenierungen Verunsicherungen bezüglich der Abgrenzungen zwischen den Kategorien des empirischen Autors, der medial-inszenierten Autorfigur und der Erzählinstanz, was oft keine klare Antwort auf die Frage zulässt, wer eigentlich gerade spricht; ein Effekt der Verunsicherung, der durch die kaum einholbaren Netze werksinterner und -externer Verweise verstärkt wird.

Die Studie „Poetik der Störung“ befasst sich mit den diversen Irritationsphänomenen in Krachts Texten und Selbstinszenierungsweisen im Kontext ihrer Rezeption sowie mit den produktions- und rezeptionsseitigen Verfahren der Entstörung, die mit diesen Irritationen einhergehen. So ergibt sich das inhaltliche Ziel der Studie, Phänomene der Störung herauszuarbeiten und auf ihre Zusammenhänge und Wirkungsweisen hin zu befragen. Dabei liegt der Fokus insbesondere auf Diskursstörungen, die als Störungen

³⁴ Vgl. Jan Süselbeck: In der „G-Trap“. Christian Krachts Roman „Imperium“ kokettiert mit Ironie und Zynismus. Gleichzeitig wirft der „Briefwechsel“ des Autors mit dem Komponisten David Woodard aber auch Fragen auf, denen die Presse bisher konsequent aus dem Weg gegangen ist, in: *literaturkritik.de* 14 (2012), H. 3, o. S. (Online: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16533) [Abruf am 20.6.2019], [= Süselbeck 2012a]. Siehe dazu Kapitel 3.2 dieser Studie.

³⁵ Dem Kommunikationsmodell von H. Paul Grice zufolge ist eine ironische Äußerung als Verstoß gegen Grundlagen eines geteilten Wissensbestands so zu verstehen, dass der Sprechenden und der Adressierten Person klar ist, dass durch die unwahre Aussage keine Täuschung intendiert sein kann. Dem Kooperationsprinzip folgend wird deshalb der Versuch unternommen, hinter die konversationale Implikatur zu kommen; spricht die Intention der Sprechenden Person zu (re-)konstruieren, so dass das Gemeinte den Konversationsmaximen genügt. Vgl. H. Paul Grice: Logik und Konversation, in: Georg Meggle (Hrsg.): *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 243–265, hier: S. 358 und S. 365.

regelgeleiteter Formationen verstanden werden. Es soll herausgearbeitet werden, wie die Kracht'schen Störmanöver funktionieren, die diese diskursiven Formationen umspielen und gezielt gegen deren Regeln verstoßen. Damit zusammenhängend wird danach gefragt, ob die Texte Krachts die aufgerufenen Diskurse wie Rassismus, Antisemitismus, Orientalismus, Eurozentrismus und Exotismus, Sexismus, Homofeindlichkeit und Klassismus eher *aufzeigen* und bloßlegen oder *aufweisen* und reproduzieren – respektive, ob sich in der jeweiligen Konfiguration überhaupt affirmative oder subversive Tendenzen ausmachen lassen, oder ob diese Verfahren bei Kracht gänzlich anders funktionieren und sich einer solchen Bewertbarkeit entziehen. Die Diskursstörungen werden in den jeweiligen werkinernen Zusammenhängen beschrieben und es wird herausgearbeitet, wie diese Störungen durch Kracht-typische literarische Verfahren und inszenatorische Praktiken hervorgebracht werden.

Bezüglich des Handlungssystems Literatur werden diejenigen Irritationen untersucht, die sich produktionsseitig durch Verunsicherungen einer Abgrenzung von Autorkommunikation und literarischer Kommunikation auszeichnen. Im Fokus stehen Annäherungen von Autorfigur, Erzähler und literarischer Figur, die Werkgrenzen fluid erscheinen lassen. Des Weiteren wird die Störung von Rezeptionsprozessen untersucht, die sich in der Irritation von Rezeptionserwartungen, von Identifikationsprozessen und Selbstbildern Rezipierender äußert.³⁶ Dabei wird ebenso das Verhältnis von produktions- und rezeptionsseitigen Mechanismen der Entstörung reflektiert.

Zudem werden Irritationen innerhalb des Symbolsystems Literatur analysiert, wie etwa Verfahren der Illusionsstörung, der Verunsicherung des Status eines Textes als fiktional oder faktual, Verstöße gegen Gattungs- und Genrekonventionen sowie literarische Verfahren der Verschiebung und Verfremdung. Die Kombination realer und fiktiver Elemente, kontrafaktisches und unzuverlässiges Erzählen, die werkinernen sowie die intertextuellen Verweissysteme, die Verfahren der Ironie erster und zweiter Ordnung werden als Aspekte der Irritation in ihren Kombinationen und Zusammenhängen beschrieben.

Neben dem inhaltlichen Ziel, die Irritation erzeugenden Verfahren herauszuarbeiten, wird das methodische Ziel verfolgt, die unterschiedlichen Arten, Ebenen und Intensitäten der Störung bei ‚Kracht‘ zu systematisieren und eine Typologie der Störung zu

³⁶ Um Störungen im Bereich der Rezeption zu fassen, werden Beiträge aus der Literaturkritik herangezogen. Zur Irritation von Rezeptionserwartungen siehe insbesondere Kapitel 3.3 dieser Studie.

entwickeln. Da es sich bei Störungen per se um ‚widerständige‘ Phänomene handelt, wird nicht versucht, diese insgesamt auf Kategorien zu reduzieren und festzuschreiben, sondern eine auf den Analysen basierende Systematisierung – und somit auch Terminologie – vorzuschlagen, die die Ergebnisse zusammenfassend darstellt.

Hubert Winkels weist in seinem Vorwort zu *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe* darauf hin, dass es sich bei der Verleihung des Wilhelm Raabe-Literaturpreises 2012 um den ersten namhaften Literaturpreis für Kracht handelte, was auf „die heikle Position, die Christian Kracht mit seinen Büchern einnimmt“, hindeute.³⁷ Die vorliegende Studie befasst sich mit den Irritationsphänomenen bei Kracht, die zu dieser ‚heiklen‘ Position geführt haben, und verortet diese Verfahren in den Wertungskontexten des Literaturbetriebs. Störung wird also immer auch im Zusammenspiel mit Entstörung besprochen, da die Verfahren der Irritation Mechanismen auslösen, die sich mit den irritierten Grenzen befassen, diese bekräftigen und Verstöße sanktionieren oder aber zu einer Neuverhandlung von Grenzen führen.³⁸ Dabei ist die Verschiebung der öffentlichen Wahrnehmung Krachts und seine Positionierung im literarischen Feld der Gegenwart von Interesse, da sich gerade seit der *Imperium*-Debatte Tendenzen der Kanonisierung des Autors ausmachen lassen, die sich durch eine lobende literaturkritische Rezeption, die Verleihung von Buchpreisen (2012, 2016, 2022), das Angebot der renommierten Frankfurter Stiftungsdozentur für Poetik (2018), zahlreiche Übersetzungen sowie die zunehmend internationale Konjunktur der Krachtforschung ausdrücken. Die Position Krachts scheint nicht mehr dieselbe, ‚heikle‘ Position zu sein.³⁹ Diese Kanonisierungstendenzen werfen die Frage auf, ob sich Krachts Verfahren seit der *Imperium*-Debatte grundlegend verändert haben, oder ob dieselben Verfahren Krachts im gegenwärtigen literarischen Feld anders aufgenommen werden. Diesen Fragen wird in vorliegender Studie nachgegangen. Die *Imperium*-Debatte, in deren Verlauf der Skandalisierer Diez selbst zum Skandalisierten wurde, bildet einen Orientierungspunkt für die rezeptionsseitigen Entstörungstendenzen, an dem sich die Abgrenzung der beiden Analyseteile festmachen lässt (Kap. III und Kap. IV). Das Verhältnis von Störung und Entstörung hat sich, so die These, hinsichtlich der Einschätzung der literarischen Öffentlichkeit zu Krachts Verfahren der Irritation seither verstärkt zu rezeptionsseitigen

³⁷ Hubert Winkels: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 7–17, hier: S. 8.

³⁸ Zu Grundlagen der Störungsforschung siehe Kapitel 2.2 dieser Studie.

³⁹ Zu den Kanonisierungstendenzen siehe Kapitel IV dieser Studie.

Mechanismen der Entstörung verschoben. Während sich der erste Analyseteil (Kap. III) vorwiegend mit produktionsseitigen Verfahren der Störung und Entstörung im Kontext der Rezeption befasst, legt der zweite Analyseteil (Kap. IV) den Fokus auf Krachts Verhältnis zum Literaturbetrieb und auf die seit der *Imperium*-Debatte deutlicher werdenden Mechanismen der Entstörung. Diese Einteilung will nicht vermitteln, dass die Irritationen in dem ersten Analyseteil nicht auch im Zusammenspiel mit entstörenden Mechanismen gelesen werden, oder dass die aktuelle Kanonisierungstendenz beschrieben wird, ohne die weiterhin bestehenden Irritationsphänomene zu berücksichtigen, sondern lediglich, dass sich das Verhältnis dieser beiden Größen, von Störung und rezeptionsseitiger Entstörung, zueinander verschoben hat.

Die Studie ist in sechs Teile gegliedert. Nach den einführenden Überlegungen (Kap. I.) werden die theoretisch-methodischen Grundlagen erläutert (Kap. II.). Erstens werden Tendenzen und Desiderate der Krachtforschung aufgezeigt (Kap. 2.1), zweitens werden für die folgenden Analysen relevante Perspektiven der Störungsforschung vorgestellt (Kap. 2.2), drittens werden Begriffe geklärt, die für die Konzeption der Arbeit grundlegend sind (Kap. 2.3) und abschließend werden das Methodenset sowie das Textkorpus der Analysen vorgestellt (Kap. 2.4).

Die beiden Analyseteile der Studie legen exemplarische Lesarten vor, die sich jeweils mit spezifischen Artefakten, Texten oder Ereignissen auseinandersetzen und diese in den Werk-, Verweis- und Wertungskontexten betrachten. Der Fokus der Analysen liegt dabei gleichermaßen auf den Phänomenen der Störung sowie auf Dispositionen der Entstörung. Das komplexe Verhältnis dieser miteinander verbundenen produktions- und rezeptionsseitigen Mechanismen der Irritation wie auch der Normalisierung wird herausgearbeitet.

Der erste Analyseteil der Studie befasst sich mit „Irritationen in Krachts Œuvre“ (Kap. III) und thematisiert in einem ersten Kapitel die Selbstinszenierungsweisen Krachts am Beispiel von Autorenfotos, da gerade die visuellen Inszenierungen maßgeblich zur Formung und Tradierung des Images von Autorinnen und Autoren beitragen (Kap. 3.1). Es werden Verfahren visueller Intertextualität beschrieben (Kap. 3.1.1), Haltungen der Bildverweigerung (Kap. 3.1.2), Verfahren der Irritation visueller und kultureller Konventionen (Kap. 3.1.3 und 3.1.4) sowie ein irritierendes Spiel mit Masken und Rollen, die Bezüge zwischen Autor und Werk herstellen (Kap. 3.1.5). Ebenso werden Formen der unsicheren Autor- respektive Urheberschaft sowie Aspekte der

Rezeptionslenkung untersucht (Kap. 3.1.6). Das letzte Kapitel legt den Fokus auf die visuellen Selbstinszenierungen nach der *Imperium*-Debatte und stellt die Frage, ob sich im Zuge der Kanonisierungstendenzen auch die Verfahren der Selbstinszenierung verändert haben (Kap. 3.1.7).

Im zweiten Kapitel dieses Analyseteils werden die Verfahren der Irritation in *Five Years* betrachtet, da dieser Text im Zuge der *Imperium*-Debatte maßgeblich zur Unterstellung einer rechten Gesinnung beigetragen hat und weil den diskursiven Störmanövern durch die relative Nähe zur Autorperson eine erhöhte Brisanz zukommt (Kap. 3.2). In einem ersten Schritt wird eine Annäherung an *Five Years* unternommen und die Problematik der Einordnung des Textes wird herausgearbeitet (Kap. 3.2.1). Zweitens wird das irritierende Verfahren beschrieben, in dem sich die Faszination für das Kolonialprojekt Nueva Germania in der Korrespondenz manifestiert (Kap. 3.2.2). Verfahren diskursiver Verunsicherung werden zweitens anhand der Thematik von Geschlecht und Begehren aufgezeigt, da auch Prozesse der Männlichkeitskonstruktion in *Five Years* in ambivalenter Weise verhandelt werden (Kap. 3.2.3). Die Betrachtungen zu der Korrespondenz werden mit der Reflexion abgeschlossen, inwiefern *Five Years* Rückschlüsse auf eine Diskursposition zulässt, von der aus sich Kracht an den umspielten Diskursen beteiligt (Kap. 3.2.4).

Krachts reiseliterarische Ästhetik steht im Zentrum des dritten Kapitels des Analyseteils (Kap. 3.3). Anhand des in Co-Autorschaft mit Eckhart Nickel verfassten Bands *Ferien für immer* (1998) werden Merkmale herausgearbeitet, die auch für die folgende Analyse der *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2009) relevant sind (Kap. 3.3.1). Der ‚Reiseführer‘ *Gebrauchsanweisung* wird im folgenden Kapitel als Teil der Reihe der „Gebrauchsanweisungen“ des Piper-Verlags verortet, um irritationserzeugende Verfahren, die Krachts und Nickels Text eigen sind, in den folgenden Betrachtungen im Hinblick auf den Publikationskontext einzuordnen (Kap. 3.3.2 und 3.3.3). Irritation erzeugt die *Gebrauchsanweisung* insbesondere durch die paratextuelle Suggestion, dass es sich um einen faktualen Text handeln würde, was allerdings durch kontrafaktische Elemente und Verschiebungen, die als Fiktionalitätssignale wirken, in Frage gestellt wird (Kap. 3.3.4). Ebenso wird untersucht, wie diese Verfahren der Irritation rezeptionsseitig aufgenommen wurden (Kap. 3.3.5). Analysiert wird abschließend, wie die unterschiedlichen Textfassungen der Erstausgabe und der überarbeiteten Neuausgabe zueinander stehen und welche Schlüsse sich aus den

Unterschieden zwischen den Ausgaben hinsichtlich der reiseliterarischen Poetik der Autoren ziehen lassen (Kap. 3.3.6).

Das vierte und letzte Kapitel dieses Analyseteils fokussiert auf Krachts fünften Roman *Die Toten*, liest den Text im Werkkontext und arbeitet Verfahren ästhetischer Irritation heraus (Kap. 3.4). Erstens befasst sich das Kapitel mit der inszenatorischen Annäherung zwischen Autor, Erzählinstanz und Figur, die die Publikation des Romans in der medialen Resonanz rahmt und diesbezüglich an bereits bekannte Irritationsverfahren Krachts erinnert, die die Grenze zwischen Realität und Fiktion verunsichern (Kap. 3.4.1). Zweitens wird das Verfahren der ‚Feedbackloops‘, der diskursiven Schleifen zwischen Produktion und Rezeption, anhand von *Die Toten* und den die Publikation im öffentlichen Diskurs flankierenden Rezeptionszeugnissen herausgearbeitet (Kap. 3.4.2). In der Analyse wird in einem dritten Schritt das ästhetische Prinzip des Romans als eines der verzerrten Selbstbezüglichkeit ausgewiesen (Kap. 3.4.3) und die Kracht-typischen Verfahren eines intertextuellen Resonanzraumes werden im vierten Kapitel für diesen Roman herausgearbeitet (Kap. 3.4.4). Kapitel fünf thematisiert nicht nur das werkexterne Verweisnetz des Textes, sondern auch die intensiven werkinternen Bezugnahmen, die als werkpolitische Gesten gelesen werden (Kap. 3.4.5). Mit den illusionsstörenden Verfahren metafictionaler Narration setzt sich das letzte Kapitel dieses ersten Analyseteils auseinander und befasst sich mit der Kontinuität dieser Verfahren in Krachts Ästhetik im Werkzusammenhang (Kap. 3.4.6).

Der These folgend, dass sich seit der *Imperium*-Debatte deutlichere Verfahren einer werkpolitischen Entstörung beschreiben lassen, legt der zweite Analyseteil der Studie das Augenmerk auf diese produktions- und rezeptionsseitigen Vorgänge sowie auf die Positionierung und Kanonisierung des Autors im gegenwärtigen Literaturbetrieb. Die Analyse von *Die Toten* bildet den Übergang zwischen den beiden Analyseteilen und der Roman wird mit dem Fokus auf produktionsseitige, rezeptionsorientierte Verfahren der Entstörung gelesen, die in ihrer Tendenz zur Überaffirmation allerdings wiederum in den Bereich der Ambivalenz überführt werden (Kap. 4.1). Mit den Aspekten rezeptionsseitiger Entstörung befasst sich das zweite Kapitel des Analyseteils und arbeitet anhand von *FINSTERWORLD* und *Die Toten* heraus, dass die vormals als verstörend aufgenommenen Bezugsnetze zu rechtskonservativer oder gar rechtsradikaler Ideologie und zu Ikonen des Extremen weiterhin bestehen, jedoch in der Rezeption kaum noch erwähnt oder zumindest nicht mehr problematisiert werden (Kap. 4.2). Dass

Verfahren von Störung und Entstörung bei Kracht in komplexer Weise interagieren, zeigt sich besonders deutlich in Krachts Frankfurter Poetikvorlesung, die im dritten Kapitel dieses zweiten Analyseteils betrachtet wird (Kap. 4.3). Die Analyse befasst sich in einem ersten Schritt mit den Irritationspotenzialen der Vorlesung, die sich in der Rezeption des Ereignisses Ausdruck finden (Kap. 4.4.1). Es wird eine konventionelle Dimension der Vorträge herausgearbeitet, die sich in der Bezugnahme auf zahlreiche etablierte Topoi poetologischer Reflexion zeigt (Kap. 4.3.2), jedoch durch diverse Irritationsverfahren perturbiert wird (Kap. 4.3.3). Abschließend wird das ambivalente Verhältnis Krachts zur literarischen Öffentlichkeit, deren Anerkennung ihm vermehrt zuteilwird, reflektiert. Diese Ambivalenz drückt sich hinsichtlich der Poetikvorlesung in der Steuerung von Informationszugängen sowie dem rechtlich relevanten Schutz von Urheber- und Persönlichkeitsrechten aus (Kap. 4.3.4). Mit den Verschiebungen der Wahrnehmung Krachts in der literarischen Öffentlichkeit und der Integration der Irritationen, die sich in Bezug auf Kracht als Normalerwartungen etabliert haben, befasst sich das letzte Kapitel des zweiten Analyseteils (Kap. 4.4).

Die Ergebnisse der Analysen werden im fünften Teil der Studie in einer Typologie systematisiert (Kap. V). Die gewonnenen Erkenntnisse werden nach Verfahren (Kap. 5.1), der Verortung im Handlungs- und Symbolsystem Literatur (Kap. 5.2) sowie nach intensitätsrelevanten Faktoren zusammengefasst (Kap. 5.3).

Die Formen künstlerischer Transgression, die in der vorliegenden Studie herausgearbeitet werden, sind abschließend in einem Resümee aufgeführt und werden hinsichtlich der Positionierung Krachts im literarischen Feld der Gegenwart reflektiert (Kap. VI). In Hinblick auf Krachts Poetik der Störung wird den von Georg Diez im Kontext der *Imperium*-Debatte aufgeworfenen Fragen nachgegangen, wie denn die irritierenden Verfahren Krachts eigentlich zu deuten seien: „Alles nur ein Spiel? Was ist aber, wenn man diesem Argument nicht folgen will? Wenn dieses Argument einen einfach nicht überzeugt? Eine Parodie auf was? Ein Spiel wozu? Was wäre der Zweck?“⁴⁰

⁴⁰ Diez 2012b, S. 126.

II. GRUNDLAGEN DER STUDIE

Im folgenden Kapitel werden die Grundlagen vorliegender Studie in vier Schritten präsentiert und die für die Textanalysen relevanten Begriffe geklärt. Erstens wird der Stand der Krachtforschung verdichtet dargelegt und es werden Tendenzen und Desiderate derselben herausgearbeitet (Kap. 2.1). Zweitens wird ein Überblick zu Ansätzen der Störungsforschung gegeben, die für die folgenden Lesarten von Krachts Texten und Autorinszenierungen im Hauptteil dieser Arbeit herangezogen werden (Kap. 2.2). Das darauffolgende Kapitel ergänzt diese Ansätze um Perspektiven, die sich mit den Schnittstellen zwischen Autor(-schaft) und Literaturbetrieb befassen und die in Kombination mit den störungstheoretischen Ansätzen das Instrumentarium für die Analyse von Krachts Selbstinszenierungsweisen bilden (Kap. 2.3). Abschließend wird das aus diesen Grundlagen entwickelte Methodenset definiert sowie die Auswahl des Textkorpus vorgestellt (Kap. 2.4).

2.1 Tendenzen und Desiderate der Krachtforschung

Die literaturwissenschaftliche Forschung begleitet Christian Krachts Werk seit dem Erscheinen seines Romandebüts *Faserland*, das in der Literaturkritik vorwiegend negativ und auffallend affektgeladen rezipiert wurde. Bereits im Folgejahr der Publikation erschien der erste Aufsatz zum Roman, der sich – anders als viele Rezensionen – nicht über die angeblichen Verstöße gegen das politisch Korrekte und den guten Geschmack eines oftmals mit dem Autor gleichgesetzten Erzählers echauffiert, sondern den Roman als literarischen Text ernst nimmt und dessen markante Schreibstrategie sekundärer Oralität untersucht.⁴¹ Auf den unterschiedlichen Rezeptionsebenen der zeitnah publizierenden Literaturkritik und der Literaturwissenschaft zeigt sich eine markante Differenz zwischen dem Fokus der medialen Öffentlichkeit auf die Autorfigur Kracht – auf provokante Aspekte in Inszenierungen und Texten – sowie auf die

⁴¹ Jörg Döring: „Redesprache, trotzdem Schrift“. Sekundäre Oralität bei Peter Kurzeck und Christian Kracht, in: Christian Jäger und Thomas Wegmann (Hrsg.): *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 226–233.

Annäherung von Autor, Erzähler und Figur einerseits,⁴² und der distanzierteren Analyse von Verfahren und Schreibweisen andererseits, die solche Eindrücke überhaupt erst erzeugen können.⁴³ Nach dem ersten Beitrag von Jörg Döring aus dem Jahr 1996 wurden den Verrissen zu *Faserland* ab 2001, dem Erscheinungsjahr von Krachts zweitem Roman, *1979*, weitere literaturwissenschaftliche Analysen entgegengesetzt, die sich mit literarästhetischen Merkmalen des Erstlings auseinandersetzen.⁴⁴ Während Fritz Gesing auf die literaturkritische Rezeption von *Faserland* eingeht und proklamiert, der Roman sei „kontrovers, aber überwiegend positiv rezensiert worden“,⁴⁵ rekapituliert und reflektiert Stefan Beuse in seinem Aufsatz die ablehnende Resonanz der Literaturkritik⁴⁶ und hebt anschließend die literarischen Bezüge des Romans sowie die sprachliche Spezifik des Textes hervor.⁴⁷ Abschließend argumentiert er, dass die zahlreichen Phrasen des Erzählers „absichtsvoll den Blick auf die enorme Kunstfertigkeit“⁴⁸ verstellen würden und dass der Roman somit entgegen der Vorwürfe gerade darin Mehrdimensionalität und Komplexität aufweise, dass er die Leere und Melancholie einer auf Oberflächlichkeit fixierten Generation aufzeige.⁴⁹ Im Aufsatz von Beuse zeigt sich eine für die Krachtforschung paradigmatische Argumentationsstruktur, die von den extremsten ablehnenden Rezeptionsphänomenen – etwa zu *Faserland*, *Tristesse Royale* oder *Imperium* – ausgeht und in den Analysen darlegt, dass besagte literaturkritischen Einschätzungen die literarischen Verfahren verkennen, in vielen Fällen von

⁴² Gemeint ist etwa die Charakterisierung des Romans als Sammlung banaler Notizen des Autors: „Da schreibt ein widerlich arroganter Schnösel, der sein ‚Zeitgeist‘-Dandytum schon für Literatur hält und seine banalen Reisenotizen für erbarmungslos scharfe Beobachtungen.“ Halter 1995, S. 99.

⁴³ Jörg Döring resümiert, dass Kracht „gerade durch die Simulation einer generationenspezifischen Oralität die adäquate Beschreibungsleistung eines Ausschnittes von zeitgenössischer Wirklichkeit [gelingt].“ Außerdem füge sich der Text in die Realismus-Debatte der 1990er Jahre ein, da ihm „nicht länger die Vorstellung des Literarischen als notwendige Gegensphäre alles Wirklichen zugrunde[liegt].“ Döring 1996, S. 232.

⁴⁴ Siehe Fritz Gesing: Blütenstaub im crazy Faserland. Stimmen der Jugend am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Jugend. Psychologie – Literatur – Geschichte. Festschrift für Carl Pietzcker*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 323–350. Und: Stefan Beuse: „154 schöne weiße leere Blätter“. Christian Krachts „Faserland“ (1995), in: Wieland Freund und Winfried Freund (Hrsg.): *Der deutsche Roman der Gegenwart*, München: Fink 2001, S. 150–155.

⁴⁵ Vgl. Gesing 2001, S. 330.

⁴⁶ Beuse schreibt zur literaturkritischen Rezeption, dass „Inhalt und Stil entweder hochmütig belächelt oder aggressiv abgelehnt wurden.“ Beuse 2001, S. 151.

⁴⁷ Er nennt die Bezüge zu J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* (1951) und Bret Easton Elliss' *Less Than Zero* (1985) sowie *American Psycho* (1991). Vgl. ebd., S. 151 f.

⁴⁸ Ebd., S. 154.

⁴⁹ Vgl. ebd.

den Texten auf den Autor schließen und somit in ihren Urteilen fehlgehen würden.⁵⁰ Der insbesondere in Rezensionen zu *Faserland* erhobene Vorwurf der Oberflächlichkeit, so ließe sich diese Argumentationslinie zusammenfassen, sei also selbst als oberflächlich anzusehen, da die Bewertung den eigens markierten Ansprüchen und Beurteilungsmaßstäben einer differenzierten Betrachtung nicht genügen würde. Es wird also die Vorstellung dekonstruiert, dass Texte, die sich mit Phänomenen der Oberfläche und des Konsums auseinandersetzen, automatisch selbst oberflächlich seien.⁵¹ Neben dem Diskurs um die Parameter Oberfläche und Tiefe, anhand derer der ‚literarische Wert‘ von *Faserland* und *Tristesse Royale* mitunter eingeschätzt wurde und wird, stellt die Debatte um *Imperium* – und damit einhergehend Krachts Faszination für Phänomene des Extremen sowie das Umspielen von Sagbarkeitsgrenzen – eine zentrale Bezugsfolie der literaturkritischen und -wissenschaftlichen Auseinandersetzung dar. Zahlreiche Beiträge gehen von Georg Diez’ Vorwürfen aus, in Krachts Werk, insbesondere dem Roman *Imperium*, aber auch in dem Briefwechsel *Five Years*, manifestiere sich rechtes Gedankengut, um diese Unterstellungen mit aus Texten Krachts gewonnenen Argumenten zu widerlegen.⁵² Ein großer Teil der Kracht-Forschung ist also deutlich an Rezeptions- und Wertungsphänomenen orientiert, beteiligt sich werkpolitisch an der Verortung und Bewertung Krachts und dessen Œuvre in der

⁵⁰ Neben Beuse folgen bspw. auch Sandra Mehrfort und Christine Lehmann diesem argumentativen Schema: Sandra Mehrfort: Ich-Konstruktionen in der Popliteratur. Christian Krachts „Faserland“ (1995), Alexa Hennig von Lange „Relax“ (1997) und Benjamin von Stuckrad-Barres „Soloalbum“ (1998), in: Dies. und Jutta Schlich (Hrsg.): *Individualität als Herausforderung. Identitätskonstruktionen in der Literatur der Moderne (1770–2006)*, Heidelberg: Winter 2006, S. 181–205, hier: S. 188 f. Vgl. Christine Lehmann: Fantasien der Auslöschung. Christian Krachts Romane „Faserland“ und „1979“, in: *Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudios Germanísticos* 9 (2005), S. 255–273, hier: S. 256.

⁵¹ Vgl. Tobias Unterhuber: „Die Kritik löst die Falle aus, die ihr die Literatur stellt“ – Das Spiel mit der Literaturkritik als Form kritischer Haltung, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 139–151, hier: S. 140, 146. Zu der Poetik der Oberfläche siehe auch den Band: Olaf Grabienski, Till Huber und Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin, Boston: De Gruyter 2011.

⁵² So u.a. Anke S. Biendarra, Michael Braun, Hannah Gerlach und Immanuel Nover in seinem Beitrag zu Diskursen des Extremen, der im Text + Kritik-Autorenband zu Christian Kracht erschienen ist. Vgl. Anke S. Biendarra: Der Erzähler als ‚Popmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman „Faserland“, in: *German Life and Letters* 55 (2002) H. 2, S. 164–179, hier: S. 165. Vgl. Michael Braun: Wem gehört die Geschichte? Erinnerung im Gegenwartsroman und Film, in: Michael Grote et al. (Hrsg.): *Perspektiven. Das IX. Nordisch-Baltische Germanistentreffen in Os/Bergen, 14.–16. Juni 2012*, Stockholm: Stockholm University Library 2013, S. 23–43, hier: S. 36. Vgl. Hannah Gerlach: Relativitätstheorien. Zum Status von ‚Wissen‘ in Christian Krachts „Imperium“, in: *Acta Germanica* 41 (2013), S. 195–210, hier: S. 195, 206. Immanuel Nover: Diskurse des Extremen. Autorschaft als Skandal, in: Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *text + kritik. Christian Kracht*, München: Ed. Text + Kritik 2017, S. 24–33.

literarischen Öffentlichkeit und weist nicht selten einen gewissen Rechtfertigungsgehalt auf.⁵³

Es lässt sich ein stetig ansteigendes öffentliches Interesse an Kracht und dessen Texten verzeichnen, das sich einerseits in Krachts medialer Präsenz in den Erscheinungszeiträumen neuer Publikationen äußert und sich andererseits auch in der Produktivität der Kracht-Philologie niederschlägt.⁵⁴ Seit der *Imperium*-Debatte 2012 ist das öffentliche Interesse an Kracht erneut gestiegen, was sich auch anhand der massenmedialen Präsenz von Kracht ablesen lässt, und es zeichnet sich, befeuert durch die Publikation von *Die Toten* (2016), Krachts Frankfurter Poetikvorlesung im Mai 2018 sowie der Publikation von *Eurotrash* (2021) eine erhebliche Konjunktur der Krachtforschung ab, die zu Krachts Kanonisierung beiträgt und ihn nicht mehr nur als interessanten Autor deutschsprachiger Gegenwartsliteratur einordnet, sondern zunehmend als Autor der Weltliteratur versteht.⁵⁵ Die zahlreichen Übersetzungen seiner Werke ermöglichen eine größere Reichweite und die sich etablierende Reputation Krachts als Autor der Weltliteratur legt eine als zeitloser verstandene Dimension literarischer Qualität und Relevanz nahe. 2016 fand an der Universität Bern die erste internationale Tagung zu Christian Krachts Werk statt,⁵⁶ und begleitend zu Krachts Frankfurter Poetikvorlesung wurde 2018 eine zweite Tagung zu Krachts Ästhetik abgehalten.⁵⁷ Das große Forschungsinteresse findet ebenfalls in der Publikation von Sammelwerken Ausdruck, die zu dem 2009 publizierten *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*⁵⁸ sowie dem 2013 von Hubert Winkels herausgegebenen Band, der vorwiegend Beiträge zur *Imperium*-

⁵³ Wie Tanja Nusser formuliert, ist es auffällig, dass „die literatur-, kultur- oder auch medienwissenschaftliche Beschäftigung mit Krachts Texten immer wieder einem Duktus der Rechtfertigung oder eines Erklärungsnotstandes“ ver falle. Tanja Nusser: „Wir ficken auf der Bühne, sozusagen“. (Triste) Männlichkeitsperformanzen in Christian Krachts Texten, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 705–728, S. 707.

⁵⁴ Auf das steigende öffentliche Interesse während der Publikations- und Promotionsphasen folgt erwartbar ein rapides Abflachen der medialen Präsenz des Autors. Mit etwas zeitlicher Verzögerung lässt sich dann jeweils eine Zunahme literaturwissenschaftlicher Beiträge feststellen. Für eine Übersicht sämtlicher Forschungsbeiträge zu Christian Kracht, die bis Mitte des Jahres 2013 publiziert worden sind, siehe: Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*, Bielefeld: Aisthesis 2014 [= Lorenz 2014b].

⁵⁵ Siehe dazu den Sammelband Stefan Bronner und Björn Weyand (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topografie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018 [= Bronner/Weyand 2018a].

⁵⁶ Tagung „Jenseits des Unbehagens: Christian Kracht revisited“, Universität Bern 13.–15. Oktober 2016 (Organisation: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker).

⁵⁷ Tagung „Christian Krachts Ästhetik“, Goethe-Universität Frankfurt 18.–19. Mai 2018 (Organisation: Heinz Drügh und Susanne Komfort-Hein).

⁵⁸ Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009 [= Birgfeld/Conter 2009a].

Debatte versammelt, hinzukommen.⁵⁹ 2017 ist der von Christoph Kleinschmidt herausgegebene Text + Kritik Autorenband,⁶⁰ 2018 sind der Sammelband zur Berner Tagung⁶¹ sowie der von Stefan Bronner und Björn Weyand herausgegebene Sammelband *Christian Krachts Weltliteratur* erschienen,⁶² die Beiträge der Frankfurter Tagung wurden 2019 in der Reihe *Kontemporär* des Metzler Verlags publiziert und sind für einen internationalen Rezipierendenkreis in englischer Übersetzung erschienen.⁶³ Aufgrund dieser Forschungskonjunktur und einer mittlerweile schwer überschaubaren Anzahl an Beiträgen wird der folgende Überblick zur Forschungslage auf die für die vorliegende Studie relevanten Tendenzen und Desiderate im Forschungsdiskurs beschränkt.

Zur Thematik der Irritationsphänomene bei Kracht sind bisher einige Beiträge erschienen, die diese Phänomene oder die sie erzeugenden Verfahren ins Zentrum des Erkenntnisinteresses rücken. Forschungsbeiträge befassen sich beispielsweise mit Aspekten der ästhetischen Störung hinsichtlich der literarischen Raum- und Zeitkonzeptionen bei Kracht, wie etwa der Beitrag von Pawel Walowski, der sich damit auseinandersetzt, wie (Ver-)Störungen in der erzählten Welt von *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* eine Atmosphäre der Verunsicherung kreieren.⁶⁴ Mit dem Aspekt verstörender raum-zeitlicher Ordnungen in Krachts Romanen befassen sich, wenn auch nicht explizit mit dem Terminus der Störung beschrieben, zahlreiche Beiträge, in denen die paralogischen, verunsichernden Strukturierungen der Texte untersucht werden.⁶⁵

⁵⁹ Winkels 2013a.

⁶⁰ Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *Text + Kritik. Christian Kracht*, München: Edition text + kritik 2017.

⁶¹ Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank und Timme 2018 [= Lorenz/Riniker 2018a].

⁶² Bronner/Weyand 2018a.

⁶³ Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh (Hrsg.): *Christian Krachts Ästhetik*, Stuttgart: J. B. Metzler 2019. Der Sammelband liegt ebenfalls in englischer Übersetzung vor: Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh (Hrsg.): *Christian Kracht's Aesthetics*. Berlin: Springer/Palgrave Macmillan 2023.

⁶⁴ Pawel Walowski: (Ver)Störungen in der anti-utopischen Zwischenwelt von Christian Krachts „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“, in: Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hrsg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, Heidelberg: Winter 2012, S. 425–440.

⁶⁵ Zu der ‚paralogischen‘ Raumgestaltung siehe: Moritz Baßler: Neu-Bern, Coby County, Herberts Höhe. Paralogische Orte der Gegenwartsliteratur, in: Bronner/Weyand 2018a, S. 143–156. Anhand von Michail Bachtins Konzept des Chronotopos befasst sich Wolfgang Emmerich mit den ‚Un-Orten‘ in Krachts ersten drei Romanen. Siehe: Wolfgang Emmerich: Un-Orte, überall: Die drei Anti-Heimatromane von Christian Kracht, in: Franciszek Grucza, Janusz Golec, Friederike Eigler und Leszek Żyliński (Hrsg.): *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2012, S. 81–86. Andrea Klatt analysiert *Faserland* mit dem durch Marc Augé geprägten Begriff des ‚Nicht-Ortes‘ sowie mit Michel Foucaults Heterotopie-Konzept: Andrea Klatt: Heilsame Heterotopien als intuitiver

Christoph Kleinschmidt befasst sich in seinem Aufsatz „Perturbating the reader“ mit dem Aspekt der Störung respektive Irritation Rezipierender.⁶⁶ Er setzt sich anhand von Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* und dem „Rätselcharakter“ der Kunst mit verstörenden Effekten auseinander, die in Rainald Goetz' *Irre* und Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* hervorgebracht werden. Die Texte von Goetz und Kracht schickten Figuren und Lesende auf eine Suche nach ‚Sinn‘, doch gerade diese Suche nach Kohärenz würde zwischen Anziehen und Abstoßen, Harmonie und Disharmonie changieren, wodurch sich die literarische Strategie der „perturbance“, der Störung, auszeichne.⁶⁷ Kleinschmidts Aufsatz „Auf dem Bild regnete es, oder es regnete nicht“⁶⁸ befasst sich ebenfalls mit Aspekten der Irritation in Krachts drittem Roman und nimmt diesen aus sprachlogischer Perspektive in den Blick. Kracht verweise in dem Roman auf Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* und setze innerhalb der Romanwelt tautologische Aussagen als Verstörungsstrategien ein.⁶⁹ Während sich also nur wenige Forschungsbeiträge explizit mit Phänomenen der Störung auseinandersetzen, befassen sich doch zahlreiche Beiträge mit einzelnen Aspekten der Irritation, die beispielweise durch postmoderne literarische Verfahren im Werk Krachts hervorgebracht werden, etwa durch Ironie, intertextuelle Verfahren oder Formen des kontrafaktischen Erzählens. Bei Kracht lassen sich ironische Verfahren der Verunsicherung beschreiben, die, wie Iris Meinen vorschlägt, mit einem rhetorischen Ironiekonzept beschrieben werden können.⁷⁰ Für das irritierende Erzeugen von Deutungsunsicherheiten in Werk und Inszenierung erweist sich das von Eckhard Schumacher in Bezug auf Kracht vorgeschlagene Konzept der romantischen Ironie als besonders fruchtbar, da gerade über Polyvalenz und Polysemie Verunsicherungen

Ansatz bei Christian Kracht und Olga Grjasnowa, in: Miriam Kanne (Hrsg.): *Provisorische und Transiträume: Raumerfahrung ‚Nicht-Ort‘*, Berlin: LIT 2013, S. 215–230. Zu den postmodernen Körper- und Raumkonzeptionen in *Faserland* und *1979* siehe auch: Richard Langston: Escape from Germany. Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose, in: *The German Quarterly* 79 (2006), H. 1, S. 50–70.

⁶⁶ Christoph Kleinschmidt: Perturbating the reader. The riddle-character of art and the dialectical impact of contemporary literature (Adorno, Goetz, Kracht), in: Lars Koch, Tobias Nanz und Johannes Pause (Hrsg.): *Disruption in the arts*, Berlin, New York: De Gruyter 2016, S. 105–116.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 115 f.

⁶⁸ Christoph Kleinschmidt: „Auf dem Bild regnete es, oder es regnete nicht.“ Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* als literarische Welterschließung im Zeichen der Sprachlogik Ludwig Wittgensteins, in: Bronner/Weyand 2018a, S. 173–185.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 175.

⁷⁰ Iris Meinen: „Vortäuschen, verstecken, Unsinn erzählen“: Das Ironiekonzept des Christian Kracht, in: Hajo Diekmannshenke, Stefan Neuhaus und Uta Schaffers (Hrsg.): *Das Komische in der Kultur*, Marburg: Tactum 2015, S. 311–328.

erzeugt werden, was Schumacher als „Ironie der Ambivalenz“ bezeichnet.⁷¹ In vorliegender Studie wird nicht davon ausgegangen, dass sich im Werk Krachts lediglich eine Form der Ironie und des Ironisierens ausmachen ließe, sondern dass sich, mit Ralph Pordzik gesprochen, oftmals unterschiedliche Ebenen der Ironie beschreiben lassen. Die Ebene der rhetorischen Ironie, die das Gegenteil des Gesagten zum Ausdruck bringen will, bezeichnet Pordzik als „Ironie erster Ordnung“.⁷² Die verunsichernde Form der ironisierten Ironie, oder auch der romantischen Ironie, bezeichnet er als „Ironie zweiter Ordnung“ und zeigt in seiner Lektüre von *Imperium* auf, dass sich diese Formen der Ironie gerade nicht ausschließen, sondern in komplexen Relationen zusammenspielen und die irritierenden Effekte des Dazwischens erzeugen, des ironischen Ernsts und der ernststen Ironie.⁷³ Durch die Verfahren ernsthaft-ironischer Distanzierungen entstehen Effekte, die sich bei Kracht mit dem von Susan Sontag beschriebenen Konzept der ‚Camp‘-Ästhetik⁷⁴ überlagern und die in Zusammenhang mit intertextuellen Bezügen oftmals in die Nähe des Parodistischen rücken.⁷⁵

Christine Abbt führt, um „die politischen Absichten ironischer Varianten“ am Beispiel Krachts zu erläutern, den Begriff der „restaurativen Ironie“ ein, den sie von der sokratischen Ironie abgrenzt, die „ein Fragezeichen sichtbar werden lässt, das Bewusstsein für Komplexität schärft und die Fragilität menschlicher Ordnungen vorführt“, wohingegen sich in der ‚restaurativen Ironie‘, der die Verfahren Krachts zugeordnet werden, darüber hinaus „ein Bedürfnis nach Abbruch der ironischen Sprache“ äußere, indem

⁷¹ Vgl. Eckhard Schumacher: Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht, in: Lorenz/Riniker 2018a, S. 17–33. Siehe auch: Ders.: Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000), in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, (2013), H. 1, S. 18–30. Für einen Überblick zu Ironie im Pop-Diskurs siehe: Christoph Rauen: *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, Berlin, Boston: De Gruyter 2010. Siehe zu dieser Unterscheidung der Ironiekonzeptionen auch die Studie von Ernst Behler: *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn u. a.: Schöningh 1997.

⁷² Ralph Pordzik: Wenn die Ironie wild wird, oder: *lesen lernen*. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts „Imperium“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 23 (2013), H. 3, S. 574–591, hier: S. 579.

⁷³ Vgl. ebd., S. 582.

⁷⁴ Susan Sontag: *Notes on Camp*. New York: Penguin Random House (2018) [1964].

⁷⁵ Zu den Zusammenhängen der Ernst-Ironie-Debatte und dem Konzept der Camp-Ästhetik bei Kracht sowie den Verschiebungen zwischen einer Pop- und Post-Popästhetik siehe Innokentij Kreknin: Selbstreferenz und die Struktur des Unbehagens der ‚Methode Kracht‘. Zu einem Wandel der Poetik in *Imperium* und *Die Toten*, in: Lorenz/Riniker 2018, S. 35–69. Das Zusammenspiel von ‚Camp‘ und Parodie behandelt auch der Beitrag von Elena Setzer: „You, sir, will be in pictures“. Fiktionalisierung der Lebensreform. Camp und Parodie in Christian Krachts *Imperium*, in: Barbara Beßlich und Ekkehard Felder (Hrsg.): *Geschichte(n) fiktional und faktual. Literarische und diskursive Erinnerungen im 20. und 21. Jahrhundert*, Bern: Lang 2016, S. 253–275.

sich Varianten des Ironischen gegenseitig neutralisieren würden.⁷⁶ Diverse Forschungsbeiträge zeigen, wie Deutungsunsicherheiten bei Kracht durch ambivalente Formen der Ironie erzeugt werden.

Ähnliche Wirkungsweisen konstatiert die Forschung für den Einsatz intertextueller Verfahren (bspw. Pastiche). Durch vielfältige rhizomatische Verweisstrukturen entsteht eine oft nur schwer fassbare Stimmenvielfalt in den Texten. Eckhard Schumacher beobachtet in Bezug auf Krachts Ästhetik der „Differenz und Wiederholung“, dass das Schreiben Krachts oft ein ‚Überschreiben‘ von Prätexten sei.⁷⁷ Die Identifikation und Kenntnis eines Prätextes kann einen als irritierend wahrgenommenen Tonfall oder die spezifische Konfiguration bestimmter diskursiver Elemente gewissermaßen ‚erklären‘ und diese überschriebenen Vorlagen ebenfalls kommentieren. Diesen Palimpsestcharakter zeigt auch Matthias N. Lorenz in seiner auf intertextuelle Verfahren fokussierten Lesart von *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* auf.⁷⁸ Er liest die Bezugnahmen auf Joseph Conrads *Heart of Darkness* als subtile, nicht moralistische Form der Rassismuskritik und weist dem intertextuellen Verfahren somit letztlich doch einen ideologiekritischen Gestus zu.⁷⁹ Die Vielzahl von sich überlagernden Stimmen, komplexen Text-Text-Beziehungen, werkinternen und -externen Verweisen können in Krachts Werken das erzeugen, was Moritz Baßler in Bezug auf die von Kracht und Eckhart Nickel herausgegebene Zeitschrift *Der Freund* als „semiotischen Dauerdruck

⁷⁶ Durch den Einsatz ironischer Mittel würden die Verfahren restaurativer Ironie den Gegensatz zwischen Ironie und Ernst nicht verunsichern, sondern die Autorität dieser Ordnung reaktualisieren und bekräftigen. In Hinblick auf das Politische bei Kracht folgert Abbt: „In Christian Krachts Werk ist eine Neutralisierung des Ironischen an verschiedenen Stellen festzustellen. Damit wird nicht behauptet, dass das Werk oder die exemplarisch gewählte Erzählung von Kracht nicht ironisch-politisch wäre. Im Gegenteil findet darin eine besondere Position innerhalb des Ironie-Diskurses Ausdruck. Allerdings eben gerade nicht zugunsten einer konstruktiv aufbrechenden (Selbst-)Kritik, sondern zugunsten einer sinnlichen Re-Installation eines Gegensatzes zwischen Ironie und Ernsthaftigkeit. Ironie ist nicht mehr länger selbst eine Form verbindlicher Kritik, sondern sie wird darin als Gegenteil von Ernst und Kritik inszeniert.“ Christine Abbt: Sokratische oder restaurative Ironie? Zur unterschiedlichen politischen Absicht ironischer Varianten (am Beispiel von „Tristesse Royale“ in *Der gelbe Bleistift*), in: Christine Lubkoll Manuel Illi und Anna Hampel (Hrsg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, Stuttgart: Metzler 2018, S. 401–419, hier: S. 401.

⁷⁷ Vgl. Eckhard Schumacher: Differenz und Wiederholung. Christian Krachts „Imperium“, in: Hubert Winkels (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um „Imperium“ und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 129–146.

⁷⁸ Matthias N. Lorenz: Kracht, Coppola und Conrad: Intertextualität als Rassismuskritik in ‚Imperium‘ und ‚Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten‘, in: *Acta Germanica* 2 (2014), S. 67–78 [= Lorenz 2014d]. Siehe dazu auch die Habilitation: Ders.: *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads „Heart of Darkness“ in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2017, S. 390–460 [= Lorenz 2017a].

⁷⁹ Vgl. Lorenz 2014d, S. 77 f. Siehe zu den intertextuellen Bezügen zu *Heart of Darkness* auch: Matthias N. Lorenz: Christian Kracht liest *Heart of Darkness*. Zur Funktion einer intertextuellen Bezugnahme, in: Lorenz/Riniker 2018a, S. 421–453.

zur Archivierung kulturellen Wissens⁸⁰ bezeichnet hat. Die Verweis- und Stimmen-dichte in *Der Freund* erzeugt Baßler zufolge das Gefühl – und diese Feststellung lässt sich bei Kracht, wie die Vielzahl an Forschungsbeiträgen zu den intertextuellen Verfahren belegt, durchaus verallgemeinern –, es sei immer noch mehr zu entdecken, zu assoziieren und vielleicht auch zu verstehen.⁸¹ So entstehe ein ästhetischer Vorsprung, in dem Baßler eine zeitgemäße Form des Dandyismus sieht: „Vielleicht markiert der Vorbehalt, es sei immer noch mehr dabei zu wissen und zu assoziieren, als es einem gerade konkret möglich ist, die zeitgemäße Form des ästhetischen Vorsprungs, der den Dandy ausmacht.“⁸² Sascha Seiler kommt in seinem Beitrag zu den verborgenen Popmusikreferenzen in *1979*, einem Roman, der oftmals als ‚Post-Pop‘ eingeordnet wird, zu einem ähnlichen Schluss. Seiner Lesart zufolge deuten gerade die verborgenen Referenzen und verworrenen Verweisspiele auf eine starke Autorposition hin, die kulturelle Expertise und eine Hoheit über die Verweis- und Textkonstruktion ausstellt.⁸³ Demgegenüber liest Immanuel Nover die Verunsicherungsverfahren im literarischen Werk in Zusammenhang mit den Inszenierungsweisen des Autors und kommt zu dem Schluss, dass die spezifische Form der Autorschaft „eben keine souveräne Autorposition mehr etabliert“.⁸⁴ Zu den intertextuellen Verfahren bei Kracht gibt es also zahlreiche Beiträge, die unterschiedlichste Werkbezüge erhellen, in der Deutung der Wirkungsweisen unterscheiden sich die Schlussfolgerungen.

Auch die Konfigurationen des unzuverlässigen und kontrafaktischen Erzählens gehören zum Bereich der irritationserzeugenden Verfahren, die in den ersten drei Romanen, dem sogenannten Triptychon, den Ich-Erzählern zugewiesen werden können: Die Unzuverlässigkeit charakterisiert die erzählenden Protagonisten.⁸⁵ Demgegenüber

⁸⁰ Moritz Baßler: „Der Freund“. Zur Poetik und Semiotik des Dandyismus am Beginn des 21. Jahrhunderts, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u. a.: Böhlau 2009, S. 199–217, hier: S. 212.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Sascha Seiler: Verborgene Popmusikreferenzen im Werk von Christian Kracht, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank und Timme (2018), S. 153–179, hier: S. 177: „Die versteckten Verweise [...] werden zum Teil des für Kracht typischen intertextuellen Spiels, das der Autor mit kulturellen Texten treibt. Sie zeigen aber auch, so ein möglicher Erklärungsversuch, vor allem eines: Dass die Romane Krachts durchaus auch als Ansammlung intertextueller Codes gelesen werden können, die den Autor, der seinen Protagonisten die Zitate und Andeutungen [...] in den Mund legt, als allmächtigen Schöpfer seines Textes identifizieren.“

⁸⁴ Nover 2017, S. 32.

⁸⁵ Zu den unzuverlässigen Erzählweisen in *Faserland* siehe beispielsweise den Beitrag von Niels Werber, der den Roman als Pikareske liest und auf zahlreiche uneindeutige und unlogische Aspekte

verunsichern die zahlreichen Verschiebungen und Anachronismen, die Johannes Birgfeld beispielsweise für *Imperium* herausarbeitet, die Glaubwürdigkeit der extradiegetischen Erzählinstanz und verunsichern somit das Referenzialitätsverhältnis zur außerliterarischen Realität in stärkerem Maße.⁸⁶ Zudem werden in *Imperium* und *Die Toten* verstärkt Phänomene narrativer Irritation deutlich, die als Formen der Metafiktion beschrieben werden können.⁸⁷

Neben diesen Forschungsansätzen zu postmodernen Verfahren, die in Krachts Werk gerade auch in ihren Kombinationen zu Irritationen führen können, liegen auch zahlreiche Beiträge aus dem Bereich der Popliteraturforschung vor, die sich mit dem Provokationsgehalt von *Faserland* und *Tristesse Royale* im literarischen Feld der 1990er Jahre auseinandersetzen⁸⁸ sowie Forschungsbeiträge zu den literarisch-journalistischen Grenzgängen des New Journalism, die jeweils einzelne Aspekte der Irritation hervorheben.⁸⁹ Der Sammelband *Grenzgänger. Formen des New Journalism* aus dem

der Erzählweise hinweist. Niels Werber: Krachts Pikaeske. *Faserland*, neu gelesen, in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 44 (2014), H. 175, S. 119–129. Siehe dazu auch: Patrick Bühler und Franka Marquardt: Das „große Nivellier-Land“? Die Schweiz in Christian Krachts „Faserland“, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 76–91. Zur Ästhetik des Kontrafaktischen in *Sonnenschein* siehe: Andreas Martin Widmann: Plot vs. Story. Towards a Typology of Counterfactual Historical Novels, in: Dorothee Birke, Michael Butter und Tilmann Köppe (Hrsg.): *Counterfactual Thinking – Counterfactual Writing*, Berlin, New York: De Gruyter 2011, S. 170–189. Zu *Sonnenschein* als ‚parahistorische‘ Erzählung siehe: Moritz Baßler: „Have a nice apocalypse!“ Parahistorisches Erzählen bei Christian Kracht, in: Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel (Hrsg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*, München: Fink 2010, S. 257–272.

⁸⁶ Birgfeld arbeitet u. a. die von der Realgeschichte abweichende Ereignischronologie des Romans heraus und weist ebenso auf zahlreiche intertextuelle Bezüge hin. Siehe: Johannes Birgfeld: Südseephantasien. Christian Krachts „Imperium“ und sein Beitrag zur Poetik des deutschsprachigen Romans der Gegenwart, in: *Wirkendes Wort* 62 (2012), H. 3, S. 457–477.

⁸⁷ Siehe dazu beispielsweise Robin Hauensteins Studie zur historiographischen Metafiktion: Robin Hauenstein: *Historiographische Metafiktionen. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 120–151 [= Hauenstein 2014a].

⁸⁸ *Faserland* wird zumeist als Gründungsdokument der deutschsprachigen Popliteratur der 1990er angesehen, da nach Krachts erstem Roman eine Vielzahl von Texten publiziert wurde, die sich an der provokanten Ästhetik orientierte und durch ähnliche Schreibweisen auszeichnete. Vgl. Thomas Ernst: *Popliteratur*, Hamburg: Rotbuch 2001, S. 72 f.; vgl. Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München: C. H. Beck 2002, S. 111 f.; vgl. Sandra Mehrfort: Christian Kracht: *Faserland* (1995), in: *Dies.: Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Karlsruhe: Info 2008, S. 78–117, hier: S. 78. Zu *Faserland* wie auch *Tristesse Royale* siehe auch: Christoph Rauen: „Ironic Hell“. Popliteratur um 2000, in: Ders.: *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 124–214.

⁸⁹ Zu den Formen des literarischen Journalismus siehe: Dirk Frank: Generation Tristesse. Zum Verhältnis von Literatur und Journalismus in der jüngeren Popliteratur, in: Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen (Hrsg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, Wiesbaden: VS 2004, S. 267–306. Zum Verhältnis von Literatur und Journalismus aus systemtheoretischer Perspektive einer strukturellen Kopplung des Literatursystems und des Journalismussystems siehe die Studie von Eberwein, der Kracht in den Bereich des Popjournalismus einordnet: Tobias Eberwein:

Jahr 2004 versammelt Beiträge, die sich mit Schreibweisen, die zwischen literarischer und journalistischer Vermittlung stehen, auseinandersetzen. Bernhard Pörksen beschreibt die Merkmale des *New Journalism* sowie die Provokationspotentiale dieser Schreibweisen am Beispiel von *Tempo*⁹⁰ und Joan Kristin Bleicher arbeitet in Bezug auf Kracht eine Dominanz fiktionaler und reflexiver Erzählweisen heraus, die in den journalistischen Kontexten zu Irritationen führen, da „[r]eale Welten und Ereignisse [...] mit Instrumentarien der fiktionalen Weltkonstruktion beschrieben [werden].“⁹¹ Aufgrund der literarischen Sprachgestaltung und der selbstreflexiven Dimension der journalistischen Texte Krachts, die ein Bewusstsein für die umspielte Grenze zwischen Faktizität und Fiktionalität ausdrücken, prägte Oliver Ruf den Begriff des *New New Journalism* als „Kontemplation einer ästhetisch motivierten Alternative zur rational-nüchternen Sprache eines rein auf Nachrichtenvermittlung konzentrierten Journalismus, bei der kritische Reflexion und manipulierte Imagination fast nahtlos ineinander übergehen.“⁹² Auf diesen Grundlagen, in denen Verfahren herausgearbeitet werden, die Deutungsunsicherheiten generieren und die Verstöße gegen Schreibkonventionen darstellen, baut die vorliegende Studie ebenso auf, wie auf den zahlreichen Forschungsbeiträgen zu den Konfigurationen umstrittener Diskurse in Krachts Werk. Es liegen Beiträge vor, die sich mit der Verhandlung nationalsozialistischer Vergangenheit und Aspekten der Erinnerungskultur bei Kracht befassen,⁹³ weitere Aufsätze beleuchten den Umgang mit Rassismuskursen, der insbesondere in *Ich werde hier sein im Sonnenschein*

Literarischer Journalismus. Theorie – Traditionen – Gegenwart, Köln: Herbert von Halem Verlag 2013, S. 147.

⁹⁰ Vgl. Pörksen 2004a, S. 307–336. Siehe auch: Bernhard Pörksen: Das Problem der Grenze. Die hintergründige Aktualität des New Journalism – eine Einführung, in: Ders. und Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, Wiesbaden: VS 2004b, S. 15–28.

⁹¹ Joan Kristin Bleicher: „Sex, Drugs & Bücher schreiben“. New Journalism im Spannungsfeld von medialem und literarischem Erzählen, in: Pörksen/Bleicher 2004, S. 126–159, hier: S. 132. Der Sammelband *Grenzgänger* befindet sich auch im Bestand von Krachts und Nickels „Kathmandu Library“, was zeigt, dass sich die Autoren auch mit ihrer wissenschaftlichen Rezeption befassen. Der Band war in der Inventarliste auf der Webseite von *Der Freund* aufgeführt, diese ist aber nicht mehr abrufbar (Online: <http://www.derfreund.com/library.php>) [Abruf am 29.3.2019].

⁹² Oliver Ruf: Christian Krachts „New New Journalism“. Selbst-Poetik und ästhetizistische Schreibstruktur, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 44–60, hier: S. 57.

⁹³ Zu Erinnerungskultur und ‚Vergangenheitsbewältigung‘ siehe beispielsweise: Röhling, Jürgen: Vergangenheitsbewältigung in den Zeiten der Pop-Literatur. Zu einem Erfolgsroman der neunziger Jahre. Christian Krachts Roman „Faserland“, in: Grażyna Barbara Szewczyk (Hrsg.): *Einheit versus Vielheit. Zum Problem der Identität in der deutschsprachigen Literatur*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2002, S. 170–187. Siehe auch Lutz Hagedstedt: Die absolute Freiheit und der Schrecken. Erinnerungskultur und Gegenwartsbezug bei Christian Kracht, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 131–149.

und im Schatten unterschiedlich eingeschätzt wird – zwischen subtiler antirassistischer Positionierung und Reproduktion rassisierender Zuschreibungen.⁹⁴ Auch zu den Themenfeldern Kolonialismus und Eurozentrismus,⁹⁵ Orientalismus⁹⁶ sowie Antisemitismus⁹⁷ liegen Beiträge vor, die verschiedene Texte Krachts in den Blick nehmen, die literarischen Verfahren beschreiben und zu unterschiedlichen Beurteilungen kommen. Die Spannweite liegt auch hier zwischen der Einschätzung der Verfahren als parodistisch (bspw. in Bezug auf den Orientalismuskurs in 1979) – somit in gewisser Weise kritisch und differenziert –⁹⁸ und der Einschätzung, Kracht würde tradierte diskriminierende Muster reproduzieren. Jan Süselbeck beschreibt beispielsweise, dass in *Sonnenschein* antisemitische und antijudaistische narrative Muster reproduziert würden⁹⁹ und reiht den dritten Roman Krachts gar in eine „Kurze Literaturgeschichte

⁹⁴ Matthias N. Lorenz liest *Sonnenschein* als Form der Rassismuskritik (vgl. Lorenz 2014d). Auch Eva Wiegmann sieht darin eine postkoloniale Dekonstruktion imperialer und rassisierender Denkschemata: Eva Wiegmann: Dekonstruktion imperialer Denkstrukturen in Christian Krachts postkolonialem Schweiz-Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, in: Laura Beck und Julian Osthuus (Hrsg.): *Postkolonialismus und (Inter-)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 47–78. Demgegenüber sieht Carlotta von Maltzan in *Sonnenschein* teilweise eine Bekräftigung rassistischer Stereotypisierungen: Carlotta von Maltzan: Überlegungen zur Sowjetischen Schweizer Republik, Afrika und Kracht, in: Heinz-Dieter Assmann, Frank Baasner und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Republik. Ursprünge, Ausgestaltungen, Repräsentationen eines scheinbar universellen Begriffs*, Baden-Baden: Nomos 2014, S. 165–172. Siehe auch: Dies.: Kolonialismus, Imagination und die Schweiz. Zu Christian Krachts Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, in: Constantin Sonkwé Tayim, Hyacinthe Ondo und Jean-Bertrand Miguoué (Hrsg.): *Postkoloniale Blickpunkte: Betrachtungen der Interkulturalität in Literatur, Film und Sprache*. Festschrift für David Simo zum 65. Geburtstag, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2017, S. 77–85. Siehe auch: Dies.: Zu Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* im postkolonialen Kontext, in: Lorenz/Riniker 2018a, S. 397–420.

⁹⁵ Der Umgang mit kolonialen Mustern wird in einer Vielzahl von Forschungsbeiträgen anhand von *Imperium* verhandelt. Siehe dazu bspw.: Claudia Breger: Transnationalism, Colonial Loops, and the Vicissitudes of Cosmopolitan Effect: Christian Kracht's *Imperium* and Teju Cole's *Open City*, in: Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei und Stuart Taberner (Hrsg.): *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, Rochester, New York: Camden House 2015, S. 106–124. Ebenfalls zur postkolonialen Ästhetik in *Imperium* siehe: Julian Osthuus: *Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2017, S. 130–143.

⁹⁶ Gonçalo Vilas-Boas: Krachts „1979“. Ein Roman der Entmythisierungen, in: Edgar Platen und Martin Todtenhaupt (Hrsg.): *Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, München: Iudicium 2007, S. 82–96.

⁹⁷ Siehe dazu kritisch Jan Süselbeck: „Ich komme nur ganz kurz hierher.“ Emotionale Strategien der ‚filmischen‘ Schnitt- und Überwältigungsästhetik in Christian Krachts Kriegsroman „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“ (2008), in: Søren R. Fauth, Kasper Green Krejberg und Jan Süselbeck (Hrsg.): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2012, S. 236–255 [= Süselbeck 2012b].

⁹⁸ Vilas-Boas sieht in 1979 beispielsweise eine parodistische Bezugnahme auf den Orientalismuskurs. Vgl. Vilas-Boas 2007, S. 82–96.

⁹⁹ Vgl. Süselbeck 2012b, S. 251 f.

antijudaistischen Gefühlswissens bis zur Gegenwart“ ein, da der Protagonist, eine Person-of-Color, „gegen das jüdische Böse [...] in Gestalt des verschwörerischen Konter-Revolutionärs Brazhinsky“ zu kämpfen habe.¹⁰⁰

Hinsichtlich der Faszination für Fundamentalismus und Totalitarismen befassen sich Forschungsbeiträge einerseits mit Fokus auf die Ästhetik,¹⁰¹ andererseits auf die Faszination für das Totale in politischen und religiösen Systemen.¹⁰²

Auch die impliziten politischen Positionierungen – die in der literarischen Öffentlichkeit für Irritation sorgten – und die hinsichtlich der frühen, oftmals der Popliteratur zugeordneten Werke unter dem Sammelbegriff des Konservatismus gefasst wurden, sind Gegenstand der Forschung. Claude D. Conter befasst sich beispielsweise mit der Abkehr von Werten und Ästhetiken der 68er-Bewegung und mit den Topoi des Konservatismus in der Popliteratur der 1990er Jahre.¹⁰³

Auch die Diskurse um Geschlecht – insbesondere um Männlichkeitskonstruktionen – und Begehren spielen in den Texten Krachts immer wieder eine tragende Rolle und sind Gegenstand der Krachtforschung.¹⁰⁴ Die volatilen, fragilen Männlichkeitsentwürfe, die hegemonialen Männlichkeitsentwürfen entgegengesetzt sind, werden in Krachts Texten oftmals mit Fragen des Begehrens verknüpft und mit dem Anspielungsraum auf Homosexualität respektive Homofeindlichkeit verbunden; auch diesbezüglich herrscht keine Einigkeit darüber, ob Krachts Texte auf Homo- und Queerfeindlichkeit

¹⁰⁰ Jan Süselbeck: Mehr als nur ein Stereotyp. Zum religiösen Gefühlswissen in der deutschsprachigen Literatur seit dem 18. Jahrhundert, in: *literaturkritik.de*. 23 (2021), H. 5, o. S. (Online: https://literaturkritik.de/mehr-als-nur-ein-stereotyp-religioesen-gefuehlswissen-deutschsprachigen-literatur-seit-18-jahrhundert,27730.html#_ftnref29) [Abruf am 29.9.2023].

¹⁰¹ Zur These des ‚ästhetischen Fundamentalismus‘ siehe: Oliver Jahraus: Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 13–23.

¹⁰² Siehe Innokentij Kreknin: Die Faszination des Totalen: politische und religiöse Systeme bei Christian Kracht, in: Christian Sieg und Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Autorschaften im Spannungsfeld von Religion und Politik*, Würzburg: Ergon 2014, S. 145–166. Zu den Verschränkungen von Popkultur und Fundamentalismus siehe: Paul Michael Lützel: Iran: Christian Kracht, „1979“ (2001). Popkultur und Fundamentalismus, in: Ders.: *Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman*, München: Fink 2009, S. 197–207.

¹⁰³ Claude D. Conter: „Rebellion gegen die Rebellion“. Gesellschaftsdiagnosen der Popliteratur der 90er Jahre zwischen Selbstmord und Ehe. Ein Beitrag zur Debatte der Subversion und des Konservatismus der Popliteratur, in: Johannes G. Pankau (Hrsg.): *Pop, Pop, Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, Oldenburg: Isensee 2004, S. 49–67.

¹⁰⁴ Zur Thematik der fragilen Männlichkeitsbilder siehe: Mary Leslie Knight: *Sympathy for the Devil: Volatile Masculinities in Recent German and American Literatures*, Durham (N.C.): Duke University 2011, S. 1–81, 96–99, 163–176. Unter dem Aspekt ausgestellter Misogynie siehe: Molly Knight: Close the Border, Mind the Gap: Pop Misogyny and Social Critique in Christian Kracht's *Faserland*, in: Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal und Vibeke Rützou Petersen (Hrsg.): *Detectives, Dystopias and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*, Rochester (NY): Camden House 2014, S. 227–242.

aufmerksam machen, oder ob die Texte in erster Linie abwertende, klischierte Darstellungsweisen reproduzieren.¹⁰⁵

Neben dem Umgang mit politisch relevanten, heiklen Diskursen, die nicht selten identitätsstiftende Kategorien verhandeln, haben gerade auch Krachts Selbstinszenierungsweisen Einfluss auf das Unbehagen der literarischen Öffentlichkeit mit diesem Autor, wie in der Forschung bereits aufgezeigt wurde.¹⁰⁶

Es liegen also zahlreiche Beiträge in der Forschung vor, die sich mit einzelnen irritierenden Aspekten der Kracht'schen Ästhetik oder Selbstdarstellungsweisen befassen. Das Forschungsdesiderat, dem sich die vorliegende Studie widmet, besteht darin, Phänomene der Störung in Krachts literarischem Werk sowie den Selbstinszenierungsweisen in ihren Zusammenhängen aufzuarbeiten, sie in ihren Verweisnetzen sowie im Kontext ihrer Wertungsdiskurse zu betrachten und die herausgearbeiteten Verfahren, die Irritationen erzeugen, zu systematisieren.

2.2 Perspektiven der Störungsforschung

Als Annäherung an den Begriff der „Störung“ führt der *Duden* in der Bedeutungsübersicht des Eintrages erstens „das Stören, das Gestörtwerden“ auf und nennt als Beispiele etwa „häufige Störungen bei der Arbeit“.¹⁰⁷ Als Synonyme für dieses erste Bedeutungsfeld werden „Beeinträchtigung, Behelligung, Behinderung, Belästigung,

¹⁰⁵ Mit Konfigurationen von Geschlecht und Begehren befassen sich beispielsweise die Beiträge von Gary Schmidt und David Clarke. Siehe David Clarke: Dandyism and Homosexuality in the Novels of Christian Kracht, in: *Seminar* 41 (2005), H. 1, S. 36–54. Siehe auch Gary Schmidt: Fear of the Queer? On Homosexuality, Masculinity and Auratic in Christian Kracht's Anti-Pop Pop Novels, in: Margaret McCarthy (Hrsg.): *German Pop Literature. A Companion*, Berlin, Boston: De Gruyter 2015, S. 209–235.

¹⁰⁶ Zum provokanten Gehalt der Inszenierungsweisen im Kontext der Popliteratur und des Dandyismus siehe insbesondere die Beiträge von Lettow, Niefanger und Kreknin. Siehe Fabian Lettow: Der postmoderne Dandy. Die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein, in: Ralph Köhnen (Hrsg.): *Selbstpoetik 1800–2000. Ich-Identitäten als literarisches Zeichenrecycling*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2001, S. 285–305. Siehe Dirk Niefanger: Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur, in: Johannes G. Pankau (Hrsg.): *Pop, Pop, Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, Oldenburg: Isensee 2004, S. 85–101. Siehe Innokentij Kreknin: Spaßausfall im Spiegelsaal. Christian Kracht und einige Korrekturen am überalterten Diskurs Popliteratur, in: *Zonic* 14–17 (2008), S. 140–145. Zur Forschungsliteratur über schriftstellerische Selbstinszenierungsweisen siehe auch Kapitel 2.3.1 dieser Studie.

¹⁰⁷ [Art.] Störung, in: Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim u. a.: Dudenverlag 2007, S. 1623.

Unterbrechung“ genannt.¹⁰⁸ Die zweite Bedeutungsdimension wird in drei Unterpunkte gegliedert und zwar a) das Stören, das Gestörtwerden, das etwa „eine Störung des Gleichgewichts“ oder „die Störung von Ruhe und Ordnung“ meint, b) „das Gestörtsein [...] und dadurch beeinträchtigte Funktionstüchtigkeit“, eine Kategorie, in der beispielsweise gesundheitliche oder technische Störungen gefasst werden, und drittens wird der Störungsbegriff aus der Meteorologie aufgeführt, der c) „atmosphärische Störungen“ wie ein Tiefdruckgebiet meint.¹⁰⁹ Die auch in diesem Fall durchweg negativ konnotierten Synonyme lauten „Defekt, Panne, Problem, Schaden, Schädigung“.¹¹⁰

Als Annäherung an ein Beschreibungsschema der Störphänomene im Bereich der Kunst und Literatur, also auch in Christian Krachts Œuvre, eignet sich am ehesten die zweite Definition des Störens und Gestörtwerdens, das die Irritationen von Zuständen, Prozessen oder Ordnungen, beispielsweise gesellschaftlich-sozialer Strukturen, erfasst. Was diese Definitionen zeigen, ist, dass unter der „Störung“ von Ordnungen und Prozessen alltagssprachlich gemeinhin etwas Negatives verstanden wird. Demgegenüber fasst vorliegende Studie Störungen neutraler auf und sieht gerade im Feld der Kunst in der Irritation von Automatismen und Normalerwartungen Potential für Reflexion, Aushandlung und Erneuerung.

Die folgenden Kapitel unternehmen eine Klärung des Begriffs der Störung, der in dieser Studie zur Beschreibung von Krachts Poetik herangezogen wird. Die Analysekategorien zur Beschreibung der Irritationsphänomene bei Kracht werden aus unterschiedlichen Forschungsperspektiven abgeleitet, welche im Folgenden dargelegt werden.

2.2.1 Etymologie und anthropologische Funktion

Betrachtet man die Begriffsgeschichte des Wortes ‚Störung‘, lassen sich dem Medienwissenschaftler Christoph Neubert zufolge „von der indogermanischen Wurzel **tu(e)r-* bzw. **tru-* (mit Metathese) in der Bedeutung ‚schnell bewegen, eilen, drehen, herumwirbeln‘ [...] mindestens vier etymologische Stränge verfolgen“.¹¹¹ Der erste Strang

¹⁰⁸ [Art.] Störung, in: Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Das Synonymwörterbuch, Berlin: Dudenverlag 2014, S. 861.

¹⁰⁹ [Art.] Störung, in: Duden 62007, S. 1623.

¹¹⁰ [Art.] Störung, in: Duden 62014, S. 861.

¹¹¹ Christoph Neubert: Störung, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München: Fink 2012, S. 272–288,

vereint lateinische und althochdeutsche Wörter im Bedeutungsfeld der Bewegung (Rührlöffel, durcheinander rühren, schnell herumdrehen) sowie des Akustischen (Geräusch, Lärm, Sausen), „beides auch in der Zuschreibung an mächtige Wesen oder übernatürliche Ursachen ([...] ‚Riese, Unhold, Dämon‘)“.¹¹² Der zweite Strang fasst Wörter zusammen, die eine Anzahl oder Menge in bestimmter (Un-)Ordnung bezeichnen (Schar, Schwarm), und andererseits Bewusstseinszustände wie Taumel oder Schwindel.¹¹³ Der dritte Strang reicht bereits sehr nahe an die aktuellen Bedeutungsdimensionen des Wortes als ‚Unruhe‘ und ‚Unordnung‘ heran:¹¹⁴ „Die entsprechenden lateinischen Verben *perturbare* und *disturbare* werden zur Referenz aller modernen Störungsbegriffe“.¹¹⁵ Der vierte und letzte etymologische Strang, den Neubert beschreibt, spannt einen begriffsgeschichtlichen Bogen vom Alt- über das Mittelhochdeutsche, in dem sich die Bedeutungen verwandter Wörter in einem Spielraum zwischen ‚verwirren‘ bis hin zu ‚zerstören‘ bewegen, zum neuhochdeutschen Verb *stören*.¹¹⁶

Fasst man die Bedeutungsfelder zusammen, die sich aus dieser etymologischen Herleitung ergeben, lassen sich Neubert zufolge sechs sich gegenseitig überlagernde Dimensionen unterscheiden:

hier: S. 272 [Anm. zum Zitat: „Metathese“ bezeichnet in der Phonologie eine Lautumstellung/-verschiebung in einem Wort]. Neubert bezieht sich in der Wort- und Begriffsgeschichte von ‚Störung‘ / ‚stören‘ auf Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, 4 Bde., Wien: Pichler 1808, Bd. 4, Sp. 407 f.; Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig: Hirzel 1854 ff., Bd. 19, Sp. 385 ff.; Julius Pokorny: *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, 3 Bde., Bern, München: Francke 1959, Bd. 3, S. 1100 f.; Gerhard Köbler: *Indogermanisches Wörterbuch* ³2000, S. 244–246 (Online: <http://koeblergerhard.de/idgwbhin.html>) [Abruf am 13.2.2018].

¹¹² Neubert 2012: „(1) Den lateinischen Nomen *trua*, *trulla* (‚Schöpfkelle‘, Rührlöffel) korrespondiert das althochdeutsche Verb *dweran* (‚schnell herumdrehen, durcheinander rühren, mischen‘), dessen Gestalt sich über althochdeutsch *dwiril* bis zum heutigen *Quirl* erhält (vgl. auch nhd. *Trubel*); mit dem Bewegungaspekt verbindet sich der akustische Eindruck des Geräuschs bzw. Lärms (vgl. aisl. [altisländisch] *pyrja*, ‚laufen, sausen‘) [...]“ Ebd.

¹¹³ Vgl. ebd.: „Aus derselben indogermanischen Wurzel entstehen (2) mit *m*-Formans lateinisch *turma* (‚Schar, Schwarm‘) und mittelhochdeutsch *turm* (‚Wirbel, Taumel, Schwindel‘)“.

¹¹⁴ Der dritte etymologische Strang fasst „mit *b*-Formans das griechische *tyrb-* bzw. lateinische *turb-* in der Bedeutung ‚rühren, aufrühren, in Unordnung bringen‘ (vgl. gr. *tyrbe*, ‚Unruhe, Verwirrung, wilder Tanz‘; lat. *turba*, ‚Schar, Masse, Getümmel‘, aber auch ‚Gezänk, Streit, Aufruhr‘)“ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ „(4) Im Germanischen tritt die indoeuropäische Wurzel mit *s*-Anlaut und in verschiedenen Ablautstufen (**stur-* und **staur-*) auf, aus denen althochdeutsch *sturm* (‚Sturm, Wirbel‘) sowie *stōran*, *stōren* und mittelhochdeutsch *stœren* (‚vernichten, zerstreuen, hindern, verwirren‘), schließlich das neuhochdeutsche Verb *stören* hervorgeht [...]. Neben dem allgemeinen Gebrauch existieren *stören* und *störerey* im 16. und frühen 17. Jahrhundert als spezielle Bezeichnung für Handwerksdienste, die außerhalb der zunftmäßigen Organisation erbracht werden, ferner für die Beeinträchtigung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit (vgl. *störenfried*)“ Ebd., S. 272 f.

(1) eine kinetische Dimension (schnelle Bewegung, entweder linear oder zirkulär); (2) eine ästhetische Dimension (Geräusche verschiedener Intensität); (3) eine epistemologische Dimension (Verwirrung, Schwindel, Gerücht); (4) eine soziale Dimension (Menge, Masse, Schar); (5) eine politische Dimension (Aufruhr, Streit, Unordnung); schließlich (6) eine magische oder ‚metaphysische‘ Dimension (übernatürliche Kräfte und Ursachen).¹¹⁷

Im Sinne einer historischen Anthropologie lassen diese unterschiedlichen Dimensionen von Störung und deren Imaginationen auch Rückschlüsse auf kulturelle Ordnungen zu, indem mit dem Begriff beispielsweise auch Irritationen von Grenzen zwischen sozialen oder ontologischen Bereichen – wie etwa Leben und Tod, Traum und Realität, Gegenwart und Vergangenheit – bezeichnet und somit sichtbar gemacht werden. Neubert zufolge kann der Begriff der Störung diesbezüglich als Kommunikation zwischen abgeschlossenen Sphären verstanden werden.¹¹⁸

Diese Auffassung von Störung werde oft durch die Figur des Tricksters personifiziert, dem die anthropologische Funktion der Reflexion und Beschreibung solcher kulturellen Ordnungen zukomme: „In der Vermittlung zwischen diesen Sphären sind typischerweise zweideutige Figuren involviert, die in der Ethnologie als Trickster charakterisiert wurden, als unzuverlässige Boten also, deren Metier nichts anderes als die Produktion und Bearbeitung von Missverständnissen bzw. Konflikten ist.“¹¹⁹ Dabei oszilliere die Figur des Störenfrieds oder Tricksters zwischen Destabilisierung und Stabilisierung der umspielten Ordnungsgrenzen. Einerseits würden diese durch den Trickster herausgefordert und mitunter infrage gestellt; andererseits könne die soziale Ordnung dadurch wieder stabilisiert werden, dass der Trickster, die Personifikation der Störung selbst, als Sündenbock sanktioniert werde.¹²⁰ Diesem Verständnis nach spielen Tricksterfiguren Streiche, täuschen, verursachen Streit, unterbrechen den Konsens, stören Kommunikation, rufen widersprüchliche Deutungen hervor, vermitteln zwischen Gegensätzen, agieren in Zwischen- und Übergangsräumen und zeichnen sich durch einen ambivalenten Charakter sowie eine „unüberwindliche kategoriale und moralische Zweischneidigkeit“¹²¹ aus.¹²² Sie vereinen oft eine gewisse Ungebundenheit, die

¹¹⁷ Ebd., S. 273.

¹¹⁸ Vgl. ebd.

¹¹⁹ Ebd. Zur Figur des Tricksters siehe auch: Erhard Schüttpelz: Der Trickster, in: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010, S. 208–224.

¹²⁰ Vgl. Neubert 2012, S. 274; vgl. Schüttpelz 2010, S. 214 f.

¹²¹ Schüttpelz 2010, S. 215.

¹²² Vgl. Schüttpelz 2010, S. 208 ff., S. 212 f., S. 221. Schüttpelz veranschaulicht die Eigenschaften des Tricksters anhand der mythologischen Figur Eshu-Elegba, die als „Quelle der kommunikativen Störungen“ fungiere. Ebd., S. 210.

sich durch ziellose Reisen manifestieren, nutzen Verfahren der Statusumkehr und -parodie, besäßen die Flexibilität der Verwandlungsfähigkeit und oft erwiesen sie sich „als eine unwiderstehliche Kondensation der Übergänglichkeit – der ‚Liminalität‘.“¹²³ Neubert zufolge generieren Kulturen derartige „religiöse und mythologische Figurationen von Störung als Beobachtungsformen für die Autonomie und mangelnde Kontrollierbarkeit von Kommunikation“.¹²⁴

Demgegenüber werden Störungen im zeitgenössischen Alltagsverständnis oft als etwas Negatives wahrgenommen, das gewohnte Abläufe in ihrer Routine durcheinanderbringt und etablierte Strukturen irritiert; sie erscheinen als „unvorhergesehene und aktuell unerwünschte Beeinträchtigung einer natürlichen, sozialen, technischen oder diskursiven Ordnung.“¹²⁵ Neben dieser Auffassung von Störung als Bedrohung, Dysfunktionalität oder gar Destruktion wohnt Störungen immer auch das produktive Potenzial der Innovation und Transformation inne:

Indem sie Irritationen einführen und Freiheitsgrade schaffen, sind Störungen zugleich konstitutiv für die Entstehung neuer Ordnungen. In diesem Wechsel zwischen externer Bedrohung und interner Ermöglichung, zwischen Zerstörung und Verstärkung liegt die medien- und kulturwissenschaftliche Relevanz des Begriffs: Die Figur der Störung oszilliert zwischen Figur und Grund, Signal und Rauschen, Form und Medium und erweist sich somit zugleich als Operationsform und als Reflexionsform des Medialen.¹²⁶

Gerade der Verstoß gegen Ordnungen macht diese sichtbar und kann Reflexionsprozesse auslösen, die wiederum transformatorisches Potenzial in sich tragen.

Hinsichtlich vorliegender Studie ist dieses Verständnis des potenziell produktiven Effekts von Störungen relevant, da die im gegenwärtigen Literaturbetrieb geltenden impliziten Normalerwartungen an Autor*innen, deren mediale Präsenz, Selbstinszenierungs- und Vermarktungsweisen sowie ästhetische und ethische Anforderungen an Texte durch deren Irritation sichtbar werden, was Machtdynamiken, Erwartungen, Ein- und Ausschlüsse beschreibbar und somit auch verhandelbar werden lässt.

¹²³ Schüttpelz 2010, S. 221 f. Für den Begriff der Liminalität, des Schwellenzustandes, verweist Schüttpelz auf Klaus-Peter Koepping: Trickster, Schelm, Pikaro. Sozialanthropologische Ansätze zur Problematik der Zweideutigkeit von Symbolsystemen, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 29 (1984), S. 195–215.

¹²⁴ Neubert 2012, S. 275 f.

¹²⁵ Ebd., S. 272.

¹²⁶ Ebd.

2.2.2 Kommunikations- und medienwissenschaftlicher Störungsbegriff

Die Grundlagen der kommunikationswissenschaftlichen Störungsforschung liegen in dem informationstheoretischen Ansatz von Claude Elwood Shannon und Warren Weaver, die Störung in ihrer mathematischen Theorie der Kommunikation als etwas fassen, das die Übermittlung von Informationen zwischen Sender*in und Empfänger*in irritiert.¹²⁷

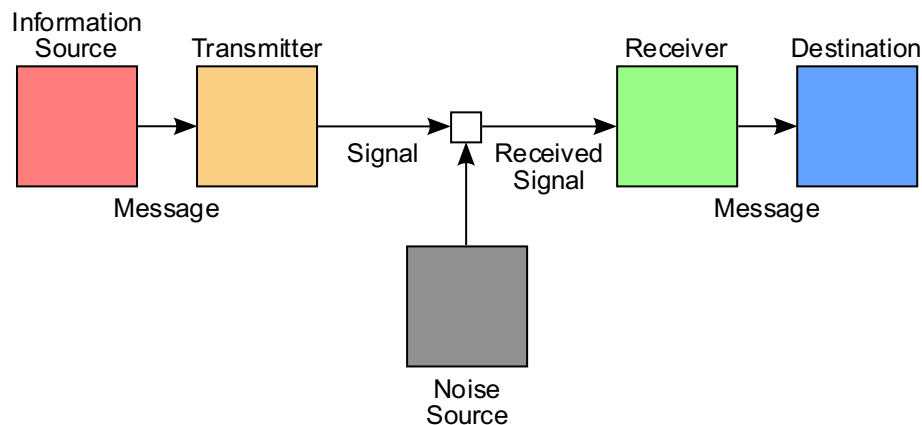


Abb. 1: Shannon-Weaver-Modell eines Kommunikationssystems

In ihrer schematischen Darstellung des Kommunikationssystems wird Störung über die Einflussquelle der „Noise Source“ als Störgeräusch konzipiert, das gegebenenfalls mit dem Signal übertragen wird und die gesendete Information im Kommunikationskanal, dem Medium, so vor dem Empfang transformiert:¹²⁸

The *channel* is merely the medium used to transmit the signal from transmitter to receiver. It may be a pair of wires, a coaxial cable, a band of radio frequencies, a beam of light, etc. During transmission, or at one of the terminals, the signal may be perturbed by noise. This is indicated schematically in Fig. 1 by the noise source acting on the transmitted signal to produce the received signal.¹²⁹

¹²⁷ Die Theorie wurde von Shannon entwickelt und gemeinsam mit Weaver weiterentwickelt und popularisiert. Vgl. Claude E. Shannon und Warren Weaver: *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana: University of Illinois Press 1998 [1949], insbes. S. 34 f. Vgl. Neubert 2012, S. 276 ff. Vgl. Carsten Gansel und Norman Ächtler: Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften – Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 7–13, hier: S. 7.

¹²⁸ Vgl. Shannon/Weaver 1998, S. 34. Der Informationsbegriff von Shannon/Weaver weicht insofern von einem alltäglichen Verständnis ab, als dass Information nicht mit der Botschaft kurzgeschlossen, sondern als „statische Eigenschaft der Nachrichtenquelle bzw. des Kommunikationssystems“ verstanden wird. Vgl. Neubert 2012, S. 276.

¹²⁹ Shannon/Weaver 1998, S. 34.

Das Störgeräusch in diesem Kommunikationsmodell kann also ausgehend von der empfangenen Information als „Differenz zum Signal“¹³⁰ verstanden werden.¹³¹ Der mathematische Ansatz, der auf die Optimierung von Kommunikation angelegt ist, fasst Störungen dementsprechend als systemeigene Dysfunktion, die das Medium von Kommunikation wahrnehmbar werden lässt.¹³²

Obwohl dieser kommunikationstheoretische Ansatz, der Kommunikation als einseitigen Übertragungsprozess von Information fasst, als überholt gilt, war das Shannon-Weaver-Modell für die Entwicklung weiterer Theorien zu Kommunikation und Störung interdisziplinär einflussreich.¹³³ Es erlebt in der Forschung zu computergestützter Interaktivität eine Renaissance und wird in der medien- und kulturwissenschaftlichen Störungsforschung zumeist als Anregung für die Theoretisierung von Störung herangezogen.¹³⁴ Neubert fasst die durch das Shannon-Weaver-Modell gewonnenen Erkenntnisse, die für Störungsforschung relevant sind, in vier Punkten zusammen, von denen zwei für die vorliegende Studie zentral sind.¹³⁵ Der erste in Hinblick auf diese Studie wichtige Aspekt ist der *Systemplatz der Störung*, der in dem Modell nicht als externe Einwirkung auf das Kommunikationssystem gefasst wird, sondern als systemimmanenter Faktor: Informations- und Störquelle sind auf derselben Ebene des Modells angesiedelt und entstörende Verfahren, die Irritationen (teilweise) neutralisieren,

¹³⁰ Albrecht Kümmel: Störung, in: Alexander Roesler und Bernd Stiegler (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Fink 2005, S. 229–235, hier: S. 230; vgl. Gansel/Ächtler 2013, S. 7; vgl. Neubert 2012, S. 277.

¹³¹ Zu Shannons Flussdiagramm siehe Shannon/Weaver 1998, S. 31–35; vgl. zum Flussdiagramm mit Fokus auf Störung/Noise: Neubert 2012, S. 277; Gansel/Ächtler 2013, S. 7; Arndt Niebisch: Noise – Rauschen zwischen Störung und Geräusch im 19. Jahrhundert, in: Gansel/Ächtler 2013, S. 83–95, hier: S. 83; vgl. Erhard Schüttpelz: Eine Ikonographie der Störung. Shannons Flußdiagramm der Kommunikation in ihrem kybernetischen Verlauf, in: Ludwig Jäger und Georg Stanizek (Hrsg.): *Transkribieren – Medien/Lektüre*, München: Fink 2002, S. 233–280.

¹³² Vgl. Neubert 2012, S. 276; vgl. Gansel/Ächtler 2013, S. 8. Siehe dazu auch: Albrecht Kümmel und Erhard Schüttpelz: Medientheorie der Störung/Störungstheorie der Medien. Eine Fibel, in: Dies. (Hrsg.): *Signale der Störung*, München: Fink 2003, S. 9–13, hier: S. 10: „In ihren Unfällen wird die Medialität von Medien sichtbar: als Filmriß oder zerkratztes Magnettonband, als fotochemischer Entwicklungsfehler oder mangelnde Synchronie zweier Geräte.“

¹³³ Neubert weist etwa auf die Kybernetik und strukturalistische Theoriebildung hin. Vgl. Neubert 2012, S. 276.

¹³⁴ „Diese Renaissance kommunikationstheoretischer Ansätze überrascht, weil das zugehörige Forschungsparadigma der *Kommunikation* inzwischen ersetzt wurde durch eines der *Medialität* und die damaligen Wünsche einer Optimierung von *Einwegkommunikation* längs der Theoretisierung von *Interaktivität* korrigiert worden sind.“ Kümmel/Schüttpelz 2003, S. 9 [Herv. im Orig.].

¹³⁵ Hier nicht weiter ausgeführt werden Punkt zwei „*Störung, Verschlüsselung, Geheimkommunikation*“ und Punkt drei „*Selbstkorrektur, Feedback, Regelung*“. Siehe dazu Neubert 2012, S. 278–280. In dieser Zusammenstellung bezieht sich Neubert vorwiegend auf Schüttpelz 2002, 2003 und W. Ross Ashby: *An Introduction to Cybernetics*, London: Chapman & Hall 1956, insbes. S. 186 f.

können ebenfalls Teil des Systems sein.¹³⁶ Es geht also darum, dass Störung nicht eine von außen auf eine Struktur einwirkende Kraft ist, sondern die Quelle der Irritation zu dem betreffenden System gehört, das selbst auch wiederum Umgangsformen mit dieser Selbstirritation bereithält. Dieser Auffassung zufolge, die Neubert in Bezug auf den Systemplatz der Störung aus dem Kommunikationsmodell ableitet, gibt es keine ungestörte Kommunikation, sondern nur „mehr oder weniger gestörte bzw. mehr oder weniger erfolgreich entstörte Kommunikation“, was er als „Universalität von Störung“ bezeichnet.¹³⁷ Ebenso erfordert die Störung Reparaturleistungen, durch die sie Prozesse der Autoreflexivität anstößt: Durch die Irritation wird die Kommunikation selbstbezüglich. Die Störung provoziert also Formen der Metakommunikation.¹³⁸

Ein zweiter zentraler Erkenntnisgewinn, der sich aus dem Shannon-Weaver-Modell ergibt, und der als grundlegend für strukturalistische Theoriebildung angesehen werden kann, ist die *Kreativität der Störung*.¹³⁹ Gemeint ist damit, dass Störung nicht in erster Linie als ‚Behinderung‘, sondern als Bestandteil von Kommunikation angesehen wird: „Wenn Systeme im kybernetischen Sinn auf Regelung, Regelung auf Kommunikation und Kommunikation auf Störung beruht, heißt das ferner, dass Störung bzw. Rauschen konstitutiv für jede Art von Systembildung ist.“¹⁴⁰

Der Störung kann also auch aus dieser kommunikationstheoretischen Perspektive eine produktive Dimension zugeschrieben werden, da sie zwar einerseits die Unsicherheit von Informationsübertragung steigert, andererseits aber auch den Informationsgehalt erhöht.¹⁴¹ Damit geht eine Veränderung theoretischer Konzeptionen von Systemstabilität einher: Während es nahe liegt, in der Reduktion oder angestrebten Beseitigung von Störung ein Stabilität erzeugendes Mittel zu vermuten, hat Störung dieser Konzeption zufolge das Potenzial der Systemtransformation und Innovation

¹³⁶ Ebd., S. 277: „Parallel zum Sender schreibt die Störquelle irreduzibel auch an gelingender Kommunikation mit.“

¹³⁷ Ebd., S. 277 f.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 280.

¹⁴⁰ Ebd. Dies ergibt sich daraus, dass der Informationsgehalt dem Verständnis von Claude E. Shannon zufolge als Entropie verstanden wird: Information steht dementsprechend immer für beseitigte Unsicherheit. Vgl. ebd.

¹⁴¹ „Da Störung die Entropie eines Kommunikationssystems (die Unsicherheit einer gegebenen Nachricht) erhöht, steigert sie zugleich die Informationsmöglichkeit dieses Systems (den Informationsgehalt der Botschaft). Störung wird damit zu einem produktiven bzw. kreativen Faktor [...]“ Vgl. ebd.

inne, die ein System flexibel gestalten und stabilisieren kann – die Beseitigung von Störung würde Systeme sogar potentiell beschädigen.¹⁴²

2.2.3 Systemtheoretischer Störungsbegriff

Unternimmt man den Versuch, Störung als Konzept zu definieren, um konkrete Phänomene der Störung beschreiben zu können, bietet sich der Blick darauf an, was durch die Störung irritiert wird. Niklas Luhmann nähert sich dem Phänomen ‚Störung‘ in seiner *Einführung in die Systemtheorie* anhand einer kritischen Reflexion des weitverbreiteten binären Denkschemas an, das auf der Unterscheidung zwischen einem stabilen Zustand, der als Gleichgewicht imaginiert wird, und Störung beruht.¹⁴³ Im Sinne dieser Denkfigur wird infolge einer Störung entweder die alte Balance wiederhergestellt oder ein neuer Zustand des Ausgleichs geschaffen.¹⁴⁴ Dieses Modell imaginiert den ausgeglichenen Zustand als Voraussetzung für Stabilität und erachtet diese wiederum als unerlässlich zur Erhaltung des betreffenden Systems.¹⁴⁵

In gewisser Weise, so Luhmann, unterlaufen sich solche Gleichgewichtstheorien, die in Hinblick auf Störungen konzipiert sind, aber Stabilität zur zentralen Größe erheben,¹⁴⁶ dadurch selbst, dass die mechanische Metapher des stabilen Zustandes als Waage im Gleichgewicht bereits auf die Fragilität – und nicht auf die Stabilität – des Equilibriums hinweist.¹⁴⁷ So trage die etwa in der Ökonomie und Politik präse-

¹⁴² Diese Überlegung der durch Störungen angestoßenen Systemstabilisierung und -flexibilisierung hat sich in zahlreichen Arbeiten niedergeschlagen: „Für Theoretiker wie Gregory Bateson oder Heinz von Foerster ist *noise* die privilegierte Quelle neuer Muster, die Voraussetzung von Systemveränderung, Flexibilität und Innovationen, somit Grundlage aller Anpassungs- und Optimierungsleistungen (Bateson 1985, S. 515 ff.; von Foerster 1993).“ Neubert 2012, S. 280; vgl. Gregory Bateson: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 [1972]; vgl. Heinz von Foerster: *Über selbstorganisierende Systeme und ihre Umwelten*, in: Ders. *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, hrsg. von Siegfried J. Schmidt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 [1960], S. 211–232.

¹⁴³ Luhmann leitet die Vorstellung des stabilen Zustands über die Nutzung von Gleichgewichtsmetaphorik her, deren Ursprung er nicht rekonstruiert, sie aber seit dem 17. Jahrhundert – etwa mit der „balance of trade“ – als breit etabliert erachtet. Vgl. Niklas Luhmann: *Einführung in die Systemtheorie*, hrsg. von Dirk Baecker, Heidelberg: Carl Auer 2004, S. 42.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 125.

¹⁴⁶ „Dennoch ist dieses Moment der Störung in der Tradition und auch in der neueren Verwendung von Gleichgewichtstheorien zwar immer wieder gesehen worden, aber der Akzent lag deutlich auf Stabilität. So als ob es ein Wert sei, ein System stabil zu halten, und als müssten sich die Einrichtungen, die das Gleichgewicht garantieren, darum bemühen, das System stabil zu halten. Das gilt vor allem für ökonomische Theorie, für die Vorstellung eines Gleichgewichts, einer Ausgeglichenheit verschiedener ökonomischer Faktoren.“ Ebd., S. 43 f.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 43.

Denkfigur des Gleichgewichts in ihrer Metaphorik die Frage in sich, „ob man überhaupt vom Gleichgewicht als einem stabilen Zustand sprechen könne [...]. Von da aus ist es zu Überlegungen gekommen, ob nicht gerade umgekehrt Ungleichgewicht eine Stabilitätsbedingung sein könnte.“¹⁴⁸

Die systemtheoretische Konzeption von Störung nach Luhmann weist dementsprechend ebenfalls auf die produktive und transformatorische Dimension von Störung hin: Da sich autopoietische Systeme,¹⁴⁹ also sich selbst (re-)produzierende Strukturen, ab einer gewissen Größe durch bestimmte Strukturen und ein begrenztes Set an möglichen Operationen auszeichnen, sind es gerade Störungen, die Erneuerungen des Systems ermöglichen. Dabei werden Störungen systemintern „an den möglichen Operationen oder auch an den Erwartungen gemessen [...], die sich im System bewährt haben und von dorther Informationen geben. Eine Störung, eine Information, eine Irritation gibt aus einem Bereich von Möglichkeiten das eine oder das andere, was aktuell ist, in das System.“¹⁵⁰ Stabilität wird also nicht als ausgeglichener Zustand begriffen; vielmehr dienen Ungleichgewicht und Gleichgewicht beide der Systemstabilisierung.¹⁵¹ Soziale Strukturen sind Luhmann zufolge immer Erwartungsstrukturen. Erwartungen entstehen durch eine Einschränkung des Möglichkeitsspielraumes und zeichnen sich durch den Effekt aus, dass Störung sichtbar wird, ohne dass man die Gründe dafür kennen muss, da Strukturen die Anschlussmöglichkeiten kommunikativer Elemente (bzw. Ereignisse) einschränken, wobei sie jedoch immer einen Kontingenzbereich offenhalten. Strukturen sind also nicht deterministisch konzipiert und legen nicht fest, welches Element mit welchem anderen verknüpft werden muss. Jedoch steigt die Wahrscheinlichkeit und damit die Erwartbarkeit von bestimmten Relationsmöglich-

¹⁴⁸ Ebd., S. 43 f.

¹⁴⁹ ‚Autopoiesis‘ meint nach Luhmann, der sich mit dem Begriff auf Humberto Maturana bezieht, dass sich Systeme selbst herstellen und erhalten: „Als *autopoietisch* wollen wir Systeme bezeichnen, die die Elemente, aus denen sie bestehen, durch die Elemente, aus denen sie bestehen, selbst produzieren und reproduzieren.“ Niklas Luhmann: *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*, Opladen 1995, S. 56 [Herv. im Orig.]. Oder kürzer definiert bedeutet Autopoiesis die „Produktion des Systems durch sich selber“. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 97. Vgl. Niklas Luhmann: *Die Soziologie und der Mensch*, in: Ders.: *Soziologische Aufklärung 6*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 270. Vgl. Humberto Maturana: *Erkennen. Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1982.

¹⁵⁰ Ebd., S. 126.

¹⁵¹ Vgl. ebd.: „Wenn man von der Vorstellung der Autopoiesis, der operativen Geschlossenheit, der strukturellen Kopplung ausgeht, wird das Gleichgewichtsmodell [...] schon deswegen fragwürdig, weil man Ungleichgewichte und Gleichgewichte als funktional äquivalent ansehen würde, denn beide dienen der Stabilität.“

keiten, indem die meisten Relationsmöglichkeiten über Strukturen ausgeschlossen werden.¹⁵²

Störungen lösen im irritierten System Informationsverarbeitungsprozesse aus und die Irritationen müssen in der Folge operativ bewältigt werden; etwa indem die Wahrnehmung auf die Störstelle gelenkt und die Störung zum Gegenstand der Kommunikation gemacht wird.¹⁵³ Es gibt also, so Luhmann, unterschiedliche Möglichkeiten, „wie ein System auf das reagiert, was es als Störung empfindet, obwohl es in der Umwelt natürlich keine Störung ist: durch Wiederherstellung des Gleichgewichtes, durch das Finden eines anderen Gleichgewichtes oder durch Informationsverarbeitungsprozesse, die auf die Kapazität des Systems abgestimmt sind.“¹⁵⁴ Trotz der autopoietischen Funktionsweise sozialer Systeme¹⁵⁵ und ihrer ‚operativen Geschlossenheit‘¹⁵⁶ sind sie dennoch umweltoffen und es ist die ‚strukturelle Kopplung‘,¹⁵⁷ die dem System Störimpulse zuführt:¹⁵⁸

¹⁵² Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 152012, S. 396–399.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 127. Luhmanns Kommunikations-Begriff weicht deutlich von einem alltagsprachlichen Verständnis ab und meint die Operationsweise sozialer Systeme, die für diese konstitutiv ist: „Der basale Prozeß sozialer Systeme, der die Elemente produziert, aus denen sie bestehen, kann unter diesen Umständen nur Kommunikation sein.“ Luhmann 1984, S. 192. Siehe dazu auch Luhmann 1997, S. 14: „In den Begriff der Kommunikation ist die Annahme eines reflexiven Selbstbezugs eingebaut. Die Kommunikation kommuniziert immer auch, daß sie kommuniziert. Sie mag sich retrospektiv korrigieren oder bestreiten, daß sie gemeint hatte, was sie zu meinen schien. Sie läßt sich in einer Spannweite von glaubwürdig bis unglaubwürdig durch Kommunikation interpretieren. Aber sie führt immer ein, und sei es kurzfristiges, Gedächtnis mit, das es praktisch ausschließt, zu behaupten, sie habe gar nicht stattgefunden. Retrospektiv entstehen dann Normen und Entschuldigungen, Anforderungen an Takt und an kontrafaktisches Ignorieren, mit denen die Kommunikation über gelegentliche Störungen hinweg sich selbst entgiftet.“

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Luhmann unterscheidet zwischen biologischen, psychischen und sozialen Systemen, wobei sich soziale Systeme durch die Operationsweise der Kommunikation auszeichnen.

¹⁵⁶ Unter ‚operativer Schließung‘ versteht man nach Luhmann, dass Systeme, die in Abgrenzung zu ihrer Umwelt operieren, bei ihrer Ausdifferenzierung ausschließlich an eigens durchgeführte Operationen und Selektionen anschließen können. Vgl. Luhmann 1995, S. 189.

¹⁵⁷ Auch mit dem Begriff der ‚strukturellen Kopplung‘ bezieht sich Luhmann auf Humberto Maturana und meint damit die Beziehung eines Systems zu anderen Systemen, die durch die Umweltoffenheit oder kognitive Offenheit der Systeme ermöglicht wird. Sie fungieren zwar autopoietisch, können sich aber aufeinander abgestimmt entwickeln: „Strukturelle Kopplung gibt Anstoß zu einer Art Dauerirritation der Systeme; und wenn sie mit einer gewissen Dauerhaftigkeit sich wiederholt und mit einer gewissen Typizität auf das System einwirkt (etwa als Sprache), ist anzunehmen, daß sie im System Strukturentwicklungen auslöst, die ein Beobachter als gerichtet, jedenfalls als nicht zufällig erkennen kann.“ Luhmann 1995, S. 213. Vgl. Maturana 1982, S. 143 ff., 150 ff., 251 ff.

¹⁵⁸ „Es gibt keine Strukturtermination aus der Umwelt in das System. Die strukturellen Kopplungen determinieren den Zustand des Systems nicht. Sie versorgen das System nur mit Störungen, könnte man sagen. [Humberto] Maturana spricht auch von der ‚Perturbierung‘ des Systems. Ich bevorzuge die Ausdrücke ‚Irritation‘, ‚Reizung‘ oder auch, vom System her gesehen ‚Resonanzfähigkeit‘. Die Resonanz des Systems wird durch strukturelle Kopplungen aktiviert.“ Luhmann 2004, S. 124 f.

Der Begriff der strukturellen Kopplung erklärt schließlich auch, daß Systeme sich zwar völlig eigendeterminiert, aber im Großen und Ganzen doch in einer Richtung entwickeln, die von der Umwelt toleriert wird. Die Systeminnenseite der strukturellen Kopplung läßt sich mit dem Begriff der Irritation (oder Störung, oder Perturbation) bezeichnen. Autopoietische Systeme reagieren unmittelbar auf negative bzw. nicht typisierbare Reize. [...] Auch in ihrer Irritierbarkeit sind die Systeme, und zwar sowohl die Bewußtseinssysteme als auch das Kommunikationssystem Gesellschaft, völlig autonom. Irritationen ergeben sich aus einem internen Vergleich von (zunächst unspezifizierten) Ereignissen mit eigenen Möglichkeiten, vor allem mit etablierten Strukturen, mit Erwartungen. Somit gibt es in der Umwelt des Systems keine Irritation, und es gibt auch keinen Transfer von Irritation aus der Umwelt in das System. Es handelt sich immer um ein systemeigenes Konstrukt, immer um Selbstirritation – freilich aus Anlaß von Umwelteinwirkungen. Das System hat dann die Möglichkeit, die Ursache der Irritation in sich selber zu finden und daraufhin zu lernen oder die Irritation der Umwelt zuzurechnen und sie daraufhin als ‚Zufall‘ zu behandeln oder ihre Quelle in der Umwelt zu suchen und auszunutzen oder auszuschalten.¹⁵⁹

So trägt Störung zur Reflexion oder gar Transformation sozialer Systeme bei; die Intensität sowie die Lokalisierung von Störung lassen in Kombination mit den aus der Störung resultierenden Konsequenzen – der ausgelösten Kommunikation des Systems – Rückschlüsse auf Grenzen und Störepfindlichkeit eines Systems zu.

In dem von Kracht herausgegebenen Kompendium *Mesopotamia* (1999) nimmt Niklas Luhmann eine auffällige Position ein. Die erste Fotografie der Bildstrecke in Rainald Goetz' Beitrag zeigt einen Ausschnitt des Nachrufs auf Luhmann in der *taz* und Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) ist ebenfalls auf der Fotografie zu erkennen.¹⁶⁰ Phänomene der Irritation, die für Luhmanns Systemtheorie relevant sind und die bei Goetz und Kracht als künstlerische Mittel Verwendung finden, bilden hier eine Verbindung zu dem Theoretiker, in dessen Texten die Irritationen nicht nur theoretisch erörtert werden, sondern sich in seinen eigenen Arbeiten auch auf einer performativen Ebene manifestieren. Zu seiner eigenen Arbeitsweise erklärte Luhmann im Interview:

In allen Büchern ist irgendein heimlicher Unsinn drin, der nicht immer entdeckt wird, aber auch in den Vorlesungen kommt viel dieser Art vor, um eine Orthodoxisierung des Lehrguts zu vermeiden. Das geschieht in der Absicht, zur Reflexion anzustoßen oder zum Weiterdenken anzuregen, ohne irgendwie zu zügeln. Abgesehen davon liegt es mir auch vom Naturell her.¹⁶¹

Dieses gestalterische Mittel der Irritation, das in der Integration ‚heimlichen Unsinn‘ besteht, ist, wie in dieser Studie aufgezeigt werden soll, auch für Krachts Werk zentral.

¹⁵⁹ Luhmann 1997, S. 118 f. [Herv. d. Verf.].

¹⁶⁰ Rainald Goetz: Samstag, 5. Juni 1999. Hotel Europa, in: Christian Kracht (Hrsg.): *Mesopotamia*. S. 147–171, hier: S. 149. Bei dem abgebildeten Zeitungsartikel handelt es sich um den Nachruf auf Niklas Luhmann in der *taz*: Peter Fuchs: Man muß schmunzeln können. Wenn das Eis von den Wänden bröckelte. Niklas Luhmann konnte das Klima einer durch Wissen gedeckten Provokation erzeugen. Eine persönliche Erinnerung an den großen Soziologen und Menschen Niklas Luhmann, der am 6. November gestorben ist, in: *taz* 14.11.1998, S. 13 f.

¹⁶¹ Niklas Luhmann: Erfahrungen mit Universitäten, in: Ders.: *Universität als Milieu. Kleine Schriften*, hrsg. von André Kieserling. Bielefeld 1992, S. 100–125, hier: S. 103.

In Bezug auf Krachts Werk wird also, von diesen Grundlagen abgeleitet, den Fragen nachgegangen, welche Phänomene der Irritation festgemacht werden können, ob rezeptionsseitige Korrekturmaßnahmen beschrieben werden können, die irritierte Grenzen stabilisieren sollen oder ob neue Normalerwartungen etabliert werden, die andere Reaktionsweisen zur Folge haben. Ebenso stellt sich die Frage, ob, und wenn ja, welche selbstreflexiven Kommunikationsprozesse durch die Irritationen ausgelöst werden, die die irritierten Grenzen reflektieren.

2.2.4 Kulturwissenschaftliche Störungsforschung

In den 2010er Jahren sind Phänomene der Störung in den unterschiedlichsten geisteswissenschaftlichen Disziplinen, insbesondere den Kulturwissenschaften, verstärkt in den Fokus genommen worden. Diesem Umstand trägt der von Carsten Gansel und Norman Ächtler herausgegebene Sammelband *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften* (2013) Rechnung, der auch in der vorliegenden Studie als Ausgangspunkt für das methodische Instrumentarium der Analysen dient. Gansel und Ächtlers Ansatz einer kulturwissenschaftlichen Störungsforschung setzt sich aus Zugängen unterschiedlicher Disziplinen zusammen und baut insbesondere auf den bereits ausgeführten informations-, respektive kommunikationstheoretischen Ansätzen, der Luhmann'sche System- und Jürgen Links Normalismustheorie auf, die ergänzend zusammengeführt werden.

Das so entwickelte Verständnis von Störung geht über die Konzeption als Dysfunktion und Irritation von Kommunikation hinaus und betrachtet Störungen vorwiegend systemtheoretisch, in Anlehnung an Niklas Luhmann, als Phänomene, die zur Transformation gesellschaftlicher Systeme beitragen.¹⁶² In Bezug auf Jürgen Links diskursanalytische Normalismustheorie weisen die Autoren darauf hin, dass Diskursstörungen immer produktiv seien, da Störungen die überschrittenen Grenzen sichtbar machen und solche Verstöße entweder sanktioniert oder die verletzten Grenzen neu verhandelt werden.¹⁶³ So kommt einer Systemstörung als Mittel gesellschaftlicher Selbstreflexion und Selbsterneuerung letztendlich eine systemstabilisierende Funktion zu.¹⁶⁴

¹⁶² Vgl. Gansel/Ächtler 2013, S. 9.

¹⁶³ Vgl. ebd. Siehe: Jürgen Link: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013.

¹⁶⁴ Vgl. Gansel/Ächtler 2013, S. 13.

Links Normalismustheorie wird in der Arbeit genutzt, um Prozesse der Störung als ‚Denormalisierungen‘, als Verstöße gegen Normalerwartungen und erwartete Verläufe, zu beschreiben.

Als konzeptuelle und terminologische Grundlage der Analysen wird Gansels Beitrag „Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘ – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur“¹⁶⁵ herangezogen, in dem Kategorien zur Einstufung der Intensität von Störungen vorgeschlagen, Impulse zur Bestimmung der zeitlichen Dimensionen von Störungen sowie zu deren Verortung gegeben werden. Zur Skalierung der Intensitätsgrade von Störungen schlägt Gansel die Stufen ‚Aufstörung‘ (Erregen von Aufmerksamkeit), ‚Verstörung‘ (schwerwiegende Irritation) und ‚Zerstörung‘ (nachhaltige Umwälzung) vor.¹⁶⁶

Neben der Sphäre des Kunstschaffens sind Verfahren der Störung auch ein Mittel aktionistischer politischer Intervention, das im deutschsprachigen Raum stark mit links-alternativen Interventionen der 68er-Bewegung konnotiert war. Seit den 2000er Jahren gewinnen diese Verfahren allerdings auch in ‚neurechten‘ Bewegungen an Bedeutung, was ebenfalls in deren Theoretisierung mit derselben Terminologie der ‚Aufstörungen‘, ‚Verstörungen‘ und ‚Zerstörung‘ verhandelt wird. So findet sich diese Wortwahl der Kategorisierung auch in Götz Kubitscheks *Provokation* (2007), einem Grundlagentext aktionistischer, identitärer ‚neurechter‘ Gruppierungen.¹⁶⁷

Natürlich gibt es Zeiten, in denen die kleine Ordnung, um die es nun ständig ging [die Ordnung der eigenen, individuellen Lebenswelt], nicht viel wiegt, weil die große Ordnung so ganz und gar offensichtlich aus den Fugen ist. Dann ist die Zeit reif für die Provokation, den gezielten Regelverstoß, den Tabubruch, für den Kampf gegen untragbar gewordene Institutionen. Die Aufstörung, Verstörung, Zerstörung ist dann Ausdruck des Bewußtseins für eine *Ordnung*, die nicht verletzt bleiben darf, ist Ausdruck für das Wissen darum, daß da ein *Maß* voll, daß da eine *Balance* verloren ist und daß nun die ganze Persönlichkeit zum Einsatz gebracht und in die Waagschale geworfen werden muß.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Carsten Gansel: Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘ – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur, in: Ders. und Norman Ächtler (Hrsg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 31–56.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 35.

¹⁶⁷ Strategien der Störung werden in den aktionistischen Bewegungen der ‚Neuen Rechten‘, etwa der ‚identitären Bewegung‘, eingesetzt, um die von ihnen behauptete und abgelehnte links-liberale kulturelle Hegemonie zu stören. Siehe dazu Helmut Kellersohn: Widerstand und Provokation: Strategische Optionen im Umkreis des „Instituts für Staatspolitik“, in: Stephan Braun, Alexander Geisler und Martin Gerster (Hrsg.): *Strategien der extremen Rechten. Hintergründe – Analysen – Antworten*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 259–289.

¹⁶⁸ Götz Kubitschek: *Provokation*, Schnellroda: Antaios 2007, S. 46 [Herv. im Orig.].

Auf die Koinzidenz der terminologischen Bestimmung wird lediglich hingewiesen, um auf die Präsenz von Phänomenen der Störung und deren Reflexion im öffentlichen Diskurs in unterschiedlichsten Feldern hinzuweisen. Hat die Terminologie bei Kubitschek eine handlungsorientierte Dimension ‚neurechter Metapolitik‘, geht es in dieser Studie, die sich auf Gansel bezieht, um die Reflexion von Phänomenen der Störung im Bereich des Handlungs- und Symbolsystems der Literatur.

Die ‚Aufstörungen‘ sind Gansel zufolge integrierbar, ‚Verstörungen‘ reparierbar und die nichtintegrierbaren ‚Zerstörungen‘ führen irreversibel zu Umwälzungen eines Systems.¹⁶⁹ Zur zeitlichen Dimension von Störungen schlägt Gansel keine konkreten Kategorien vor, sondern weist darauf hin, den Zeitpunkt zu betrachten, an dem eine Störung auftritt, wie auch den zeitlichen Verlauf der Störung.¹⁷⁰ Verorten lassen sich Störphänomene Gansel zufolge zwischen funktional ausdifferenzierten Teilsystemen.¹⁷¹ Ein Teilsystem wird laufend mit Irritationen aus seiner Umwelt (zu der alle anderen Teilsysteme gehören) konfrontiert. Diese Irritationen verstoßen gegen jene Strukturen, die innerhalb des Systems als erwartbar gelten. Werden ebendiese Irritationen vom System beobachtet und zum Anlass systeminterner Kommunikation genommen, so kann sich der Möglichkeitsspielraum ebendieser Teilsysteme erweitern und es kann zu einer systemeigenen Strukturanpassung kommen. Denn bei Störung handelt es sich Luhmann zufolge immer um ein systemeigenes Phänomen, um Selbstirritation, die sich über strukturelle Kopplung aus Umwelteinwirkungen ableitet.¹⁷²

In Bezug auf Literatur lassen sich Störungen innerhalb des Handlungs- und Sozialsystems sowie innerhalb des Symbolsystems unterscheiden. Das Handlungs- und Sozialsystem Literatur umfasst die Strukturen der Produktion, Vermittlung und Rezeption, die durch Aushandlungsprozesse die jeweils zulässigen Umgangsformen mit Literatur festlegen.¹⁷³ Das Symbolsystem Literatur meint „demgegenüber die Texte selbst mit ihren Stoffen, Themen, Darstellungsweisen, Gattungen.“¹⁷⁴ Um die Störungen

¹⁶⁹ Vgl. Gansel 2013, S. 35.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 36.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 40.

¹⁷² Vgl. Luhmann 1997, S. 118. Vgl. Gansel 2013, S. 41.

¹⁷³ Vgl. Gansel 2013, S. 42. Gansel bezieht sich hier auf Siegfried Schmidts Arbeiten zur Ausdifferenzierung des Sozialsystems. Siehe: Siegfried J. Schmidt: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems. Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. Und: Ders.: *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

¹⁷⁴ Gansel 2013, S. 42.

innerhalb des Symbolsystems zu fassen, bezieht sich Gansel auf Paul Ricœurs Mimesis-Modell und unterscheidet die Präfiguration (Mimesis I), also den außerliterarischen Stoff, und die Konfiguration (Mimesis II), also wie die ausgewählten Elemente syntagmatisch miteinander in Verbindung gesetzt werden.¹⁷⁵ Hinsichtlich des Intensitätsgrades einer Störung ist relevant, welches Irritationspotenzial bereits in der Präfiguration des gewählten Stoffes angelegt ist und in welches Verhältnis sich die Konfiguration des Textes dazu stellt. Diesbezüglich hebt Gansel die sprachlichen Elemente hervor, die als unerwartet und ungewöhnlich auffallen und denen das Potenzial zukommt, Lesende zu irritieren, wodurch die Sprache als Medium ins Bewusstsein der Rezipierenden rückt und dadurch ihre Transparenz verliert.¹⁷⁶

Wie mit einem Text im Handlungssystem Literatur umgegangen wird, hängt wesentlich davon ab, ob, und wenn ja, wie intensiv er mit den Regeln der Literatur- und Kulturpolitik in Konflikt gerät. Wird im Handlungssystem Literatur – beispielsweise durch den Text, der gegen gültige Erwartungshaltungen verstößt – eine Störung verursacht, wird im Regelfall die Aufmerksamkeit auf diese Störung gelenkt, die dann zum Gegenstand von Kommunikation gemacht und von Maßnahmen der Entstörung begleitet wird.¹⁷⁷

2.2.5 Diskursanalytische Zugänge und der Begriff der Diskursstörung

Der für diese Studie zentrale Begriff der Diskursstörung ist an Michel Foucaults Diskursbegriff angelehnt, wie er ihn in der methodologischen Studie *Archäologie des Wissens* (1969) und in *Die Ordnung des Diskurses* (1971) beschreibt: als regelgeleitete Formation von Aussagen, welche die Gegenstände, die sie thematisieren, selbst hervorbringen.¹⁷⁸ Das Phänomen der Diskursstörungen meint Irritationen diskursiver Regelwerke, also der zu einem spezifischen Zeitraum und in einem spezifischen kulturellen Kontext gültigen Vorstellungen dessen, wer in welcher Art und Weise an einem

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 43 f. Siehe: Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung. Bd. 1: Zeit und historische Erzählung*, München: Wilhelm Fink 1988.

¹⁷⁶ Gansel führt die Schritte der Analyse einer Störung, die insbesondere das Symbolsystem betrifft, am Beispiel von Christa Wolfs Erzählung „Störfall. Nachrichten eines Tages“ (1987) aus. Vgl. Gansel 2013, S. 43–49, hier: S. 46. Bezüglich des Transparent-Werdens von Sprache bezieht sich Gansel auf Ludwig Jägers sprachtheoretische Perspektive auf Störungen. Vgl.: Ludwig Jäger: *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*, in: Sybille Krämer (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München: Fink 2004, S. 35–73, hier: S. 60 f.

¹⁷⁷ Vgl. Gansel 2013, S. 31 und S. 40 f.

¹⁷⁸ Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 [1969], S. 74.

spezifischen Diskurs teilhaben kann.¹⁷⁹ Um die Diskurstörungen bei Kracht genauer fassen zu können, wird auf Texte und Konzepte zurückgegriffen, die zum Verständnis der jeweiligen Diskurse in ihren spezifischen Kontexten beitragen, wie etwa Edward W. Saids Studie *Orientalismus*,¹⁸⁰ auf die Kracht sogar mehrfach explizit verweist.¹⁸¹ Auch Raewyn Connells Studie *Der gemachte Mann*¹⁸² wird herangezogen, um Krachts als irritierend wahrgenommenen Umgang mit Sagbarkeitsregeln im Bereich der Männlichkeitskonstruktionen zu beschreiben. Diese und weitere grundlegende Referenztexte zu Exotismus, Eurozentrismus, nationaler Identität und Erinnerungspolitik sollen dazu genutzt werden, genauer bestimmen zu können, inwiefern diese Diskurse bei Kracht aufgerufen, gerahmt, umspielt oder irritiert werden. Insbesondere geht es um die Regelwerke der Political Correctness, die sich vor allem im Umgang mit *gender*, *desire*, *race* und *class* als Orientierungsmaßstäbe etabliert haben.¹⁸³

Es wird untersucht, wie die Irritationen „eine Selbstbeobachtung der Gesellschaft [ermöglichen], indem sie ein Wissen über die jeweiligen Diskurse, Denksysteme und deren Konstitutionsbedingungen freilegen.“¹⁸⁴ Die Verstöße gegen implizite diskursive Regelwerke lassen im Rückschluss die Beschreibung der Konventionen und Diskursbedingungen zu, die durch Grenzüberschreitungen offengelegt werden. So könnte die Analyse des Umgangs mit verschiedenen Diskursen in Krachts Werk in Zusammenhang mit den Wertungspraktiken des Literaturbetriebes auch Rückschlüsse darauf zulassen, wer in welcher Art an Diskursen teilhaben kann, wer welche diskursiven

¹⁷⁹ Foucault geht davon aus, dass die Formierung von Diskursen durch Regeln „kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird“. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main: Fischer 1993 [1972], S. 7–49, hier: S. 11.

¹⁸⁰ Edward W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt am Main: Fischer 2009.

¹⁸¹ Vgl. Christan Kracht: Das ägyptische Furnier. Ein Besuch in Kairo / 2006, in: *New Wave. Ein Kompendium 1999-2006*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006, 38–44, hier: S. 39. Vgl. CK und Eckhart Nickel: *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, München: Piper 2009, S. 25.

¹⁸² Raewyn [Robert W.] Connell: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden: Springer 1999.

¹⁸³ Der Begriff ‚Political Correctness‘ etablierte sich seit den 1980er Jahren international im öffentlichen Diskurs und wird aktuell in unterschiedlichen Zusammenhängen genutzt, bezieht sich aber allgemein auf spezifische Formen der Sprachkritik und der Sagbarkeitsgrenzen, die in Hinblick auf gesellschaftliche Verhältnisse einen möglichst nicht diskriminierenden Sprachgebrauch zu etablieren versuchen. Der Begriff wird allerdings vorwiegend als Distanzierungsbegriff verwendet und wird politisch insbesondere von konservativen Kreisen instrumentalisiert, um „Ablehnung und Kritik auszudrücken, gerade auch gegen dieses sensibilisierte Sprachverhalten“. Sabine Wierlemann: *Political Correctness in den USA und in Deutschland*, Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 12. Seit den 2020er Jahren wird zunehmend der Begriff der ‚Wokeness‘ in ähnlicher Art instrumentalisiert (Anti-Wokeness Backlash).

¹⁸⁴ Lars Koch und Tobias Nanz: Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten, in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 44 (2014), H. 173, S. 94–117, hier: S. 116.

Formationen in welcher Art narrativeren ‚darf‘ und welche diskursiven Handlungen honoriert, degradiert oder sanktioniert werden. Dabei sind gerade sogenannte Latenzdiskurse von besonderem Interesse, beziehungsweise die Prozesse, durch die das Nicht-Präsente ins Präsente verrückt wird.¹⁸⁵

Die zu beschreibenden Irritationen bestehen also in Abweichungen von dem als ‚normal‘ Verstandenen, wodurch Aufmerksamkeit erzeugt wird. Der Begriff der Normalität wird im Sinne von Jürgen Links Normalismustheorie verwendet und meint in Abgrenzung zur Normativität ein kulturelles Regime der Bewertung, das auf Häufigkeit basiert und so Bezugsgrößen des Erwartbaren, des „Sicheren“ und „Akzeptablen“ etabliert.¹⁸⁶ Ebenso wird auf Links Begriffe der „protonormalistischen“ und „flexibel-normalistischen“ Konzeption von Normalitätsgrenzen zurückgegriffen, um den irritierenden Umgang mit diskursiven Formationen auch in ihren politischen Konnotationen einzuschätzen.¹⁸⁷

Ein Aspekt, der bei der Beschreibung der Diskurse des Normalen berücksichtigt werden muss, ist die Diskursposition der Sprechinstanz, also der ideologische Ort, von dem aus jemand an einem Diskurs teilhat.¹⁸⁸ Dieser Analysekatgorie wird in der vorliegenden Studie besonderes Augenmerk geschenkt, da Diez dem empirischen Autor Kracht in der *Imperium*-Debatte eine rechte Gesinnung unterstellte und sich daraus die Frage ergibt, ob sich in Bezug auf Kracht überhaupt eine konsistente Diskursposition beschreiben lässt, die aus literarischen Texten in Hinblick auf den „impliziten

¹⁸⁵ Vgl. Lutz Ellrich: Latenz, in: Christina Bartz et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München: Fink: 2012, S. 149–158, hier: S. 149: „Im Rahmen von Diskursen, die den eigentümlichen (ontologischen, epistemologischen, sozialen und psychologischen) Status des Verborgenen und Unmerklichen thematisieren, hat sich der Begriff ‚Latenz‘ (bzw. das Adjektiv ‚latent‘) als besonders geeignet erwiesen, um erstens unterschiedliche Phänomene der Nicht-Präsenz und zweitens diverse Formen des Wissens (inkl. des Wissens über Nichtwissen) zu erfassen und zu vergleichen.“

¹⁸⁶ Link 2013, S. 34.

¹⁸⁷ Die normalistische Strategie des „Protonormalismus“, die mit rechtskonservativen Diskurspositionen assoziiert ist, zeichnet sich durch eng gefasste Normalitätsgrenzen aus, wohingegen die „flexibel-normalistische Strategie“, die mit links-liberalen Positionierungen verbunden ist, ein weiter gefasstes Normalitäts-Dispositiv aufweist und sich durch möglichst geringe Ausklammerungen aus dem Bereich der Normalität auszeichnet. Vgl. ebd., S. 51–62.

¹⁸⁸ Zum Begriff der Diskursposition siehe: Jäger, Siegfried: Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse, in: Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hrsg.): *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 81–112. Zu diskursiven Ausschlusspraktiken im Wertungsdiskurs siehe die Studie von Julia Genz: *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch*, München: Fink 2011.

Autor“ herausgearbeitet oder aus Äußerungen des empirischen Autors hergeleitet werden kann.¹⁸⁹

Es wird davon ausgegangen, dass künstlerische, literarische Verfahren von dem abweichen, was im alltäglichen Leben als normale diskursive Praxis verstanden wird, doch gerade die Art dieses Differenzverhältnis ist von Interesse, wie auch die Frage, wie den Verfahren der Störung durch, insbesondere rezeptionsseitige, Entstörungen begegnet wird.¹⁹⁰ So schlägt Norman Ächtler vor, dass diesbezüglich ein erweiterter Literaturbegriff notwendig sei, der die Reaktionsweisen des Literaturbetriebes mitberücksichtigt:

Die Reaktionen des Literatursystems bzw. des kommunikativen Dispositivs aus den Instanzen der Vermittlung und der Rezeption samt deren Strategien und Maßnahmen der Entstörung – oder zur Beförderung von Störungsangeboten! – zu untersuchen, gibt Aufschluss über Intensität und den Wirkungsgrad künstlerisch-störender Kommunikationsofferten.¹⁹¹

Wie diskursive Formationen bei Kracht produktions- und rezeptionsseitig gestört und entstört werden, steht im Fokus dieser Studie und es soll ermittelt werden, ob sich in den Verfahren bei Kracht und/oder den Reaktionsweisen der literarischen Öffentlichkeit Verschiebungen ausmachen lassen.

2.2.6 Störung in den Künsten

Gerade im Bereich der Kunst haben sich Phänomene der ästhetischen Irritation, in der Literatur etwa das Überschreiten von Gattungsgrenzen, spätestens seit den Programmatiken künstlerischer Avantgarden des 20. Jahrhunderts fest in den Möglichkeits- und Erwartungshorizonten der Produktion und Rezeption etabliert. Lars Koch und Tobias Nanz beschreiben diese Phänomene der Irritation, die sich im Rahmen

¹⁸⁹ Das Konzept des „impliziten Autors“ oder „implied author“ geht auf den Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth zurück und meint, dass Lesende aufgrund der Verfasstheit literarischer Texte automatisch eine Vorstellung, ein Bild, des Autors oder der Autorin konstruieren. Vgl. Booth: 1961, S. 71. Dabei handelt es sich um ein durchaus umstrittenes Konzept, da die Begriffe sowie die Rekonstruktionsmöglichkeiten dieses implizierten Autorbildes unscharf bleiben. Siehe zur kritischen Rezeption: Tom Kindt und Hans-Harald Müller: *The Implied Author. Concept and Controversy*, Berlin, New York: De Gruyter 2006.

¹⁹⁰ Zu den Abweichungen spezifisch künstlerischer Verfahren von den Formen diskursiver Praxis, die in alltäglichen gesellschaftlichen Kontexten als ‚normal‘ gilt, siehe Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München: Fink ³1990, S. 145–151.

¹⁹¹ Ächtler, Norman: ‚Entstörung‘ und Dispositiv – Diskursanalytische Überlegungen zum Darstellungstabus von Kriegsverbrechen im Literatursystem der frühen Bundesrepublik, in: Carsten Gansel und Norman Ächtler (Hrsg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 57–81, hier: S. 81.

künstlerischer, experimenteller Prozesse gleichwohl als erwartbar etabliert haben, wie folgt:¹⁹² „Ästhetiken der Störung zielen auf die Schaffung von Situationen ab, in denen Normalverläufe eine krisenhafte Zuspitzung erfahren, die mit Momenten der Entdifferenzierung, Desadaptation und Freisetzung von kritischen Potenzialen einhergehen.“¹⁹³ Bei Kunst, also auch Literatur, handelt sich also um Bereiche, die eine relativ hohe Irritationstoleranz aufweisen, die ästhetische Experimente nicht nur zulassen, sondern gewissermaßen als Mittel der Selbstreflexion und Entwicklung erfordern.¹⁹⁴ In der vorliegenden Studie geht es also nicht darum, eine Einzigartigkeit des ‚Störers‘ Kracht in einem störungstoleranten Kunst- und Literaturbetrieb zu behaupten, in dem unterschiedlichste Phänomene der Irritation fest zum Erwartungshorizont Rezipierender gehören, sondern darum, die konkreten Verfahren ästhetischer Grenzüberschreitung, das Umspielen und Überschreiten von Gattungsgrenzen, Konventionen und Normerwartungen zu beschreiben. Gerade in den literarischen Texten und ihren Imaginationen der Störung liegt Lars Koch, Tobias Nanz und Johannes Pause zufolge das epistemische Potenzial, „die Ordnung einer Gesellschaft nicht nur darzustellen und zu beobachten, sondern sie im Hinblick auf die normativen Implikationen ihrer Inhalte und Darstellungsrelationen zur Debatte zu stellen.“¹⁹⁵ Diesem epistemischen Potenzial gilt das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie. Es wird nicht davon ausgegangen, dass die Intensität der Störphänomene bei Kracht im Kontext des Literaturbetriebs destabilisierende oder gar systemgefährdende Qualitäten aufweist. Doch ermöglichen auch die Irritationen niedriger Intensität, etwa Überschreitungen literarischer Konventionen, Rückschlüsse „auf die sonst in der Latenz verbleibenden Regimes des Sag-, Zeig- und Denkbaren einer Gesellschaft“,¹⁹⁶ auch wenn diese Irritationen integrierbar sind und so letztendlich eine systemstabilisierende Dimension aufweisen.

¹⁹² Koch und Nanz beschreiben dieses Phänomen der Etablierung von Irritationserwartungen etwa am Beispiel des postdramatischen Theaters. Siehe: Koch/Nanz: 2014, S. 99 f. Zur Etablierung künstlerischer Irritation siehe auch: Brigitte Weingart: Text-Bild-Relation, in: Christina Bartz et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München: Fink: 2012, S. 295–305, hier: S. 295 f.

¹⁹³ Koch/Nanz 2014, S. 99.

¹⁹⁴ Vgl. Lars Koch, Tobias Nanz und Johannes Pause (Hrsg.): *Disruption in the Arts: Prologue*, in: Dies: (Hrsg.): *Disruption in the Arts*, Berlin, New York: De Gruyter 2018, S. IX–XV, hier: S. X.

¹⁹⁵ Lars Koch, Tobias Nanz und Johannes Pause: Imaginationen der Störung. Ein Konzept, in: *Behemoth. A Journal on Civilization* 9 (2016), H. 1, S. 6–23, hier: S. 2.

¹⁹⁶ Ebd.

2.3 Autorschaft, Inszenierungen und Werkverständnis: Konzepte und Begriffe

In den folgenden Kapiteln werden relevante Begriffe für die vorliegende Studie geklärt, die sich aus der Konzeption der Studie als autoren-, respektive werkbezogen ergeben und die vor dem Hintergrund der Problematisierung subjektbezogener Autorschaft erläutert werden.¹⁹⁷ Mit den Themenkomplexen um Autorschaft und Inszenierung befasst sich das erste Kapitel, in dem ein von Carolin John-Wenndorf vorgeschlagener Katalog schriftstellerischer Selbstdarstellungsweisen vorgestellt wird, der Ansatzpunkte für die Beschreibung von Krachts Eigendarstellungen liefert (Kap. 2.3.1). Das zweite Kapitel klärt den Werkbegriff der Studie und das von Steffen Martus geprägte Konzept der Werkpolitik wird eingeführt. Zudem wird der für die Studie grundlegende und titelgebende Begriff der Poetik reflektiert (Kap. 2.3.2). Der literatursoziologische Ansatz von Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes wird abschließend umrissen (Kap. 2.3.3), der insbesondere im zweiten Analysekapitel der Studie dazu genutzt wird, Krachts aktuelle Positionierung im Literaturbetrieb und den Umgang der literarischen Öffentlichkeit mit seinem Werk zu beschreiben.

2.3.1 Autorschaft und Inszenierung

Die vorliegende Studie bezieht sich im Sinne einer „Rückkehr des Autors“¹⁹⁸ auf Texte und Inszenierungsweisen von Christian Kracht, doch das Erkenntnisinteresse liegt nicht darin, Aussagen über den empirischen Autor als Person zu treffen. Es geht um die Ausgestaltung des Werkes in seinen internen Zusammenhängen sowie in seiner Beziehung zum Konzept der ‚Subjektform Autor‘, das Sabine Kyora zufolge die durch den Autor, die Autorin, inszenierten und performativ durch soziales Handeln kreierte Selbstbilder in Wechselwirkung mit etablierten Autorschaftsbildern der literarischen

¹⁹⁷ Gemeint sind die wirkmächtigen Ansätze, beispielsweise von Roland Barthes und Michel Foucault, die auf Autorinnen- oder Autorsubjekte fokussierte Analysen seit den 1960er Jahren problematisieren.

¹⁹⁸ Zur Debatte um die Rückkehr der Kategorie des Autors, respektive der Autorin, siehe Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999.

Öffentlichkeit meint.¹⁹⁹ Der empirische Autor Kracht wird im Folgenden als Produzent von Texten angesehen, dessen öffentliche Auftritte und Formen der Selbstpräsentation Teil der literaturvermittelnden Sphäre werden, in der sich auch die Fragen nach Aufmerksamkeitsökonomie sowie Anerkennung durch den Betrieb stellen; also danach, welche Bilder generiert werden müssen, um überhaupt als Autor oder Autorin wahrgenommen zu werden.²⁰⁰

Die Phänomene der Irritation in literarischen und journalistischen Texten Krachts werden in vorliegender Studie im Kontext der Selbstinszenierungsweisen betrachtet, die als Teil des Werks angesehen werden. Der Begriff der Selbstinszenierung geht auf den Soziologen Erving Goffman zurück, der in seiner Monografie *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956), *Wir alle spielen Theater*, Begriffe aus dem Bereich der performativen Künste auf das alltägliche Rollenspiel in sozialen Kontexten überträgt.²⁰¹ Der Begriff der Autorinszenierung wird in dieser Studie angelehnt an die Goffman'sche Auffassung verwendet und meint den Begriff nicht abwertend im Sinne einer täuschenden Selbstdarstellung, die von einem ‚authentischen‘, wahren Selbst abweicht, sondern in Hinblick darauf, dass alle Menschen darum bemüht sind, die Eindrücke zu steuern, die sie hinterlassen, um so ‚gelesen‘ zu werden, wie es einem spezifischen Kontext, einer Wirkungsabsicht, ihrem Selbst- oder Wunschbild entspricht. Es geht also um die Fragestellung, wie „der Einzelne sich selbst und seine Tätigkeit anderen darstellt, mit welchen Mitteln er den Eindruck, den er auf jene macht, kontrolliert und lenkt, welche Dinge er tun oder nicht tun darf, wenn er sich in seiner Selbstdarstellung vor ihnen behaupten will.“²⁰² Bei den öffentlichkeitswirksamen Inszenierungsformen des Autors ‚Kracht‘ handelt es sich um Formen der Selbstdarstellung unter verschärfter, fokussierter Beobachtung der literarischen Öffentlichkeit, die in Zusammenhang des mit dem Autor assoziierten Werks sowie den Rezeptions- und

¹⁹⁹ Vgl. Sabine Kyora: Subjektform ‚Autor‘? Einleitende Überlegungen, in: Dies. (Hrsg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 11–20.

²⁰⁰ Zu Fragen der Anerkennung von Autorschaft im Literaturbetrieb siehe Gunter E. Grimm und Christian Schärf: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Schriftsteller–Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 7–11, hier: S. 8. Zur Theorie der Aufmerksamkeitsökonomie siehe Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München: Hanser 1998. Siehe auch: Ders.: Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. Zu den aktuellen Medialisierungsstrategien im Literatur- und Kulturbetrieb, in: Markus Joch et al. (Hrsg.): *Mediale Erregung? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 11–21.

²⁰¹ Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer, mit einem Vorwort von Lord Ralf Dahrendorf, München: Piper 172017.

²⁰² Goffman 172017, S. 3.

Wertungsdiskursen stehen. Grundsätzlich wird angenommen, dass die Wirkung von Authentizität wie auch von Künstlichkeit und Verstellung Effekte von Inszenierungsweisen sind. Die Authentizitätsinszenierungen erfüllen kontextspezifische Konventionen, wohingegen die irritierenden Inszenierungen des sichtbaren Rollenspiels gerade gegen diese Konventionen verstoßen und somit auf sie aufmerksam machen. In Hinblick auf die öffentliche Selbstdarstellung von literarischen Autorinnen und Autoren im deutschsprachigen Literaturbetrieb wurde Goffmans Betrachtungsweise erstmals von Dirk Niefanger adaptiert, der sich mit den ‚provokativen Posen‘, den Selbstinszenierungsweisen von Rolf Dieter Brinkmann als Vertreter der ‚ersten Welle der Popliteratur‘ (Pop 1) der 1960er und 70er Jahre sowie Kracht als Vertreter der ‚zweiten Welle der Popliteratur‘ (Pop 2) der 1990er Jahre befasst.²⁰³ Auch in vorliegender Studie wird nicht versucht, „hinter die Kulissen dieser Selbstinszenierungen zu schauen, um etwa ein verdecktes Ich □..□erscheinen zu lassen“,²⁰⁴ sondern es geht darum, die irritierenden semiotischen Bezüge zwischen den Formen der Selbstdarstellung und den literarischen sowie journalistischen Texten herauszuarbeiten.²⁰⁵ Die Studie befasst sich hinsichtlich der Inszenierungsweisen mit dem Autor ‚Kracht‘ als einer ‚Autorfigur‘ und untersucht die Strategien der Fiktionalisierung, durch die sich der Autor unter Verweigerung eines konsistenten ‚Autorbildes‘ der Öffentlichkeit entzieht.²⁰⁶ Die Beschreibung der Inszenierungsweisen ist an der von Carolin John-Wenndorf vorgeschlagenen Kategorisierung von Selbstdarstellungspraktiken orientiert, die sie in ihrer Studie *Der öffentliche Autor* vorschlägt.²⁰⁷ Dabei ist zu beachten, dass die zwölf vorgeschlagenen Kategorien in Bezug auf Kracht und den Fokus auf die Irritationsphänomene nicht

²⁰³ Niefanger 2004.

²⁰⁴ Ebd., S. 87.

²⁰⁵ Vgl. ebd. Niefanger fasst abschließend zusammen: „Daß mit dem ‚Autor‘ keine ‚authentische‘ Person gemeint sein kann, auch wenn es seine Auftritte und Selbstinszenierungen suggerieren, und daß er als wichtige Kategorie der Literaturwissenschaft nicht wegzudenken ist.“ Ebd., 101.

²⁰⁶ Siehe dazu auch: Lorenz 2014a, S. 1023: „Das Sich-Entziehen, nicht elitär à la Peter Handke, sondern über die Fiktionalisierung der eigenen Person, als ein Christian Kracht in Führungszeichen, ist eine Strategie, sich den Medien zu verweigern.“ Siehe auch: Matthias N. Lorenz: „Schreiben ist dubioser als Schädel auskochen“. Eine Berner Bibliografie zum Werk Christian Krachts, in: Ders. (Hrsg.): *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*, Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 7–18, hier: S. 9.

²⁰⁷ Carolin John-Wenndorf: *Der öffentliche Autor. Über Selbstinszenierung von Schriftstellern*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 142: „Der folgende Katalog der Selbstinszenierungsstrategien setzt sich aus 12 Punkten [...] mit jeweils nuancierten Subkategorien zusammen, die wiederum – individuell kombiniert – die spezifischen, öffentlichen Schriftsteller-Inszenierungen und -Typen auf dem literarischen Feld charakterisieren.“

gleichermaßen relevant sind und gerade auch das Unterlassen gewisser Inszenierungsweisen Irritationen hervorrufen kann.

John-Wenndorf schlägt erstens die Kategorie des *Täuschens* und Fingierens vor, die sie in Strategien der Simulation und Dissimulation einteilt.²⁰⁸ Die zweite Kategorie, *Authentizität hypostasieren*, bezeichnet Inszenierungsweisen, die darauf ausgelegt sind, Authentizitätseffekte hervorzubringen. Gemeint ist nicht, dass das wahre, innere Empfinden transparent sichtbar würde, sondern dass Strategien genutzt werden, die Wahrnehmungen und Zuschreibungen von ‚Echtheit‘ erzeugen.²⁰⁹ Hier liegt die Vermutung auf der Hand, dass es gerade auch die Verweigerung gewohnter Inszenierungsweisen sein kann, die Irritationen verursacht. Die dritte und in Hinblick auf Kracht ebenfalls relevante Kategorie des *Ironisierens* bezieht John-Wenndorf auf das Verhältnis von Autorinnen und Autoren zu den Bedingungen und Umständen des Literaturbetriebs, denen man ernsthaft oder auch spielerisch und mit ironischer Distanz begegnen könne, um somit die eigene „geistige Überlegenheit zur Schau [zu] stellen, um mit den Gegebenheiten und dem öffentlichen Interesse leichtfüßig, ironisch zu spielen.“²¹⁰ Die vierte Kategorie des *Demontierens* unterteilt sie in Häresie und Selbstdemontage.²¹¹ Während sich die Häresie durch die „demonstrative Abweichung von geltenden Normen und die gezielte Diskreditierung etablierter Persönlichkeiten, Institutionen und (Denk-)Systeme“ äußert,²¹² kommunizieren Strategien der Selbstdemontage Formen der Selbstherabsetzung, anstatt ein möglichst positives Bild zu vermitteln.²¹³ Die fünfte

²⁰⁸ Unter dem Begriff der *Simulation* versteht John-Wenndorf das Vortäuschen oder Vorspielen von etwas, das eigentlich nicht der Fall ist und unter *Dissimulation* versteht sie ebenfalls eine Strategie zur Anerkennungssteigerung im literarischen Feld, die sich folgendermaßen von der *Simulation* abgrenzt: „Anders als die Simulation versucht die Dissimulation nicht, etwas gezielt zum Vorschein zu bringen, sondern, im Gegenteil, etwas geschickt zu verbergen [...]“. Ebd., 150.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 161–167. John-Wenndorf unterscheidet in dieser zweiten Kategorie erstens die ‚habituelle Authentizität‘, die sich, angelehnt an Pierre Bourdieus Habitus-Begriff, durch kontextabhängig ausgeprägte Verhaltens- und Sprechweisen sowie weitere Aspekte der Selbstpräsentation auszeichnet (beispielsweise Prägungen durch sozioökonomische und kulturelle Umstände, die Auftreten, Verhalten, Kleidungsstil etc. beeinflussen). (Vgl. ebd., 167 f.) Zweitens nennt sie die ‚natürliche Authentizität‘, mit der spezifisch naturbezogene Inszenierungsweisen gemeint sind, die auf eine „unverfälschte und damit auch moralisch integre Natur“ verweisen. (Vgl. ebd., S. 170 f.) Drittens erwähnt sie in Bezug auf Kierkegaards existenzphilosophische Betrachtungen eine ‚radikal-subjektive Authentizität‘, die auf das Unverstellte des Moments verweise. (Vgl. ebd., 172 f.) John-Wenndorf bezieht sich auf: Søren Kierkegaard: *Entweder – Oder*, Bd. 1, hrsg. v. Hermann Diem und Walter Rest, München: dtv 1975, S. 117 ff.

²¹⁰ John-Wenndorf 2014, S. 175 f.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 185–207.

²¹² Vgl. ebd., S. 185.

²¹³ Zur Inszenierungsweise der Selbstherabsetzung bei John-Wenndorf: „Das Prinzip selbstdemontierender Inszenierung zielt auf eine Veränderung der Bedeutungshierarchien zu den eigenen Ungunsten: Der Schriftsteller wertet im bewusst gezogenen Vergleich mit den Kollegen [...] sich

Kategorie *peritextuell verführen* rückt Inszenierungsweisen in den Fokus, in denen sich die Gestaltungsräume der Autorinnen und Autoren mit denen der Verlage überschneiden, die rezeptionssteuernd wirken und wesentlich zu dem öffentlichen Bild von Autorinnen und Autoren beitragen.²¹⁴ Ebenso relevant für das Image sind *publizierte Selbstzeugnisse*, die gemäß John-Wenndorf Formen des autobiografischen Erzählens umfassen, Briefe, Lesungen, Internetauftritte wie Webseiten und die Nutzung sozialer Medien sowie Film- und Fernsehauftritte, die in dieser Studie ebenfalls berücksichtigt werden.²¹⁵ Unter der Kategorie des *Symbolisierens* werden in diesem Katalog ‚große Gesten‘ verstanden. Diese beziehen sich auf das semiotische Ausdruckspotential von nichtsprachlichen Handlungen²¹⁶ und die Ausprägung von ‚Markenzeichen‘, was „zum Ziel hat, die öffentliche Kommunikation über die feldinterne Position eines Schriftstellers zu vereinfachen und gezielt zu verkürzen.“²¹⁷ Die *Distribution von Bildern* nennt John-Wenndorf als achte inszenierungsrelevante Kategorie, der sich das erste Analysekapitel vorliegender Studie widmet.²¹⁸ Auch die neunte Kategorie des *Enttabuisierens*, unter der in *Der öffentliche Autor* Verletzungen moralischer Verhaltensnormen verstanden werden, fließt als Verfahren der Irritation in die Analysen ein. John-Wenndorf unterscheidet hierbei die Unterkategorien „Überraschen“ sowie „Sexualisieren“ voneinander, wobei erstere Unterkategorie in Bezug auf Irritationen in Krachts Werk besonders relevant ist:

Weil Verhaltensweisen, die non-konform sind, Konflikte auslösen, kann ein erfolgreich überraschender Effekt innerhalb der Selbstinszenierung dann zustande kommen, wenn der Code partiell torpediert wird oder einer zuvor aufgebauten Erwartungshaltung [...] nicht entsprochen und

selbst ab oder zeigt Verhaltensdimensionen, die seine Position vordergründig schwächen.“ Ebd., S. 190.

²¹⁴ John-Wenndorf orientiert sich an Gérard Genettes Einteilung verlegerischer Peritexte wie Titel, Klappentext und Covergestaltung, auf die Autorinnen und Autoren ebenfalls in unterschiedlichen Graden Einfluss nehmen sowie Widmungen und Mottos, die in der Gestaltungsmacht der Autorinnen und Autoren liegen (vgl. ebd., S. 207). Siehe: Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch zum Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 12.

²¹⁵ John-Wenndorf verweist als Beispiel auch auf Krachts Webseite aus dem Jahr 2008, die sich durch einen sehr reduzierten Auftritt auszeichne, erwähnt allerdings nicht die früheren Auftritte unter derselben Internetadresse, die hypertextuell komplexer aufgebaut waren und provokantere Inhalte aufwiesen. Vgl. ebd., S. 303.

²¹⁶ Ebd., S. 323.

²¹⁷ Ebd., S. 325.

²¹⁸ In der Kategorie „Bilder distribuieren“ unterscheidet John-Wenndorf zwischen Fotografien, Gemälden und Zeichnungen sowie „visual Essays“. Kapitel 3.1 der vorliegenden Studie befasst sich mit den medial kursierenden Autorenfotos sowie mit einigen Zeichnungen oder Illustrationen. Die Unterkategorie des ‚visual Essay‘, eine Form der Narration durch serielle Fotografien, spielt in dem analysierten Bildkorpus keine Rolle. Zu der Kategorie „Bilder distribuieren“ siehe: ebd., S. 332–365.

die unterstellte Konformität und Kontinuität des in der Vergangenheit gezeigten sowie des aktuellen wie zukünftig zu erwartenden Verhaltens nachhaltig irritiert wird.²¹⁹

Diese neunte Kategorie ist für die Analyse der Irritationsphänomene bei Kracht ebenso relevant wie die zehnte, die Inszenierungsweise des *Moralisierens*, *Politisierens* und *Ideologisierens*, unter die auch die spezifischen Perturbationen diskursiver Formationen gezählt werden, zum Beispiel das Spiel mit dem politisch Unkorrekten. In der Unterkategorie des *Moralisierens* werden John-Wenndorf zufolge Inszenierungsweisen des literarischen Engagements gefasst, bei denen Schriftstellerinnen und Schriftsteller ihre eigenen moralischen und politischen Überzeugungen performativ in Szene setzen und zu Handlungen in gesellschaftspolitischen Kontexten aufrufen.²²⁰ Diesen Selbstdarstellungspraktiken des politischen Engagements, bei dem moralische Werte und intrinsische Motivation zumeist medienwirksam inszeniert werden, stehen Krachts Selbstdarstellungsweisen diametral entgegen. Diese können eher anhand der zweiten Unterkategorie der Inszenierung von *Political Incorrectness* gefasst werden, oder, wie John-Wenndorf diese Formen der Selbstdarstellung auch bezeichnet, als „Irritation der *illutio*“.²²¹ Gemeint sind Verstöße gegen sprachlich geregelte Formen der Tabuisierung, die immer in Zusammenhang zu den impliziten oder expliziten Selbstpositionierungen der betreffenden Autorinnen oder Autoren zu bewerten sind. Diese Form des Tabubruchs liege vor, wenn die themenspezifische „Sprachregelung ignoriert, das eindeutige politische Links-Rechts-Schema irritiert oder dem kulturellen Konsens widersprochen [werde].“²²² Weitere Unterkategorien sind die der Selbstviktimisierung, die Reaktionen auf öffentliche Skandalisierungsversuche meint,²²³ und die Selbstpositionierung durch Sprach- und Medienkritik, die bezüglich der Kracht'schen Inszenierungsweisen ebenfalls reflektiert werden, wobei sich bei Kracht weniger klassische Formen der Medienkritik ausmachen lassen, wie sie John-Wenndorf beschreibt,

²¹⁹ Ebd., S. 365. John-Wenndorf versteht unter Code in Anlehnung an Luhmanns Systemtheorie die Leitdifferenz der Bewertung innerhalb eines spezifischen Bereichs, wie etwa die binären Begriffspaare „wahr“/„unwahr“ oder „(ästhetisch) schön“/„unschön“ (vgl. ebd.).

²²⁰ Vgl. ebd. S. 383–389.

²²¹ Ebd., S. 387.

²²² Ebd.

²²³ Mit der Verwendung des Begriffs „Selbstviktimisierung“ bezieht sich John-Wenndorf auf den Beitrag von Claudia Dürr und Tasos Zembylas in dem Sammelband *Literatur als Skandal*, die darunter ebenfalls eine Positionierungsstrategie im Literaturbetrieb verstehen: Claudia Dürr und Tasos Zembylas: Konflikttherde und Streithähne. Grenzzonen und Strategien im Literaturbetrieb, in: Johann Holzner und Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 75–88, hier: S. 77.

sondern vorwiegend problematisierende Bezugnahmen auf die eigene literaturkritische Rezeption.²²⁴ Auch die elfte Form schriftstellerischer Inszenierungspraxis ist in Bezug auf Krachts Werk und dessen Vernetztheit relevant. Die Kategorie *Allianzen bilden* fasst vier Unterkategorien: Die erste, „multiple Netzwerke (Dichterkreis)“, bezeichnet die Inszenierung der Zugehörigkeit zu literarisch-kulturellen Gruppierungen, die die öffentliche Wahrnehmung und den Werdegang von Autorinnen und Autoren nachhaltig beeinflussen können.²²⁵ Zweitens gehören „historische Wahlverwandtschaften“, also Inszenierungen, mittels derer sich Autorinnen und Autoren in spezifische kulturelle und künstlerische Traditionslinien einordnen, zu dieser Kategorie der Allianzenbildung,²²⁶ wie auch drittens die Inszenierung von „Amouresken“, bei denen Liebesbeziehungen zwischen Personen des öffentlichen Lebens massenmedial und/oder künstlerisch in Szene gesetzt werden.²²⁷ Viertens zählen „politische Paarungen“ zu diesen Inszenierungsweisen der Vernetzung, bei denen sich Autorinnen und Autoren visuell, performativ, verbal oder literarisch auf politisch mächtige Personen beziehen, wobei sich das symbolische Kapital aus den unterschiedlichen Sphären der Kunst und der Politik gegenseitig potenzieren kann.²²⁸ In Bezug auf ‚Kraft‘ werden diese Kategorien schriftstellerischer Selbstinszenierung berücksichtigt und anhand von Beispielen herausgearbeitet. Auch die letzte der von John-Wenndorf vorgeschlagenen zwölf Kategorien hat in Hinsicht auf Krachts Inszenierungsweisen durch seine Frankfurter Poetikvorlesung 2018 an Brisanz gewonnen und wird im zweiten Analyseteil der Studie eingehend besprochen: Die medienwirksame Inszenierung des *öffentlichen Geständnisses*.²²⁹

2.3.2 Werk, Werkpolitik und Poetik

Wie bereits deklariert wurde, liegt der vorliegenden Studie ein weit gefasster Werkbegriff zugrunde, der auch Selbstinszenierungen im Autorenfoto und/oder im Internet, etwa auf sozialen Netzwerken, miteinschließt. Der Werkbegriff ist auch insofern weit

²²⁴ Vgl. John-Wenndorf 2014, S. 389 ff.

²²⁵ Als Beispiele nennt John-Wenndorf die *Gruppe 47* sowie die Inszenierungen der ‚Dichter-Allianz‘ in *Tristesse Royale*. Vgl. ebd., S. 393 f.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 394–401.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 401–405.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 405 f.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 406–409.

gefasst, als dass auch in Co-Autorschaft verfasste Texte berücksichtigt werden, obwohl der originär durch den Autor Kracht verfasste Gehalt gerade nicht von dem Beitrag seiner jeweiligen Co-Autoren extrahiert werden kann und die Gemeinschaftsarbeiten somit Teil diverser Werkkomplexe sind. Es werden Artefakte berücksichtigt, die mit hoher Wahrscheinlichkeit einer pseudonymen oder anonymen Autorschaft Krachts zugerechnet werden können, obwohl es sich bei diesen gerade nicht um im engeren Sinne ‚autorisierte‘ Quellen handelt und diese somit genau auf die dem Werkbegriff inhärente Unsicherheit von Ein- und Ausschlusspraktiken hinweisen. Ebenso liegen Texte vor, die in *Tempo* unter Krachts Namen erschienen sind, deren Autorschaft er jedoch abstreitet, da die redaktionellen Eingriffe massiv gewesen und die Texte teilweise komplett um- oder sogar neu geschrieben worden seien.²³⁰ Ebenfalls wird dem Umstand Rechnung getragen, dass Texte in Krachts Werk, insbesondere die mit Eckhart Nickel verfassten reiseliterarischen Texte, in unterschiedlichen Fassungen vorliegen, die signifikante Abweichungen aufweisen. Beim Bezugnehmen auf *Ferien für immer* oder die *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* kann jeweils nicht auf einen konsistenten Text in unterschiedlichen Ausgaben verwiesen werden, sondern es müssen gerade die diversen Textfassungen in ihren Zusammenhängen als Teile des Werks berücksichtigt werden.

Obwohl Schriftlichkeit in besonderem Maße Stabilität und Werkhaftigkeit suggeriert, wird ebenso das transitorische Ereignis sowie die ‚mündliche Primärliteratur‘ zu dem hier abstrakt verstandenen Korpus des Werks gezählt. Somit wird auch die Frankfurter Poetikvorlesung, die (noch) nicht in publizierter Form vorliegt, in den Analysen als Ereignis berücksichtigt.

Krachts Werk veranschaulicht auf mehreren Ebenen die Problematik des Werkbegriffs, da durch die Fiktionalisierung der eigenen Person, durch Co-Autorschaft, pseudonyme und anonyme Autorschaft, unterschiedliche, sich kommentierende Textfassungen die eindeutigen Grenzziehungen zwischen Werkzugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit sowie zwischen Leben und Kunst erschwert und verunsichert werden. Es ist also zu berücksichtigen, dass der generell problematische Werkbegriff – der ‚Ganzheit‘, ‚Abgeschlossenheit‘ und ‚Stabilität‘ suggeriert – in Bezug auf Kracht und seine

²³⁰ Siehe dazu die mit einem Asterisk gekennzeichneten Beiträge in: Lorenz 2014b, S. 46: „In den folgenden Artikeln wurde Christian Kracht nach eigener Aussage von der Tempo-Redaktion als (Mit-) Autor angeführt, obwohl er – wie auch andere der Genannten – an diesen Veröffentlichungen bestenfalls als Zuträger, jedoch nicht als Urheber des gedruckten Textes beteiligt gewesen sei.“

weiterhin entstehenden Arbeiten in dieser Studie gerade im Bewusstsein um die unscharfen Werkgrenzen und mit einem Problembewusstsein für diese Offenheit genutzt wird.

Wie sich beispielsweise an Krachts fünftem Roman *Die Toten* aufzeigen lässt, fordert es Krachts Œuvre nahezu ein, als ‚Ganzes‘ in seinen werkinternen- und werkexternen Verweisnetzen gelesen zu werden. Die verstärkte Entwicklung hin zur Selbstreferenzialität verknüpft Bestandteile des Œuvres in einer werkpolitischen Geste miteinander.²³¹ Aus diesen in den Analysen beschriebenen Verfahren wird keine ‚Autorintention‘ abgeleitet, sondern es werden Textstrategien herausgearbeitet, die auf die Rezeption ausgerichtet sind. Hier orientiert sich die Studie an der von Steffen Martus formulierten These, dass Autorinnen und Autoren ihren Werken „auf möglichst vielfältige Weise Lektüre oder (allgemeiner) Rezeptionsregeln mit auf den Weg [...] geben“.²³² Diese eingeschriebenen ‚Lektüreregeln‘ bezeichnet Martus in Abgrenzung von den Konzepten eines impliziten Autors oder Lesers als „implizite Poetik“,²³³ die auch als „Schreiben unter den Bedingungen der Kritik“ gefasst werden kann.²³⁴ Neben der produktionsseitig verorteten und rezeptionsorientierten impliziten Poetik der Texte sind auch die Zuschreibungen von Kritikerinnen und Kritikern sowie Philologinnen und Philologen Teil der Werkpolitik, die Werkgrenzen sowie Stellenwerte aushandelt.

Mit der Werkauffassung hängt auch der für vorliegende Studie grundlegende Begriff der Poetik zusammen, der Harald Fricke zufolge in seinen unterschiedlichen Verwendungsweisen in drei dominante Bedeutungsdimensionen eingeteilt werden kann.²³⁵ Für die folgenden Analysen nicht relevant ist die erste von Fricke beschriebene normative Bedeutungsdimension von Poetik, die Setzungen des ‚guten Schreibens‘ in der Art von Regelpoetiken meint.²³⁶ Zweitens wird Poetik synonym zum Begriff der ‚Poetologie‘, als Lehre von der Dichtkunst, verwendet und meint so einen deskriptiven und systematisierenden Zugang, durch den „Grundsätze, Regeln, Verfahrensweisen beim

²³¹ Zu der steigenden Relevanz der Selbstreferenzialität in Krachts Werk siehe Kreknin 2018. Zu der Analyse von *Die Toten* siehe Kapitel 3.4 dieser Studie.

²³² Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 6.

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd., S. 9.

²³⁵ Vgl. Harald Fricke: Poetik, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin, Boston: De Gruyter 2003, S. 100–105.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 101.

Schreiben von Literatur“²³⁷ betrachtet werden. Die Dritte Auffassung von Poetik bezieht sich auf die konkreten Schreibweisen und Stilmittel, die Autorinnen und Autoren in Texten zur Anwendung bringen, also auf die schriftstellerische Praxis.²³⁸ Der Poetikbegriff der vorliegenden Studie führt, wie dies Innokentij Kreknin in seiner Studie *Poetiken des Selbst* vorschlägt, diese beiden deskriptiven Poetikauffassungen zusammen, indem die spezifischen Stilmittel, Merkmale und Verfahren Krachts im Kontext ihrer Verhältnisse zu Form- und Stilkonventionen literarischer Gattungen betrachtet werden.²³⁹ Aus der Auseinandersetzung mit den künstlerischen Artefakten und Inszenierungsweisen wird die Spezifik von Krachts Poetik im Spannungsverhältnis zwischen Konvention und konkreter Realisierung herausgearbeitet.

2.3.3 Positionierung im literarischen Feld

Um die Verfahren der Autorinszenierung, die werkpolitischen Gesten sowie die Fragen nach Anerkennung im Literaturbetrieb einzuordnen, wird Pierre Bourdieus literatursoziologische Theorie des literarischen Feldes herangezogen.²⁴⁰ Bourdieu geht, ähnlich wie systemtheoretische Ansätze, von einer Ausdifferenzierung der Gesellschaft in Teilbereiche aus, die jedoch im Unterschied zu der systemtheoretischen Vorstellung von gleichwertigen autopoetischen Systemen lediglich als relativ autonome Bereiche angesehen werden, die vom ökonomischen Feld dominiert sind.²⁴¹ Das literarische Feld ist von einer Logik der „umgekehrten Ökonomie“ geprägt, da es sich bei literarischen Werken um „symbolische Güter“ handelt und der Warenwert eines Buches nichts über den zugeschriebenen kulturellen Wert desselben aussagt.²⁴² So prägen sich im literarischen Feld zwei idealtypische Pole aus, zwischen denen sich Akteurinnen und Akteure positionieren: einerseits das Extrem einer an den Bedürfnissen des Buchmarktes orientierten Literatur, deren Produktion nach jeweiligen Konjunkturstimmungen

²³⁷ Vgl. ebd.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 101 f.

²³⁹ Vgl. Innokentij Kreknin: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin, Boston: De Gruyter 2014, S. 30.

²⁴⁰ Vgl. Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: 1999.

²⁴¹ Zu Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Luhmanns Systemtheorie und Bourdieus Feldtheorie siehe: Dominic Berlemann: *Wertvolle Werke. Reputation im Literatursystem*, Bielefeld: Transcript 2014, hier: S. 9–14.

²⁴² Bourdieu 1999, S. 227.

ausgerichtet ist, andererseits der konträre Pol einer Literaturproduktion der ‚reinen Kunst‘, die sich nicht nach den Regeln des Marktes richtet.²⁴³ Grundlagen der Theorie des literarischen Feldes sind Bourdieus Kapital- und Habitus­theorie sowie die Theorie des sozialen Raumes: Akteurinnen und Akteure setzen ihr Kapital, insbesondere das ökonomische und kulturelle, möglichst gewinnbringend zu ihren Vorteilen ein; ihr Kapitalvolumen trägt somit maßgeblich zu ihrer Positionierung im sozialen Raum, hier dem literarischen Feld, bei.²⁴⁴ *Sozialraum* meint Bourdieu zufolge eine abstrakte Vorstellung sozialer Strukturen und ist in drei Dimensionen unterteilt, die für die Akteurinnen und Akteure im literarischen Feld relevant sind: Der *Raum der Stellung* meint die Position aufgrund des Kapitals, der *Raum der Werke* meint einen diskursiven Raum, in den sich literarische Werke als Positionierungen von Autorinnen und Autoren einfügen, und drittens der *Raum der Möglichkeiten*, der die von den Akteurinnen und Akteuren wahrgenommenen Spielräume künstlerischen Schaffens bezeichnet.²⁴⁵ Die Stellung im sozialen Raum hat wiederum Einfluss auf den Habitus der Autorinnen und Autoren sowie auf die Handlungsoptionen, die diese für sich in Betracht ziehen.²⁴⁶ In vorliegender Studie wird Krachts Position im literarischen Feld der Gegenwart reflektiert und es wird untersucht, ob sich Verschiebungen hinsichtlich der Einordnung seiner Positionierung ergeben haben, wie sie Heribert Tommek in seiner Habilitationsschrift *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur* (2015) vorgenommen hat.²⁴⁷ Tommek verortet Kracht anhand seines Frühwerks im „flexibel ökonomisierte[n] und medialisierte[n] Mittelbereich der neunziger Jahre“,²⁴⁸ der unter anderem von der Autorengruppe des ‚popliterarischen Quintetts‘, also den an *Tristesse Royale* mitwirkenden

²⁴³ Vgl. ebd.

²⁴⁴ Bourdieus Kapitaltheorie unterscheidet die Sorten des ökonomischen, kulturellen, sozialen und symbolischen Kapitals und setzt sich mit den Bedingungen und Möglichkeiten der Kapitalumwandlung auseinander. Vgl. Pierre Bourdieu: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard Kreckel (Hrsg.): *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen: Schwartz 1983, S. 183–198.

²⁴⁵ Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Zur Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 195–210.

²⁴⁶ *Habitus* meint die sozial erworbenen Äußerungsformen von Status innerhalb eines sozialen Gefüges und „ist eine allgemeine Grundhaltung, eine Disposition gegenüber der Welt, die zu systematischen Stellungnahmen führt.“ Bourdieu 1982, S. 31.

²⁴⁷ Zur Positionierung Krachts im literarischen Feld der Gegenwart bei Tommek siehe Kapitel 3.1 „Die neuen Popliteraten“ in: Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, Berlin, Boston: De Gruyter 2015, S. 257–267 [= Tommek 2015a]. Siehe auch Ders.: Die Formation der Gegenwartsliteratur. Deutsche Literaturgeschichte im Lichte von Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 40 (2015), H. 1, S. 110–143 [= Tommek 2015b].

²⁴⁸ Tommek 2015a, S. 257.

Autoren, Ende der 1990er Jahren neu besetzt wurde.²⁴⁹ Tommek zufolge ist unter dem Begriff des Mittelbereichs die Zone zwischen den Polen einer marktorientierten ‚Trivial‘- oder Unterhaltungsliteratur und den komplexen Ästhetiken literarischer Avantgarden zu verstehen. Dieser Mittelbereich habe gerade durch die literarischen Verfahren der Fusion hoch- und populärkultureller Strukturen und Codes in der Gegenwartsliteratur eine Ausweitung zwischen den Subfeldern einer eingeschränkten Produktion und der Massenproduktion erfahren.²⁵⁰ Tommek betrachtet Kracht im Kontext der ‚neuen Popliteraten‘ der 1990er Jahre und stellt fest, dass Kracht – gerade mit etwas zeitlicher Distanz zu seinem literarischen Debüt – näher am „kulturellen Pol des literarischen Mittelbereichs [...] (ästhetischer Kulturflügel)“ zu situieren sei, da von Krachts literarischem Schaffen nachhaltig wirkmächtige Impulse für die Gegenwartsliteratur ausgegangen seien.²⁵¹

2.4 Methodenset, Textkorpus und Gewichtung

Die Bestandsaufnahme der Krachtforschung (Kap. 2.1) zeigt, dass in Bezug auf Krachts Œuvre ein Forschungsdesiderat gibt, das darin besteht, die Irritationen in Texten und Autorinszenierung in ihren Werkzusammenhängen und im Kontext ihrer Wertung zu lesen. Zahlreiche Forschungsbeiträge befassen sich mit einzelnen Aspekten, die Irritationen auslösen. Diese werden in den Analysen der vorliegenden Studie ergänzend herangezogen, wie etwa Erkenntnisse zu popliterarischen Verfahren oder Aspekten der Selbstinszenierung. Zu Schreibweisen zwischen literarischer und journalistischer Vermittlung liegen zahlreiche Beiträge vor, die sich mit Merkmalen und Verfahrensweisen des *New Journalism* befassen und die für die Beschreibung der Irritationspotenziale von Krachts literarisch-journalistischem Werk genutzt werden. Auch zu den reiseliterarischen Texten liegen Forschungsbeiträge vor, die auf Aspekte der

²⁴⁹ Ebd.: „Ab Mitte der neunziger Jahre konnte die Leerstelle, die von der 1990 delegitimierten Literatur einer ‚Gesinnungsästhetik‘ hinterlassen wurde, mit verschiedenen Autoren(-gruppierungen) wiederholt neu besetzt werden.“

²⁵⁰ Zu diesen Beziehungen zwischen eingeschränkter und Massenproduktion sowie zwischen ‚E- und U-Literatur‘ formuliert Tommek für das gegenwartsliterarische Feld die These, „dass aus der Dynamisierung und Verselbstständigung dieser Wechselverhältnisse die Expansion eines flexibel ökonomisierten und medialisierten Mittelbereichs resultierte.“ Tommek 2015b, S. 132.

²⁵¹ Tommek kontrastiert die Positionierung Krachts mit der von Benjamin von Stuckrad-Barre, den er deutlich an der „sich nach dem ökonomischen Pol ausgerichtete[n] Seite des Mittelbereichs (multimedialer Wirtschaftsflügel)“ situiert. Ebd., S. 265.

Irritation von Krachts postmoderner Reiseliteratur hinweisen und die in den Analysen berücksichtigt und genutzt werden. Ein Aspekt, der für Krachts Werk und für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie zentral ist, ist der Umgang mit ‚heiklen‘ Diskursen, die in ihrer politisch-moralischen Dimension mit Regelwerken eines politisch korrekten Umgangs assoziiert sind. Die Erkenntnisse aus der Kracht-Forschung werden diesbezüglich herangezogen, um die Konfigurationen dieser Diskursdispositive zu analysieren. Grundlegende Beschreibungselemente der Irritationsweisen wurden in der Krachtforschung bisher zudem mit dem Fokus auf postmoderne Verfahrensweisen beleuchtet. Insbesondere die Verweisnetze der Intertextualität, die illusionsstörenden Textstrategien der Metafiktionalität oder die ironischen Distanzierungsgesten sind für die Analysen der vorliegenden Studie von zentraler Bedeutung.

Methodisch sind die vorgelegten Lesarten von Texten und Inszenierungen an Erkenntnissen der Störungsforschung, insbesondere an dem verschiedene Forschungsperspektiven integrierenden kulturwissenschaftlichen Zugang und den von Gansel vorgeschlagenen Kategorien orientiert, aber nicht auf diese limitiert (Kap. 2.2.4). Es werden Phänomene der Störung im Handlungs- und im Symbolsystem Literatur untersucht. Dabei sind gerade auch Irritationen mit geringer Intensität von Interesse, die etwa standardisierte Ereignisfolgen oder Normalerwartungen unterlaufen, wie auch die Diskursstrategien, mit denen diese Verstöße bewältigt werden.²⁵² Der Begriff der „Störung“, den Gansel als Überbegriff für Irritationen unterschiedlicher Intensität nutzt, fasst auch in der vorliegenden Studie eine große Bandbreite an Phänomenen, die sich aber in dem relativ irritationstoleranten Bereich der Kunst sowie der Literatur manifestieren und zu den aufmerksamkeitsgenerierenden, integrierbaren und reparierbaren Störungen zählen. Die Begriffsverwendung von Störung und Irritation ist in dieser Studie synonym und beschreibt Phänomene, die durch gewisse Verfahren erzeugt werden, welche Ordnungen von Abläufen oder Konventionen verunsichern. In den Analysen werden die Störungen in Hinblick auf ihre Verfahren und Verortung beschrieben, ihre zeitliche Dimension, die ereignishaft und transitorisch oder auch kontinuierlich sein kann. In Zusammenhang mit Rezeptionszeugnissen werden die unterschiedlichen Intensitätsgrade beschrieben. Ebenso wird reflektiert, ob die Irritationen beschreibbare

²⁵² Standardisierte Ereignisfolgen können auch mit dem Script-Begriff gefasst werden. Vgl. Tom Kindt: *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 72.

Konsequenzen hervorbringen, die zu einer Verfestigung irritierter Abläufe und Strukturen beitragen oder eher zu deren Transformation.

Hinsichtlich der analysierten Texte sowie der Selbstinszenierungen sind jeweils vier Aspekte zentral, die in dieser Studie in ihrem Zusammenspiel untersucht werden: Erstens das Irritationspotenzial der verhandelten Themenfelder und Diskurse auf der Ebene der Präfiguration, zweitens deren Rahmung und Narrativierung, also die Verfahren der Konfiguration, und die Frage danach, in welchem Verhältnis Präfiguration und Konfiguration zueinander stehen. Drittens wird der Frage nachgegangen, inwiefern diese Verfahren in Texten und Inszenierungen überhaupt Rückschlüsse auf eine Diskursposition des impliziten oder empirischen Autors zulassen und viertens sind die Wertungsdiskurse der literarischen Öffentlichkeit zu berücksichtigen, die auf Irritationen eingehen, da diese Aufmerksamkeit erzeugen und somit zum Gegenstand von Kommunikation werden.

Die Studie kombiniert also *Close Readings* mit diskursanalytischen Verfahrensweisen, die die Texte und Inszenierungen in ihren Verweisnetzen berücksichtigen und in Bezug zu ihrer Wertung betrachten. Dabei werden die (Selbst-)Inszenierungsweisen Krachts analysiert und seine Positionierung im literarischen Feld der Gegenwart reflektiert. Auch produktions- und rezeptionsseitige Prozesse der Werkpolitik werden analysiert, da sich Verschiebungen in der literaturkritischen Wertung beschreiben lassen, die mit Praktiken werkpolitischer Kanonisierung einhergehen.

Neben den Texten Krachts gehören also auch Rezeptionszeugnisse zu dem Korpus der vorliegenden Studie. Die Analysen gehen zwar von einzelnen Texten und Artefakten der Autorinszenierung aus, berücksichtigen neben den Wertungsdiskursen aber auch, dass alle Texte Krachts mit ihren werkinernen und -externen Verweisnetzen in ihren jeweiligen Kontexten und Textdispositiven zu verorten sind. Eine Verwobenheit, auf die auch Stefan Bronner und Björn Weyand im Vorwort zu ihrem 2018 erschienenen Sammelband *Christian Krachts Weltliteratur* hinweisen:

Im Zeichennetzwerk Krachts verschwimmen die Grenzen zwischen Faktum und Fiktion, Traum und Wirklichkeit, Roman und Film, zwischen Erzähler, Autor und Figuren, zwischen Buch und Wirklichkeit, sozialen Netzwerken, E-Mails, Bildern et cetera. Das Textdispositiv erstreckt sich über das Buch hinaus und schließt Trailer, Fernsehauftritte und Lesungen sowie die Rezeption im Kulturbetrieb und in der akademischen Welt ein.²⁵³

²⁵³ Bronner/Weyand 2018a, S. 5.

Die Textanalysen der einzelnen Kapitel fokussieren auf Ausgangstexte, zu denen aber immer, wie es Immanuel Nover formuliert, auch „Kotexte und Kontexte“, deren Verhältnis zueinander es zu berücksichtigen gilt, hinzugezogen werden.²⁵⁴ Die Analyse von Text- und Kontextbeziehungen berücksichtigt also auch das spezifische sozio-kulturelle Umfeld von Texten, das auch die Wertungsdiskurse prägt, wie Moritz Baßlers kritisch zu textimmanenten Formen des *Close Readings* anmerkt: „Eben dies, daß Texte eine paradigmatische, diskursive, kulturelle Dimension haben, macht ja die Unvollständigkeit immanenter Lektüren aus und erzwingt ihre Ergänzung durch eine kulturwissenschaftliche Analyse, eine Ausdehnung des Close Reading über die Textgrenze hinaus.“²⁵⁵

Die Analysen der vorliegenden Studie gehen von Texten und medialen Artefakten aus und kombinieren das *Close Reading* der Texte mit Blick auf werkinterne- und externe Zusammenhänge sowie gesellschaftspolitische Kontexte, die die Wertungshandlungen und die Positionierung im literarischen Feld grundlegend beeinflussen und prägen. Es werden zahlreiche Werke des umfangreichen Kracht'schen Œuvres berücksichtigt, wobei der Fokus in jedem der Analyseteile auf einigen hervorgehobenen Texten und Artefakten liegt, die detaillierter analysiert und in ihren Dispositiven verortet werden. Die Gewichtung ist durch vier Kriterien begründet: Erstens ist das Augenmerk besonders auf Werke gerichtet, die kontrovers rezipiert wurden. In Zusammenhang mit den Wertungsdiskursen werden zweitens die Texte und Artefakte hervorgehoben, bei denen sich Phänomene der Irritation besonders deutlich beschreiben lassen. Drittens richtet sich die Gewichtung der Analysen danach, welche Werke noch weniger beforscht sind, was auch mit dem vierten Kriterium der Auswahl, der Aktualität, zusammenhängt.

Es wird, wenn nicht anders ausgewiesen, mit den Erstausgaben der Texte gearbeitet und andere Ausgaben werden, wenn diese für die Argumentation relevante Abweichungen zu den Erstausgaben aufweisen, als Vergleichstexte herangezogen. Die

²⁵⁴ Nover 2017, S. 25.

²⁵⁵ Baßler plädiert für eine kontextfokussierte „Archivanalyse“. Siehe: Moritz Baßler: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen: Francke 2005, S. 221. Auch Oliver Flade und Christoph Rauen schlagen in ihrem Aufsatz zu 1979 eine Analyse der Text-Kontext-Beziehungen vor. Siehe: Oliver Flade und Christoph Rauen: *Schwere Unterscheidungen und „light entertainment“*. Text/Kontext-Analyse am Beispiel von Christian Krachts 1979, in: Katja Mellmann, Steffanie Metzger und Uta Klein (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*, Paderborn: Mentis 2006, S. 547–563.

Übersetzungen der Texte können in dieser Studie nicht berücksichtigt werden, obwohl zu dieser Thematik bis dato noch keine Forschungsarbeiten vorliegen und es sich bei den Politiken der Übersetzung um Phänomene handelt, die in Bezug auf die Kanonisierung des Autors durchaus relevant sind. Das Korpus dieser Bezugstexte würde den Rahmen der vorliegenden Studie sprengen und bringt eine Bandbreite methodischer Probleme mit sich.²⁵⁶

Die beiden Analyseteile der Studie (Kap. III und IV) befassen sich mit Phänomenen der Irritation sowie Mechanismen der Entstörung in Krachts Werk, die in ihrem Verhältnis zueinander beschrieben werden. Dabei wird jeweils von Artefakten, Texten oder Ereignissen ausgegangen, die in ihren Werkzusammenhängen und im Kontext ihrer Wertungsdiskurse betrachtet werden. In jedem Analysekapitel liegt der Fokus somit auf (Text-)Dispositiven und nicht auf textimmanenten *Close Readings*.

Im ersten Kapitel werden Krachts Verfahren der Selbstinszenierung anhand von Autorenfotos beschrieben, die hinsichtlich ihrer Kontexte und Bezüge analysiert werden (Kap. 3.1). Der Fokus wird auf Autorenfotos gelegt, da diese wirkmächtigen Artefakte, die medial kursieren, das öffentliche Bild des als unzuverlässig wahrgenommenen Autors maßgeblich prägen und eine Schnittstelle zwischen Autorperson und Werk darstellen. Die Auswahl der Bilder und Fotografien wurde anhand der Kriterien getroffen, eine möglichst große Bandbreite an Inszenierungsweisen herauszuarbeiten, zeitlich eine weite Spanne der Autorinszenierungen abzudecken sowie breit rezipierte und auch weniger bekannte (Selbst-)Bilder einzuordnen.

Das nächste Kapitel legt den Fokus auf *Five Years* (2011), da diese Publikation im Kontext der *Imperium*-Debatte maßgeblich zu der Unterstellung einer rechten Gesinnung beigetragen hat (Kap. 3.2). Ein bisher wenig beachteter Text, die mit Eckhart Nickel verfasste *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, wird als drittes Dispositiv im Kapitel zu Krachts Reiseliteratur untersucht, in dem zu Beginn eine

²⁵⁶ In Hinblick auf die vorliegende Studie wäre bspw. der Umgang von Übersetzerinnen und Übersetzern mit den Irritationsmomenten der Texte von Interesse, also die Frage danach, ob bspw. die in die Textur eingeschriebenen ‚Fehler‘ getilgt werden, ob sie erhalten bleiben oder ob, und wenn ja, wie sie auf den jeweiligen kulturellen Kontext adaptiert werden. Neben der Problematik des sprachlichen Zugriffs ergibt sich auch die Schwierigkeit, dass Kracht teilweise eng mit Übersetzerinnen und Übersetzern zusammenarbeitet, wie etwa mit dem Literaturwissenschaftler Daniel Bowles, der *Imperium* sowie *Die Toten* ins Englische übersetzt hat, und dass der Ursprung übersetzerischer Entscheidungen kaum nachvollzogen werden kann.

exemplarische Lektüre von *Ferien für immer* steht (Kap. 3.3.1).²⁵⁷ Anhand der Erstausgabe dieser Texte und den überarbeiteten Neuausgaben sowie den Rezeptionskontexten kann eine Verschärfung irritierender Verfahren festgemacht werden. Zu den Romanen *Faserland*, *1979*, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* sowie *Imperium* werden in der vorliegenden Studie keine umfangreichen Analysen vorgelegt, da diesbezüglich bereits auf eine Vielzahl von Forschungsergebnissen zurückgegriffen werden kann. Der Fokus wird auf das noch weniger beachtete Nebenwerk sowie auf den neusten Roman *Die Toten* gelegt. Die exemplarische Lektüre von Krachts fünftem Roman arbeitet die ästhetischen Irritationsverfahren mit Blick auf die Vorgängerromane heraus und verortet die Publikation in weiterführenden Werkzusammenhängen und der Rezeption (Kap. 3.4).

Der These folgend, dass seit der *Imperium*-Debatte produktions- und vorwiegend rezeptionsseitig deutlichere Mechanismen der Entstörung und Kanonisierung beschrieben werden können, werden diese in dem zweiten Analyseteil in den Fokus gerückt. Die Betrachtungen zu FINSTERWORLD und *Die Toten* sowie Krachts Frankfurter Poetikvorlesung werden im Kontext des literarischen Feldes der Gegenwart und den Kanonisierungstendenzen um Kracht beschrieben (Kap. IV). Einerseits werden die Verfahren werkpolitischer Entstörung beschrieben, die sich in erzählerischen Distanzierungen und Immunisierungen äußern (Kap. 4.1), andererseits wird die Kontinuität der Irritation als poetologisches Grundprinzip herausgearbeitet (Kap. 4.2 und 4.3). Die produktions- und rezeptionsseitigen Verfahren von Entstörung werden anschließend anhand von Krachts Poetikvorlesung beschrieben und seine Positionierung im literarischen Feld der Gegenwart reflektiert (Kap. 4.3).

Im Zentrum der analysierten Dispositive liegen also die Autorenfotos, *Five Years*, *Ferien für immer* (in drei Textfassungen), die *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (in zwei Textfassungen), FINSTERWORLD, *Die Toten* sowie Krachts Frankfurter

²⁵⁷ Neben dem Beitrag von Matthias N. Lorenz und der Verfasserin, der 2018 in der *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* erschienen ist, bildet der ebenfalls 2018 erschienene Beitrag von Till Huber eine Ausnahme, da die *Gebrauchsanweisung* in Forschungstexten oft erwähnt wird, aber bisher nicht eingehend analysiert wurde. Siehe: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker: Störung und ‚Entstörung‘ in Christian Krachts und Eckhart Nickels *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2009/2012). Zu einer Poetik des „Knowing without going“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 48 (2018), H. 3, S. 561–586. Vgl. Till Huber: Lizenz zum Fabulieren. Topographischer Ästhetizismus in Christian Krachts und Eckhart Nickels *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, in: Stefan Bronner und Björn Weyand (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 69–91.

Poetikvorlesung. In den Analysen berücksichtigt wird aber das bisher erschienene Gesamtwerk und es werden ebenfalls Texte und Artefakte unsicherer Autor- und Urheberschaft, die anonym oder pseudonym erschienen sind, für die Analysen herangezogen. Rezeptionszeugnisse der Literaturkritik gehören ebenfalls zum Analysekorpus der Studie.

III. IRRITATIONEN IN CHRISTIAN KRACHTS ŒUVRE

In diesem ersten Analyseteil der Studie werden exemplarische Lektüren von Textdispositiven vorgelegt, die sich mit Phänomenen der Irritation sowie Verfahren der Entstörung in Krachts Selbstinszenierungspraktiken und Texten befassen. Im ersten Kapitel des Analyseteils werden die Selbstinszenierungsweisen des Autors als ‚Autorfigur‘ am Beispiel von Autorenfotos untersucht (Kap. 3.1). Es werden offizielle Autorenfotos analysiert, die in den Buchpublikationen abgedruckt wurden, zudem werden auch Fotografien betrachtet, die Kracht zeigen, welche medial kursieren und so ebenfalls zu dem Image des Autors beitragen. Bei der Analyse der Inszenierungsweisen stehen der Umgang mit visuellen und kulturellen Konventionen sowie die Werkbezüge und -zusammenhänge im Fokus.²⁵⁸ Auf die komplexe Beziehung zwischen Autor und Werk wird auch anhand von Phänomenen pseudonymer und anonymer Urheberschaft eingegangen (insbes. Kap. 3.1.6). Mit Verfahren schriftlicher Selbstdarstellung befasst sich das zweite Kapitel dieses Analyseteils und es wird eine exemplarische Analyse des umstrittenen ‚Briefwechsels‘ *Five Years* vorgelegt (Kap. 3.2): Dabei wird herausgearbeitet, wie der irritierende Umgang mit diskursiven Dispositiven maßgeblich dazu beigetragen hat, dass Kracht eine rechte Gesinnung unterstellt wurde. Der Fokus liegt auf dem Zusammenspiel von Irritation sowie Entstörung, das oftmals über intertextuelle Verweise entsteht, die eine spezifische Konfiguration erklären oder als eine Art Gegenstimme fungieren können.

Die irritierenden Verhältnisse zwischen Präfiguration und Konfiguration werden ebenfalls als Teil der reiseliterarischen Poetik anhand von Kracht und Eckhart Nickels *Ferien für immer* und *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* untersucht (Kap. 3.3). Da beide Texte in unterschiedlichen Fassungen vorliegen, was in der Forschung noch kaum zur Kenntnis genommen worden ist, werden insbesondere die Abweichungen der Textfassungen auf ihr interpretatorisches Potential hin untersucht. Das letzte Kapitel dieses Analyseteils befasst sich mit Verfahren der Irritation in

²⁵⁸ Auszüge des Kapitels wurden als Aufsatz publiziert: Christine Riniker: „In Search of a Character“. Christian Krachts Selbstinszenierungspraktiken im Autorenfoto, in: Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh (Hrsg.): *Christian Krachts Ästhetik*. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 57–78. In englischer Übersetzung: Christine, Riniker: „In Search of a Character“. Christian Kracht’s Self-Staging Practices in the Author’s Photograph, in: Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh (Hrsg.): *Christian Kracht’s Aesthetics*. Berlin: Springer/Palgrave Macmillan 2023, S. 55–77.

Krachts Romanwerk und legt eine exemplarische Analyse des Romans *Die Toten* vor, der im Kontext des Gesamt- und spezifisch des Romanwerks gelesen wird. Der Fokus liegt auf dem Publikationskontext und der Rezeption, wie auch auf ästhetischen Verfahren der Illusionsstörung, die für Krachts Romane kennzeichnend sind (Kap. 3.4).

3.1 „In Search of a Character“: Selbstinszenierungspraktiken im Autorenfoto

Das Kapitel befasst sich mit Christian Krachts Selbstinszenierungspraxis auf Autorenfotos, die als visuelle Paratexte mit werkpolitischer Dimension kenntlich gemacht werden. Denn Autorenbilder und -fotos sind in einer kulturellen Attributionslogik stets mit dem Autornamen wie mit dem Werk verknüpft.²⁵⁹ Anders als weitere Peritexte verweisen die Autorenfotos im Regelfall nicht auf den Inhalt des Buches, sondern auf die Person des Autors oder der Autorin und bilden so eine Schnittstelle zwischen Werk und Autorperson.²⁶⁰ Diese visuellen Paratexte in Buch und Buchwerbung dienen als Garanten von Werkidentität und prägen maßgeblich das öffentliche Meinungsbild, das Image von Autorinnen und Autoren. Sie fokussieren meist in der Tradition des (Gelehrten-)Porträts und der Genieästhetik auf die Hervorhebung individueller Charakteristiken, die der eindeutigen Identifikation und Zuordnung dienen.²⁶¹

Der Fokus der folgenden Überlegungen liegt auf den offiziellen Autorenfotos von Kracht, die den Publikationen peritextuell zugehörig, also materiell mit den Texten verbunden sind. Ergänzend werden auch einige Autorenfotos aus Reportagen sowie einige medial kursierende, die Publikationen flankierende visuelle Epitexte hinzugezogen. Die Text-Bild-Verhältnisse werden ebenso berücksichtigt, auch wenn keine essenzielle Verbindung zwischen Autorenfoto und Text angenommen wird.²⁶² Der Beitrag

²⁵⁹ Vgl. Matthias Bickenbach: *Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 9.

²⁶⁰ Vgl. Daniel Herrmann: „Autorenphotos“. In: *tiefenschärfe* 4/2 (2002), S. 23–25, hier: S. 24.

²⁶¹ Zu Darstellungstraditionen des Autorenporträts siehe: Sandra Oster: *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 52–74.

²⁶² Bickenbach 2010, S. 15: „Das scheinbar realistische Bild der Fotografie verbindet sich jedoch keineswegs problemlos mit literarischen Texten und Büchern. Einerseits sind die medientechnischen Bedingungen ihrer Hervorbringung und ihrer Kopplung an Texte kompliziert. Das Autorenfoto entsteht autonom und kursiert unabhängig von konkreten Texten. Es muss ihnen nachträglich und von außen hinzugefügt werden. Das wiederum lässt Spielräume zur Buchgestaltung. Andererseits ist das Verhältnis des Schriftstellers zu seinem Bild alles andere als unbelastet. Als ein durchgehender Zug stellt sich heraus, dass die Skepsis überwiegt, die Autoren ihrem Bild entgegenbringen,

ist nach fünf Inszenierungsweisen gegliedert, die sich oftmals überschneiden und im Folgenden dargestellt und mit Beispielen illustriert werden.

3.1.1 Visuelle Intertextualität: „In Wahrheit zählt die Kunst des Zitats“

Die Betrachtung beginnt mit dem „Spetzgarter Jahrbuch“ von 1985, der Abiturzeitung der Schule Schloss Salem, in der eine Fotografie, die u.a. Kracht zeigt, und ein ‚Gedicht‘, das „Chris Kracht“ zugeschrieben wird, abgedruckt sind.²⁶³ In diesem Gedicht werden in Listenästhetik etliche zentrale hoch- und populärkulturelle Bezugspunkte von Krachts späterem Schreiben und seiner Selbstinszenierung angeführt, wie etwa *Tim und Struppi* oder Joseph Conrad, und es endet mit einer Strophe, die auf Krachts rhizomatische Textstrukturen, die Relevanz von Popmusikreferenzen sowie eine Skepsis gegenüber gewissen Formen von Authentizitätsinszenierung vorauszuweisen scheint:

Zuviele schleichen sich / in die Öffentlichkeit wie / Gentlemenverbrecher / Sie verlassen das Bild
/ Mit prallgefüllten / Konten Millionen / Glauben an den / Zusammenhang von / Schweiß Gefühl
und / Ehrlichkeit in Wahrheit zählt die Kunst des / Zitats.²⁶⁴

Bei dieser Textstelle handelt es sich um ein Zitat, das dem Fehlfarbensong „Kunst des Zitats“ entstammt und das mit verschobener Versstruktur wiedergegeben wird.²⁶⁵ Auch die Fotografie, die über dem Text platziert ist, entpuppt sich als Stilzitat, denn sie zeigt den jungen Kracht und vermutlich drei Mitschülerinnen und Mitschüler als kleine Gruppe in der Optik eines Bandfotos (Abb. 2). Insbesondere erinnert die Konstellation an visuelle Inszenierungen von New Wave Bands wie etwa New Order. Dieser New-Wave-Einfluss zeigt sich in Bezug auf den Roman *1979* (2001) erneut, an dessen Umschlaggestaltung Peter Saville beteiligt war, der unter anderem Plattencover für New Order und Joy Division kreiert hat, und dem der New Order-Songtitel „Everything’s gone green“ als Motto vorangestellt ist.²⁶⁶

wohl wissend, dass solche Porträts als öffentliche Bilder ihr Image prägen und auf sie, in welcher Form immer, zurückwirken.“

²⁶³ Vgl. *Spetzgarter Jahrbuch* 1985, S. 43. Vgl. Johannes Birgfeld und Claude D. Conter: Christian Kracht – Leben und Werk. Eine Chronologie, in: Dies. (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 271–278, hier: S. 272 [= Birgfeld/Conter 2009b].

²⁶⁴ *Spetzgarter Jahrbuch* 1985, S. 43.

²⁶⁵ Vgl. Lorenz 2014a, S. 1025. Vgl. Fehlfarben: „Kunst des Zitats“. Auf: *Glut und Asche*, DE 1983.

²⁶⁶ Impressum von *1979*: „Gestaltung: Paul Barnes & Peter Saville, London“. Vgl. Bernhard Metz: „... mehr als ein Text!“ Bücher, Buchgestaltung und Typografie bei Christian Kracht, in: Matthias N.



Abb. 2: Spetzgarter Jahrbuch (1985)

Dieses Verfahren der „Kunst des Zitats“, das stets leicht verzerrte Versionen des Zitierten hervorbringt, setzt sich nicht nur in Krachts literarischen Texten, sondern wiederholt auch in visuellen Inszenierungen fort – etwa der Covergestaltung von *Der gelbe Bleistift* (2000) (Abb. 3). Es handelt sich dabei nicht um ein Autorenfoto, das buchgestalterisch konventionell im Klappentext verortet ist, sondern um eine Fotocollage, die das Buchcover der „Reisegeschichten aus Asien“ ziert. Das Bild des Sitar spielenden Mannes, auf das Krachts Kopf montiert wurde, ist der Rückseite der Schallplatte *Bill Plummer and the Cosmic Brotherhood* (1968) entlehnt (Abb. 4).²⁶⁷

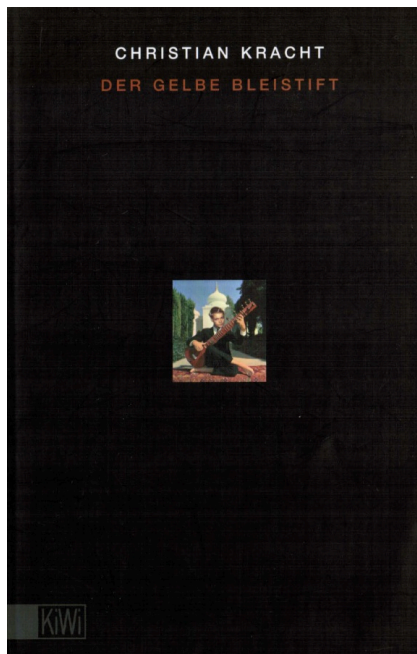


Abb. 3: Der gelbe Bleistift (2000)

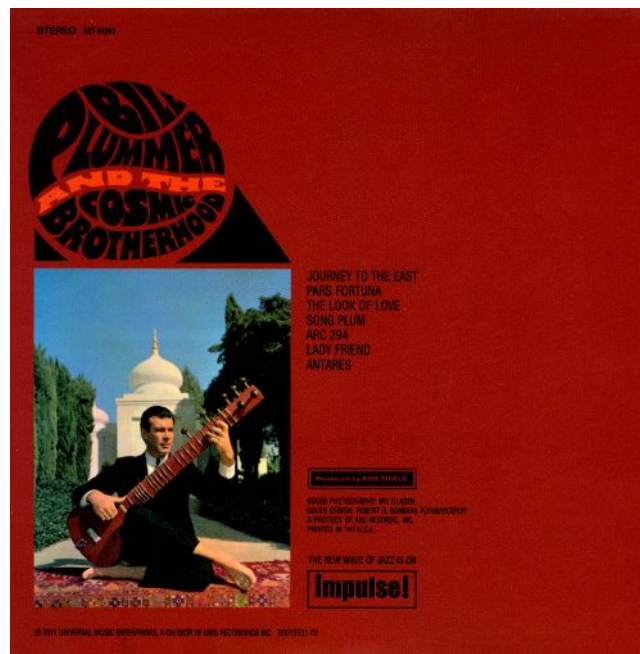


Abb. 4: Bill Plummer And The Cosmic Brotherhood (1968)

Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 163–330, hier: S. 296. Vgl. Seiler 2018, S. 158.

²⁶⁷ Vgl. Metz 2018, S. 308.

Bill Plummer, der unter anderem indische Sitar spielte und mit dem LSD-Pionier Timothy Leary befreundet war, liefert einen leicht psychedelischen East-meets-West-Soundtrack zu *Der gelbe Bleistift*. Das Lied „Journey to the East“, das eine spirituelle Pilgerreise in den nicht genauer fassbaren Osten schildert, nimmt auf der Platte, die ansonsten ausschließlich aus experimenteller Instrumentalmusik besteht, eine Sonderstellung ein. Während der Liedtext von einer entbehrungsreichen Suche nach Frieden und spiritueller Erleuchtung handelt, befassen sich die Erzählungen eher mit dem angenehmen Leben des gutbetuchten Reisenden, dem weltweit westliche Konsumgüter und materieller Komfort zur Verfügung stehen. Die letzten Zeilen des Liedtextes legen allerdings nahe, dass es sich bei der Pilgerreise lediglich um eine drogeninduzierte Vision gehandelt hat,²⁶⁸ und so ist auch bei den Reisegeschichten – und Krachts Reiseliteratur generell – oft fraglich, ob die beschriebenen Reisen tatsächlich stattgefunden haben und inwiefern diese Rückbindung an die Reisebiografie der Autorperson für die Verfasstheit der Texte überhaupt relevant ist.²⁶⁹ Während der Fokus in konventionellen Autorenfotos auf den Autor oder die Autorin gerichtet ist, tritt die Autorperson in Inszenierungsweisen visueller Intertextualität hinter einer Autorfigur zurück und macht so auf die Inszeniertheit und Medialität der Darstellung aufmerksam. Statt eines möglichst eindeutigen Verweises auf den Autor Kracht eröffnen sich Verweissysteme, die den Fokus von der abgelenkten Person auf das Werk verschieben.

3.1.2 Bildverweigerung: In die Lücke tritt die Parodie

Hier schließen sich die Autorenbilder auf dem Schutzumschlag von *Ferien für immer* (1998) an (Abb. 5 und 6), denn das konventionelle Autorenfoto wird durch die von Dominik Monheim gestalteten Illustrationen auf dem Cover und im hinteren Klappentext substituiert.

²⁶⁸ „I woke up in a daze from deep within and then my vision ceased / That was the way I came upon my journey to the East“. Bill Plummer and the Cosmic Brotherhood: „Journey to the East“. Auf: *Bill Plummer and the Cosmic Brotherhood*, USA 1968.

²⁶⁹ Vgl. Lorenz/Riniker 2018b.

Abb. 5: *Ferien für immer* (1998), vorneAbb. 6: *Ferien für immer* (1998), hinten

Obwohl die illustrierten Figuren nur schemenhafte Ähnlichkeit mit den Autoren aufweisen, wie etwa Haarfarbe und Statur, werden sie im hinteren Klappentext direkt mit den Namen der Autoren und ihren ironisierten Biogrammen assoziiert, die statt der konventionellen Angaben weniger relevante Informationen zu Körpergröße, der bevorzugten Getränkewahl auf Lufthansaflügen oder den Schlafgewohnheiten aufweisen. Die Funktion des Autorenfotos, das unter anderem als Garant für die Werkidentität steht, wird durch den Stellvertreter der Illustration und die ironisierten Biogramme subvertiert. Ferner sind die Illustrationen im Stil der *Ligne Claire* gehalten und assoziieren die Autoren und somit auch ihre Reiseminiaturen mit der Ästhetik von *Tim und Struppi*-Comics. So beschreibt Moritz von Uslar die Geschichten bereits in seinem Vorwort wie folgt:

Die Jungs haben den wunderbaren Trick drauf, der Hauptperson ihrer Abenteuer den Titel ‚Der Reisende‘ zu geben. Damit sind wir gemeint – die Leser ihrer Abenteuer. [...] Das hat sich seit Mecki, dem Hörzu-Igel, seit Tim & Struppis Abenteuern und den Reisebeschreibungen eines Alexander von Humboldt so niemand mehr getraut.²⁷⁰

²⁷⁰ Moritz von Uslar: „Vorwort“, in: CK und Eckhart Nickel: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998, S. 17–20, hier: S. 20.

Das visuelle Pastiche verweist also auf das Setting westlicher Reisender vor teilweise schablonenhaft exotistischen Kulissen und überbrückt eine Kluft vom Außen des Peritextes zum Haupttext. Im Gegensatz zu der ‚Verweigerung‘ des Autorenfotos inszenierte sich Kracht für öffentliche Auftritte vielfach selbst in der Art der Comicfigur Tim, als Reporter und Abenteurer, indem er mit Trenchcoat, weißem Hemd, einem Pullover oder Cardigan sowie mit nach hinten gekämmter blonder Tolle auftrat.



Abb. 7: Hergé: *Les Aventures de Tintin, L’Affaire Tournesol* (1956)²⁷¹
© Hergé/Tintinimagnatio 2023



Abb. 8: Autor und Journalist Christian Kracht, Bremen 2008
Foto: Karin Rocholl

Die Fotografie zeigt Kracht 2008 bei einer Lesung in Bremen (Abb. 8) und auch in *Druckfrisch* mit Denis Scheck trat Kracht zur Veröffentlichung von *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* mit diesem an die Figur Tim erinnernden Styling auf.²⁷² Als eine andere Art der Bildverweigerung kann also auch eine Form des Rollenspiels beschrieben werden, durch das sich der Autor hinter einer wandelbaren ‚Autorfigur‘ zurückzieht.²⁷³

²⁷¹ Hergé: *Tim und Struppi. Der Fall Bienlein*, Reinbek bei Hamburg: Carlsen 1998, S. 38.

²⁷² Denis Scheck: *Druckfrisch. Neue Bücher mit Denis Scheck*, ARD 3.11.2008 (Online: <https://www.youtube.com/watch?v=LRvs8VwUgcQ>) [Abruf am 18.6.2019].

²⁷³ Zu den Inszenierungsweisen der Pose und des Rollenspiels siehe Kapitel 3.1.5 dieser Studie.

Ähnlich verhält es sich auch mit der Bildverweigerung in der gemeinsam mit Eckhart Nickel herausgegebenen Zeitschrift *Der Freund* (2004–2006). Auch wenn sich die Zeitschrift in der Gestaltung generell radikal von den Konventionen des Zeitschriftenmarktes abhebt (da keine Fotografien als Gestaltungsmittel eingesetzt werden, keine Werbung abgedruckt ist und die Hefte bis auf ihre Cover schwarz-weiß gehalten sind), fällt dennoch das Fehlen eines Autorenbildes der Herausgeber Kracht und Nickel auf. Angeblich liegen nämlich von allen Kolumnistinnen und Kolumnisten vignettenartige Autorenbilder vor, die, wie die Illustrationen für *Ferien für immer*, von Dominik Monheim gestaltet worden sind.²⁷⁴ Abgesehen von Eva Munz' Kolumne, die tatsächlich in jedem Heft vertreten ist, und Rafael Horzon, der zu jedem Heft die erste Folge einer neuen, nicht weitergeführten Kolumne beisteuert, stammen die einzig zuverlässig weitergeführten Formate von den Herausgebern Kracht und Nickel selbst, und doch liegen ausgerechnet von ihnen keine Autorenbilder vor.²⁷⁵ Diese Leerstelle wird zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass beispielsweise über dem Impressum des vierten Heftes eine Zeichnung platziert ist, die vermutlich auf einer Fotografie basiert. Sie könnte u.a. die Herausgeber zeigen – zumindest Kracht auf der rechten Seite des Bildes. In der Illustration sind jedoch die Gesichtszüge der Abgebildeten vollständig ausgespart. Andere Details – wie etwa das Lacoste-Markenlogo auf dem Poloshirt oder die Augenmusterung auf den Schmetterlingsflügeln – sind hingegen deutlich erkennbar (Abb. 9).

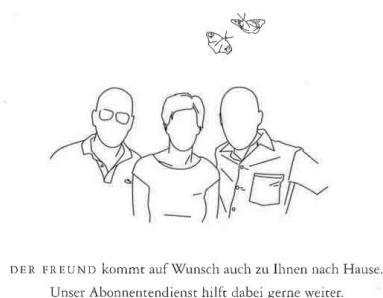


Abb. 9: Impressum, *Der Freund* (2005)



Abb. 10: Briefe, die wir noch nicht beantwortet haben, *Der Freund* (2004)

²⁷⁴ „DOMINIK MONHEIM ist Creativ Director und leitet die Werbeagentur *Red Rabbit* in Hamburg. Seine Ligne-Claire-Illustrationen sind unter anderem in dem Band *Ferien für immer* zu sehen. Er zeichnete die Köpfe der Kolumnisten.“ Christian Kracht/Eckhart Nickel: Mitarbeiter dieser Ausgabe, in: Dies. (Hrsg.): *Der Freund 1* (2004), H. 1, S. 130–131, hier: S. 131 [Herv. im Orig.].

²⁷⁵ In jedem Heft vertreten sind die Formate „Briefe, die wir noch nicht beantwortet haben“ und „Männer bei der Arbeit“.

Dass die Aufmerksamkeit Lesender geradezu auf das Fehlen des Autorbildes gelenkt wird, bezeugen auch die Illustrationen der „Briefe, die wir noch nicht beantwortet haben“ im zweiten Heft. Eine mit krakeligen Linien gezeichnete Figur, den linken Arm in Denkerpose ans Kinn gestützt, ist hier ohne klaren Bezug zum Text platziert und mit einer Comic-Denkblase „Ich kann denken“ und der Bildunterschrift „Foto: Isolde Ohlbaum [sic]“ versehen (Abb. 10).²⁷⁶ Die Thematik von Autorschaft respektive Urheberschaft und deren Inszenierung tritt hier in doppelter Hinsicht hervor: Erstens wird die Verweigerung des Autorbildes akzentuiert und eine ironische Aneignung des visuellen Kanons der Autorenfotografie ausgestellt. Zweitens stellt sich die Frage nach der Urheberschaft, die in den „Briefen“ offenkundig zweifelhaft ist, hier auch noch in Bezug auf die Illustrationen selbst. Diese werden in den Angaben zu den Beitragenden der Ausgabe einem Anton „Tony“ Prokorny zugeschrieben, der vermeintlich als Zeichner in Graz lebt und dessen Illustrationen das Leben in der Steiermark reflektierten.²⁷⁷ Dass es sich dabei um ein Pseudonym handelt, wird nicht nur dadurch nahegelegt, dass zu einem Herrn Prokorny keine Informationen auffindbar sind und in *Der Freund* auch andere Beiträge unter Pseudonymen erschienen,²⁷⁸ sondern auch dadurch, dass die von Kracht illustrierten „Rezensorien“ in den Heften fünf bis acht eine frappante stilistische Ähnlichkeit zu diesen Zeichnungen aufweisen.²⁷⁹ Anstatt die Texturheberschaft über die Autorinstanz abzusichern, entziehen sich die Autoren und verunsichern Rezipierende in ihren Lese- und Wahrnehmungsgewohnheiten.

Der Verweis auf Isolde Ohlbaum und die Parodie der Autorinszenierung in Denkerpose oder Melancholiegeste²⁸⁰ deutet auf den visuellen Kanon des Autorenfotos als Inszenierung intellektueller und literarischer Praxis hin, den Ohlbaum mit dem Bildband

²⁷⁶ CK und Eckhart Nickel: Briefe, die wir noch nicht beantwortet haben, in: *Der Freund* 1 (2004), H. 2, S. 3–5, hier: S. 5.

²⁷⁷ „Anton ‚Tony‘ Prokorny lebt und arbeitet als Zeichner in Graz. Seine Illustrationen reflektieren das Leben in der Steiermark und erschienen unter anderem in der *SZ am Wochenende*. Für diese Ausgabe von *Der Freund* schuf er die vignettenartigen Miniaturen mit Text.“ CK und Eckhart Nickel: Mitarbeiter dieser Ausgabe, in: *Der Freund* 1 (2004), H. 2, S. 113–115, hier: S. 115.

²⁷⁸ Z. B. unter dem Pseudonym „Sonja Peters“: Wie ich zum Nacktsein kam. Folge eins: So begann es, in: *Der Freund* 3 (2006), H. 7, S. 87.

²⁷⁹ „CHRISTIAN KRACHT ist Schriftsteller und Herausgeber von *Der Freund*. Für diese Ausgabe zeichnete er sowohl die Buchcover in der neuen Rubrik *Rezensorium* als auch die Produkte der Firma ‚Red Oil pvt. ltd.‘, die er in Sri Lanka auch gerade wegen seiner Produktentwürfe in den Ruin trieb.“ Vgl. CK und Eckhart Nickel: Mitarbeiter dieser Ausgabe, in: *Der Freund* 2 (2005), H. 5, S. 109–111, hier: S. 110 [Herv. im Orig.]. Vgl. CK und Eckhart Nickel: Rezensorium, in: *Der Freund* 2 (2006), H. 5, S. 86–90.

²⁸⁰ Siehe dazu Bickenbach 2010, S. 10.

Fototermin. Gesichter der deutschen Literatur (1984)²⁸¹ im deutschen Literaturbetrieb der Nachkriegszeit maßgeblich mitgestaltet hat und der eine bis heute gültige Bezugsfolie für das Autorenfoto darstellt.²⁸² Die Anthologie versammelt vorwiegend schwarz-weiß gehaltene Porträtfotografien, die auf das Gesicht der Schriftstellerinnen und Schriftsteller fokussieren. Die *Cadragé* beschneidet fast alle Abgebildeten in Porträttradition auf Brust oder Bauchhöhe, der Hintergrund ist schlicht gehalten und oftmals leicht verschwommen. Die Abgebildeten sind fast ausschließlich frontal, in wenigen Ausnahmefällen im Viertel- oder Halbprofil abgelichtet und die Haltungen sollen augenscheinlich entspannt, authentisch und natürlich wirken. In dem Bildband *Autoren, Autoren* (2000)²⁸³ kommen zu den Porträts, die denselben visuellen Konventionen entsprechen, Inszenierungen schriftstellerischer Tätigkeiten: Die Fotografien zeigen Autorinnen und Autoren am Schreibtisch, während des Schreibens (von Hand, mit der Schreibmaschine oder seltener dem Computer), beim Lesen, in Bibliotheken, vor Bücherregalen, auf Lesungen, an Büchertischen, beim Signieren von Büchern. Ulrike Vedder beschreibt diese Verfestigung visueller Konventionen in ihrem Essay „Autorenporträt. Ikonografie und Inszenierung von Autorschaft“ so:

Mit ihrer Ikonografie, mit den Posen und Accessoires rekurren viele Porträts auf das Vorbild ‚großer Autoren‘, die im kulturellen Bildgedächtnis archiviert sind. [...] Posen wie das Sitzen hinter dem Schreibtisch, den Kopf in die Hand gestützt, Requisiten wie Stift, Papiere und Brille auf dem Tisch [...] sind signifikante Muster, auf die Schriftsteller sich – imitierend oder abgrenzend – bis heute beziehen.²⁸⁴

Die Verweigerung des Autorenfotos oder -bildes wird in *Der Freund* einerseits akzentuiert, andererseits wird eine ironische Aneignung des visuellen Kanons der Autorenfotografie ausgestellt: In die Leerstelle tritt die Parodie. Die ostentativen Leerstellen erinnern an Krachts irritierende Forderung nach einem Bilderverbot²⁸⁵ und die Illustration der ‚Denkerpose‘ an Krachts lakonisches Diktum aus einem Interview in der *Zeit* von 1999: „Ich stelle meinem Verlag grundsätzlich nur Urlaubsfotos zur Verfügung. Da sieht man gut aus, ist schlank, braun gebrannt. Und das kann Isolde Ohlbaum nicht

²⁸¹ Isolde Ohlbaum: *Fototermin. Gesichter der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer 1984.

²⁸² Vgl. Bickenbach 2010, S. 30.

²⁸³ Isolde Ohlbaum: *Autoren, Autoren. Ein Bilderbuch*, Cadolzburg: Ars vivendi 2000.

²⁸⁴ Ulrike Vedder: Autorenporträt. Ikonografie und Inszenierung von Autorschaft, in: Sigrid Weigel (Hrsg.): *Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate*, Göttingen: Wallstein 2017, S. 22–27, hier: S. 25 f.

²⁸⁵ Vgl. Edo Reents und Volker Weidermann: „Ich möchte ein Bilderverbot haben“. Christian Kracht über die Askese des Islam, die Tränen von Goldie Hawn und seinen Roman *1979*, der morgen erscheint, in: *FAS* 30.9.2001, S. 27.

leisten, wenn sie Schriftsteller mit Füllfederhalter im Mund vor dem Bücherregal fotografiert.“²⁸⁶

3.1.3 Irritation visueller Konventionen und von Text-Bild-Verhältnissen

Die in der Illustration parodierten visuellen Konventionen werden wiederum in zahlreichen Autorenfotos von Kracht irritiert – so bereits mit den ersten Aufnahmen, die in dem gemeinsam mit Eckhart Nickel für *Tempo* verfassten Artikel „Die 55 lässigsten Reiseziele. Sauber abhängen, rund um den Globus“²⁸⁷ publiziert worden sind. Es handelt sich bei dem Text um einen Vorläufer der Reiseminiaturen *Ferien für immer* (1998), und einige Passagen aus den ‚Reisezielen‘ finden sich darin wortwörtlich wieder. Die Zuverlässigkeit der Erzähler und der Status der Texte als Reiseberichte werden jedoch in den Beschreibungen beispielsweise durch ‚Fehler‘ in Frage gestellt, wie etwa durch jenen, der in ‚den Reisezielen‘ sowie in *Faserland* eingearbeitet ist: In beiden Texten wird das in der Schweiz beliebte Getränk „Panache“, Bier mit Zitronenlimonade, fälschlicherweise als „Bier mit Grenadine“²⁸⁸ beschrieben. Diesen Fehler stellen Patrick Bühler und Franka Marquardt in *Faserland* fest und argumentieren, dass es sich dabei um einen Differenzmarker handle, der darauf hinweise, dass Autor und Erzähler nicht deckungsgleich seien, da durch diesen Fehler die Fremdheit des deutschen Erzählers in der Schweiz markiert werde, wohingegen Kracht über Schweiz-spezifisches kulturelles Wissen verfüge: „So erscheint etwa die Tatsache, dass das, was in *Faserland* als ‚eine Panache‘ bezeichnet wird, ‚ein Bier‘ nicht ‚mit Grenadine‘, sondern mit Zitronenlimonade ist, vor allem aber *ein* Panache heißen müsste.“²⁸⁹ Lassen sich in Krachts Romanen viele solcher ‚Fehler‘ oder Verschiebungen ausmachen, die spezifisch in den Texten mit Ich-Erzähler als Differenzsignale zum Autor als Person und der außerliterarischen Realität gedeutet werden können, suggerieren die reiseliterarischen Texte eine gewisse Unmittelbarkeit und wecken die Rezeptionserwartung

²⁸⁶ 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], in: *Die Zeit* 9.9.1999, o. S. (Online: https://www.zeit.de/1999/37/199937.re-den_stuckrad_k.xml/seite-5) [Abruf am 10.4.2018].

²⁸⁷ CK und Eckhart Nickel: Die 55 lässigsten Reiseziele. Sauber abhängen, rund um den Globus, in: *Tempo* 9 (1994), H. 6, S. 20–28.

²⁸⁸ Ebd., S. 22.

²⁸⁹ Bühler/Marquardt 2009, S. 85.

reale Ereignisse, Erfahrungen und kulturelle Feinheiten durch eine subjektive Erlebnisperspektive der Autoren vermittelt zu bekommen.²⁹⁰

Dieser Unzuverlässigkeit der Texte scheinen die Reisefotografien, die die Autoren – so wird zumindest nahegelegt – an den beschriebenen Orten zeigen, entgegenzuarbeiten. Merkmale der Abbildungen sind, dass es mehr Fotografien von Eckhart Nickel als von Christian Kracht gibt und dass Kracht in den Fotos zumeist nicht leicht identifiziert werden kann, da die Bilder nahezu antihetisch zum klassischen Autorenfoto stehen: Kracht ist hinter anderen Menschen versteckt, schaut im Halb-Profil aus dem Bild heraus, ist durch unkonventionelles *Framing* nur halb zu sehen, trägt Sonnenbrille, ist als ganze Person, aber nur sehr klein abgebildet, sodass kaum individuelle Züge erkennbar sind, er liegt auf einem Bett im Halbdunkel, die Gesichtszüge durch starken Schattenwurf verzerrt, wird von hinten im Gegenlicht abgebildet, ist überbelichtet und unscharf festgehalten; oder, und dabei handelt es sich um das Autorenfoto der *Faserland*-Erstausgabe, das kameranähere Auge ist schelmisch zwinkernd zugekniffen.



Abb. 11: Die 55 lässigsten Reiseziele, *Tempo* (1994)

²⁹⁰ Ein ähnliches Beispiel des Differenzsignals zur außerliterarischen Realität findet sich im autofiktionalen Roman *Eurotrash* (2021), in dem die Mutter des Ich-Erzählers, die unter polytoxischen Abhängigkeiten leidet, ihren Schweizer Weißwein, Fendant, den sie in rauen Mengen konsumiert, in der Supermarktkette Migros bezieht (vgl. *Eurotrash*, S. 19, 68). Diese ist jedoch dafür bekannt, keinen Alkohol im Sortiment zu führen, was auf das sozialpolitische Engagement des Gründers Gottlieb Duttweiler zurückzuführen ist.

Diese dokumentarischen oder pseudo-dokumentarischen Reisefotografien spielen mit einer für Reportagen und nichtfiktionale Reiseliteratur besonders wichtigen Funktion der Beglaubigung der Präsenz des Autors oder der Autorin im Sinne von Roland Barthes' Verständnis des ‚Da-Gewesenseins‘ und ‚So-Gewesenseins‘²⁹¹ – sie erzeugen eine Spannung zu den textuellen Verunsicherungsstrategien ebendieses reiseliterarischen Paktes. Hier zeigt sich bereits 1994 ein zentraler Aspekt der Reiseliteratur von Kracht und Nickel, nämlich dass die in der Theorie zur Reiseliteratur übliche Grenzziehung zwischen fiktionaler Reiseliteratur und nichtfiktionalen Reiseberichten ad absurdum geführt wird. Dieses Verfahren der Irritation – besonders auch im Text-Bild-Verhältnis – setzt sich auch im Autorenfoto der Erstausgabe der *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2009)²⁹² fort, bei dem eine zentrale Funktion des Autorenfotos, die Identifikation, durch die missverständliche Zuweisung der Autornamen subvertiert wird: Wer die Autoren nicht kennt, ordnet die Autornamen und biografischen Angaben den Abgebildeten falsch zu.²⁹³ Auch die Frage nach der Urhebererschaft stellt sich hier erneut, da die Fotografie zweifelhafterweise „Ram Bahadur Bamjom“, dem sogenannten Buddha Boy, zugeschrieben wird – nur weicht die Schreibweise des Namens leicht ab.²⁹⁴ Über diesen wurde ab 2005 in internationalen Medien berichtet, er meditiere monatelang, ohne Nahrung und Wasser zu sich zu nehmen. Die Irritation, die durch die falsche Identifikation der Autoren entsteht, wird durch die zweifelhafte Zuweisung der Bildurheberschaft verstärkt, und auch im Haupttext der *Gebrauchsanweisung* werden Verfahren der Verunsicherung weitergeführt. Der Bericht der Erzähler wird beispielsweise in dem Kapitel „Buddha revisited“, das den Besuch der beiden bei „Buddha Boy“ schildert, fragwürdig: „Am Tag unserer Ankunft in Ratnapuri hatten wir [...] unseren Freund, Herrn Dr. Abraham T. Kovoov, getroffen, Autor des Buches *Be Gone, God Men*, ein Standardwerk zur Entlarvung falscher Gurus auf dem Subkontinent [...]“²⁹⁵ Die angebliche Reisebegleitung, Dr. Abraham T.

²⁹¹ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 86–87. Vgl. Oster 2014, S. 35–38.

²⁹² CK und Eckhart Nickel: *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, München, Zürich: Piper 2009.

²⁹³ In der überarbeiteten Neuausgabe von 2012 wurde das Text-Bild-Verhältnis vereindeutigt. Siehe Abbildungen 35 und 36 in dieser Studie. Vgl. Lorenz/Riniker 2018c, S. 578.

²⁹⁴ Der Name wird im Bildnachweis „Bamjom“ anstatt „Bomjon“, „Bomjan“ oder auch „Banjan“ geschrieben und in dem Kapitel „Buddha revisited“ wird wiederum eine andere Schreibweise genutzt: „Ram Bahadur Bamjon“ (*Gebrauchsanweisung*, 161).

²⁹⁵ Ebd., S. 163.

Kovoor, ist jedoch bereits 1978 verstorben. Auf diese Weise wird den Lesenden der *Gebrauchsanweisung* wiederholt ein gemeinsamer Referenzrahmen entzogen und die Glaubwürdigkeit der Autoren als Erzähler sowie der Status des Textes als Reiseführer oder -bericht in Frage gestellt. Durch die Rahmung der Texte als Reiseberichte, die in einer bekannten Reihe von Reiseführern erschienen sind, entsteht eine Art Wahrnehmungsfalle: Die durch die Paratexte geweckten Rezeptionserwartungen werden sukzessive subvertiert.²⁹⁶ Während die Fotografien die Erwartungen an eine Vermittlung authentischer Reiseerlebnisse bekräftigen, werden diese durch die Texte oder die Text-Bild-Verhältnisse wieder irritiert.

Versicherung und Verunsicherung, Anwesenheit und Abwesenheit stehen nicht nur in den Texten und den Text-Bild-Relationen in einem Spannungsverhältnis zueinander, sondern auch in einzelnen Autorenfotos, in denen sich Kracht den Blicken oft gleichzeitig aussetzt wie entzieht. Das bekannteste und deutlichste Beispiel dieser Inszenierungsweise ist das Autorenfoto zu *Tristesse Royale*, bei dem das irritierende *Framing* ein Spiel mit dem *hors-champ* entfaltet, da Kracht aus dem Bild zu treten scheint.²⁹⁷ Kracht ist als einziger der Autoren nur halb zu sehen.

Durch die Irritation visueller Konventionen verliert das Medium die Transparenz und überlagert die Wahrnehmung des Abgebildeten mit dominanten medientechnischen Bildmerkmalen der Rahmung, Schärfe oder Belichtung.

3.1.4 Irritation kultureller Konventionen

Ein weiteres Moment der Irritation lässt sich an Inszenierungsstrategien festmachen, die sich einmal mehr am visuellen Kanon des Autorenfotos abarbeiten, aber weniger die technischen Darstellungsnormen durchkreuzen, sondern vielmehr die kulturellen Konventionen der Inszenierung von Autorschaft verweigern. Dies zeigt sich an dem bereits erwähnten Autorenfoto der *Faserland*-Erstausgabe, das durch das schelmische Zuzwinkern eine Dimension der Distanzierung gewinnt (Abb. 12). Wenn auch anders als das Aus-dem-Bild-Treten und Sich-Abkehren wird hier erneut eine Form des

²⁹⁶ Siehe Kapitel 3.3 dieser Studie.

²⁹⁷ Vgl. Joachim Bessing (Hrsg.): *Tristesse Royale*. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre, Berlin: Ullstein 1999. Carolin John Wenndorf zieht das Autorenfoto zu *Tristesse Royale* in der Studie *Der öffentliche Autor* heran, um die Inszenierung von Vernetztheit in literarisch-kulturellen Gruppierungen zu illustrieren. Vgl. John-Wenndorf 2014, S. 393.

Verschwindens deutlich: das Zurücktreten der Autorperson hinter die Inszenierung und Pose. Radikalisiert wird diese Inszenierungsweise durch das An- oder Ausprobieren von unterschiedlichen Masken oder Rollen, z. B. als Krisenreporter in Somalia²⁹⁸ oder als Extrembergsteiger mit Höhenkrankheit für die ‚Docu-Fiction‘-Bildreportage²⁹⁹ „Kilimanjaro“ (Abb. 13).³⁰⁰ Hier entfaltet sich wiederum ein Spiel des Grenzanges zwischen literarischer und journalistischer Vermittlung, zwischen Faktualität und Fiktionalität sowie der dokumentierenden Funktion von Fotografien.

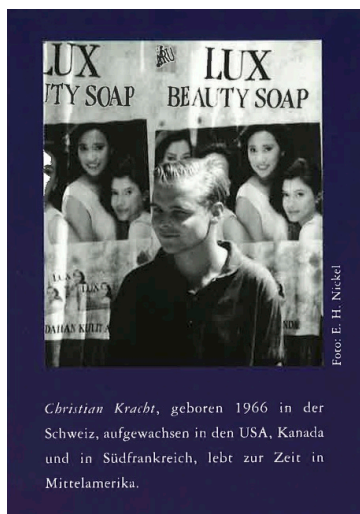


Abb. 12: *Faserland* (1995)

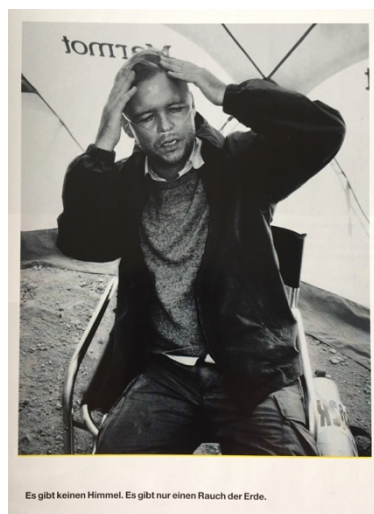


Abb. 13: Kilimanjaro, *Qvest* (2006/2007)

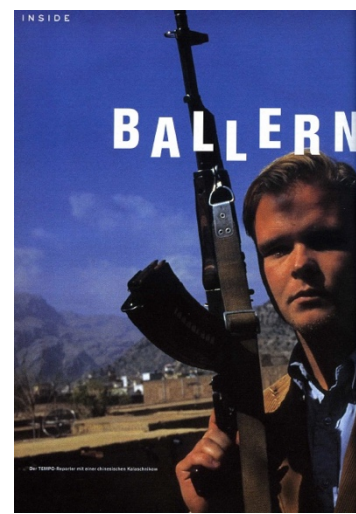


Abb. 14: Ballern wie blöd (1995)

Verstärkt wird dieses Zurücktreten der Autorperson hinter eine Autorfigur zusätzlich durch die Provokation, sich statt mit Accessoires literarischer Praxis mit einer Kalaschnikow in Szene zu setzen, wie etwa für den Reisebericht „Ballern wie blöd“ in *Tempo*³⁰¹ (Abb. 14) – ein ähnliches Foto findet sich auch im hinteren Klappentext von *Mesopotamia* (1999) wieder.³⁰²

Auch für die Irritation kultureller Konventionen lassen sich zahlreiche weitere Beispiele anführen, wie etwa die Werbekampagne für Peek & Cloppenburg, in der sich Kracht

²⁹⁸ Fotos „In Youth is Pleasure, Part 5: Christian Kracht, Mogadishu, Somalia – Spring 1992“ (auf *Facebook* gepostet am 6.7. 2015) und „In Youth is Pleasure, Part 7: Christian Kracht, Mogadishu, Somalia – Spring 1992“ (auf *Facebook* gepostet am 9.3.2016) abgedruckt in: Lorenz/Riniker 2018a, S. 565, 566.

²⁹⁹ Zum Begriff ‚Docu-Fiction‘ siehe Till Huber: Ausweitung der Kunstzone. Ingo Niermanns und Christian Krachts ‚Docu-Fiction‘, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln: Böhlau 2009, S. 218–223.

³⁰⁰ Vgl. CK und Ingo Niermann: „Kilimanjaro“, in: *Qvest* 3/4 (2006/2007), H. 23, S. 59–71, hier: S. 63.

³⁰¹ CK: Ballern wie blöd. Von Christian Kracht und Richard Jones (Fotos), in: *Tempo* (1995), H. 4, S. 60–66.

³⁰² CK (Hrsg.): *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*, Stuttgart: DVA 1999.

und Benjamin von Stuckrad-Barre als Popikonen einer kapitalistischen Marken- und Marktlogik dienstbar machen, und sich somit einer im Literaturbetrieb dominanten, vordergründig konsumkritischen Position widersetzen.³⁰³ Gemeint ist hier das „Unbehagen einer bürgerlichen Kultur, die sich gezwungen sieht, den innersten Hort ihrer geistigen Substanz – das gelehrte Buch – nach den Gesetzen des Marktes zu verschachern“,³⁰⁴ wie dies Dirk Vaihinger formuliert. „Für lange Zeit galten offensive Werbestrategien nicht nur im Sektor der literarischen Belletristik als anrüchig. Erfahrene Verleger waren der Auffassung, dass ein gutes Buch seinen Weg unweigerlich von alleine findet, und auch die Kritiker hingen der Überzeugung an, dass eine marktschreierische Werbung ihm im Zweifelsfall mehr schadet als nützt.“³⁰⁵ Werben Kracht und Stuckrad-Barre zwar nicht direkt für ihre Bücher, werden sie in der Werbung doch klar als Autoren ausgewiesen und nutzen ihre Popularität sowie das symbolische Kapital ihres Berufsstandes nicht etwa für gemeinnützige Zwecke oder politische Interventionen, sondern generieren daraus (aufmerksamkeits-)ökonomisches Kapital. Obwohl Benjamin von Stuckrad-Barre die Werbekampagne in seinem autobiografischen Roman *Panikherz* (2016) als für seine damalige Arbeitssituation in der Medienbranche schädigend einordnet,³⁰⁶ ermöglichten und ermöglichen doch gerade die Überschreitungen etablierter schriftstellerischer Inszenierungsweisen einen Distinktionsgewinn im literarischen Feld.

Als weiteres Beispiel der Störung von Wahrnehmungsgewohnheiten lässt sich das gemeinsame Cover-Foto von Christian Kracht und Dietmar Dath für das *De:Bug*-Magazin anführen, das durch die Positionierung der beiden mit Intimität und Nähe zwischen Männern spielt, die kulturell kaum repräsentiert wird.³⁰⁷ Die Inszenierung kokettiert mit homoerotischem Begehren, was durch die mehrdeutige Beschreibung als „ungleiche[s] Vorzeige-Paar“³⁰⁸ in der Ankündigung des Artikels verstärkt wird. Beschrieben

³⁰³ Vgl. Webseite Studio Achermann (Online: <http://studioachermann.ch/fashion/peek-cloppenburg>) [Abruf am 17.9.2018]. Abgedruckt in: Baßler 2002, S. 116 f. Gleichzeitig erinnert die Fotografie an ein bekanntes Autorenfoto von Michael Horowitz, das den fahrradfahrenden Thomas Bernhard zeigt. Vgl. Oster 2014, S. 1–6.

³⁰⁴ Dirk Vaihinger: „Es rauschet die Klappe am einzigen Buch“. Über die Robbenbabies des Verlagswesens, in: *Neue Rundschau* 111 (2000), H. 4, S. 124–131, hier: S. 125.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ „Nicht unbedingt hilfreich war wohl, dass ich mich nun für 20 000 Mark Honorar gemeinsam mit Christian Kracht als Werbefigur für ein BEKLEIDUNGSKAUFHAUS fotografieren ließ.“ Benjamin von Stuckrad-Barre: *Panikherz. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016, S. 201 [Herv. im Orig.].

³⁰⁷ Siehe Abbildung 32 in dieser Studie.

³⁰⁸ *De:Bug. Magazin für elektronische Lebensaspekte. Musik, Medien, Kultur, Selbstbeherrschung*, Oktober (2006), S. 3 (Online: <http://de-bug.de/share/debug106.pdf>) [Abruf am 10.5.2017].

wird der Beitrag von Kracht selbst in einer E-Mail an David Woodard, die in *Five Years* (2011) abgedruckt ist, als „very large ‚home-story‘ of antics right- and leftwing“,³⁰⁹ also als Bericht über seine rechten und linken ‚Posen‘ – eine Formulierung, die auf die Inszeniertheit der Medienfigur und das Spiel mit Diskurspositionen hinweist.³¹⁰ Die Irritation entsteht nicht durch tatsächliche politische Stellungnahmen, sondern durch das Anschmiegen an einen dezidiert politischen, marxistischen Autor wie Dath einerseits und das Anschmiegen im übertragenen Sinn an den umstrittenen Künstler Woodard andererseits,³¹¹ der immer wieder mit rechtem, antisemitischem Gedankengut kokettiert.³¹² Kracht und Woodard gaben beispielsweise Martin Lichtmesz ein Interview für das Neofolk-Magazin *Zwielicht*, das der ‚Neuen Rechten‘ zugeordnet wird und wesentlich dazu beigetragen hat, dass Kracht, Woodard sowie *Five Years* als in ideologischer Nähe zur rechten Szene stehend wahrgenommen wurden.³¹³

Seien es ein ironisierender Gestus, provokante Accessoires, die der Inszenierung literarischer Praxis entgegenstehen, die Affirmation von Marktlogik und Konsum oder das Kokettieren mit der Nähe zu politisch divergierenden Positionen – diese Inszenierungspraktiken irritieren gewohnte Wahrnehmungsweisen und heben sich deutlich vom visuellen Kanon des Autorenfotos ab.

3.1.5 ‚Krachts‘ Posen: Identitäten und/als Kostüme

Dass die Selbstinszenierungsweise Krachts in Fotografien oftmals eine Qualität des Rollenspiels aufweist, das aus dem Verhältnis zwischen Abbildung und Kontext entsteht, zeigt sich anhand einer Fotografie, die 1992 ohne erklärende Bildunterschrift in

³⁰⁹ Christian Kracht und David Woodard: *Five Years. Briefwechsel 2004–2009. Vol. 1: 2004–2007*, hrsg. v. Johannes Birgfeld und Claude D. Conter, Hannover: Wehrhahn 2011, S. 195.

³¹⁰ Siehe dazu Kapitel 3.2 dieser Studie.

³¹¹ Siehe dazu auch den Artikel: CK und David Woodard: Cefalù oder der Geist der Goldenen Dämmerung, in: *FAZ* 24.3.2007, S. Z3.

³¹² Kracht selbst lehnt im Mailverkehr einen Bericht über den Prozess des Holocaustleugners Ernst Zündel, den Woodard für *Der Freund* schreiben sollte, mit der folgenden Begründung ab: „Dear David, I am sorry but I will not print your text on Ernst Zuendel’s trial. While I like the style and certain parts a lot, it is very antisemitic in tone and I am a Zionist & DER FREUND is a Zionist magazine.“ (*Five Years*, 146.) Siehe dazu Kapitel 3.2.4 dieser Studie.

³¹³ Martin Lichtmesz: nietzsche und wagner im dschungel. David Woodard & Christian Kracht in *Nueva Germania*, in: *Zwielicht* Februar (2012), S. 28–31. Vgl. Jan Süselbeck: Im Zeichen von Elisabeth Förster-Nietzsches Yerba-Mate-Tee. Ein Kommentar zur Debatte um Christian Krachts Roman „Imperium“ und seinen „Briefwechsel“ mit David Woodard, in: Hubert Winkels (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um „Imperium“ und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 81–91.

einem Kommentar in der Heidelberger Studierendenzeitschrift *ruprecht*, später *Schlagloch*, erschienen ist.³¹⁴ Der von Vera Klauer verfasste Text trägt den Titel „Jugend ohne Gott“ und befasst sich im Kontext des in den 1990er Jahren erstarkenden Rechtsradikalismus insbesondere mit der Rolle unpolitischer Jugendlicher, die sie gefährdet sieht, zu instrumentalisierbaren Mitläufern zu werden. Dabei wird eine pauschalisierende Haltung der Autorin deutlich, die kulturpessimistisch auf ‚die junge Generation‘ blickt:

In diesen Tagen ist allerorts die Meinung zu hören, man solle zwischen den Ausschreitungen rechtsradikaler Jugendlicher gegen Ausländer heute und den Anfängen des Dritten Reiches keine Parallelen ziehen. Nun erlaubt es die „Gnade der späten Geburt“ heute nur noch den Wenigsten, aus eigener Erfahrung einen Vergleich zwischen dem anzustellen, was damals war, und dem, was wir heute erleben. [...] Zu fragen ist nach der Rolle der Jugend damals und heute: In den 30er Jahren wurde die Jugend systematisch als Stütze des heraufziehenden totalitären Staates zu unpolitischen Mitläufern erzogen. Heute beugt sich die junge Generation den Gesetzen der freien Marktwirtschaft.³¹⁵

Als Illustration der beschriebenen unpolitischen Jugend ist die Fotografie eingefügt, die ‚Kracht‘ in T-Shirt und Trainingsanzugjacke mit einem Bierhumpen in den Händen zeigt (Abb. 15). Kracht illustriert hier also das negative und pauschalisierte Bild der beschriebenen Jugendlichen, die sich, so Klauer, „durch hohe Anpassungsbereitschaft und eine einseitige Orientierung auf die berufliche Zukunft auszeichnen“, wobei bei vielen das kritische Bewußtsein, das gesellschaftliche Engagement und die vielbeschworene Zivilcourage ins Hintertreffen geraten.“³¹⁶

Wenn sich diese unpolitische Grundhaltung auch noch mit sozialer Benachteiligung, Perspektivlosigkeit und mangelnder moralischer Bildung verbinden würden, sei es möglich, dass die Jugendlichen in die rechtsextreme Szene abrutschten.³¹⁷ Der Kommentar endet mit einem emphatischen Appell an die Studierenden, die Zielgruppe des Magazins, dass diese aufgrund ihrer Privilegien in besonderem Maße dazu verpflichtet seien, sich zu politisieren und Verantwortung für den Erhalt einer demokratischen Gesellschaftsordnung zu übernehmen.³¹⁸

³¹⁴ Vera Klauer: Jugend ohne Gott, in: *ruprecht* 6 (1992), Nr. 21, S. 9. Diesen Hinweis verdanke ich Matthias N. Lorenz.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ „Wer aber nicht viel von seiner Zukunft zu erwarten hat, wem Moralverständnis und Verantwortungsbewußtsein nicht beigebracht wurden, scheut weniger davor zurück, sich selbst zu entmenschlichen und unmenschlich gegen andere zu sein.“ (Ebd.)

³¹⁸ „Verlierer und Gewinner mag es in jeder Generation geben. Die Chance, zu den Gewinnern zu gehören, ist für die Studierenden ungleich höher als für manchen schlecht ausgebildeten, arbeitslosen Jugendlichen, der unter Umständen mit der ganzen Breite sozialer Ungerechtigkeit konfrontiert



Abb. 15: Jugend ohne Gott (1992)

Diese Forderung steht der späteren Haltung Krachts, sich als privilegierte Person des öffentlichen Lebens gerade nicht explizit politisch zu positionieren, diametral entgegen. Die Illustration des moralisch engagierten Textes zeigt also ‚Kracht‘ in der Rolle des im Text diffamierten und potentiell gefährdeten Jugendlichen und kann als ironischer Kommentar auf die im Text proklamierte moralische Pflicht privilegierter Jugendlicher zu politischer Teilhabe gelesen werden.

Während sich ‚Kracht‘ in dieser Fotografie gerade mit Merkmalen des proletarischen Jugendlichen in Szene setzt, mit Trainingsanzug und Bier, zeigen ihn andere Abbildungen, die zeitlich nur wenige Jahre nach diesem 1992 erschienen Kommentar entstanden sind, mit gegeltem Haar, in Hemden, eleganten Pullovern und Trenchcoats. Diese Fotografien wurden wiederum herangezogen, um Verrisse von *Faserland* zu illustrieren und darzulegen, dass es sich bei dem Autor, der oftmals mit dem Erzähler gleichgesetzt wurde, um einen reichen, unsympathischen und arroganten Schnösel handeln würde.³¹⁹

ist. Dementsprechend ist von den vom System Begünstigten mehr Verantwortung für die Gesellschaft zu erwarten.“ (Ebd.)

³¹⁹ In zahlreichen Rezensionen wurde der Autor mit dem Protagonisten von *Faserland* kurzgeschlossen und diese Verbindung wurde mit den Autorenfotos Krachts illustriert. Sehr deutlich wird dies in Martin Halters Rezension im Zürcher *Tagesanzeiger*. „Da schreibt ein widerlich arroganter Schnösel, der sein ‚Zeitgeist‘-Dandytum schon für Literatur hält.“ Halter 29.4.1995, S. 99. Siehe zu diesen Attribuierungen auch: Julian Schröter: *Theorie der literarischen Selbstdarstellung. Begriff – Hermeneutik – Analyse*, Münster: mentis 2018, S. 160.

Das Kieler *Stadtmagazin* illustrierte den Verriss „Faserland. Fades Land – Faselland“, in dem der *Faserland*-Erzähler und Kracht nicht nur gleichgesetzt, sondern radikal abgewertet werden, mit der folgenden Fotografie, die zuvor in *Tempo* erschienen war.³²⁰



Abb. 16: Fades Land – Faselland (1995)

Die Rezension, die eher ein affektgeladener Angriff auf Krachts Person ist, als dass der Roman kritisch besprochen würde, beginnt wie folgt:

Christian Kracht, der Ich-Erzähler des Romans ‚Faserland‘, ist hauptberuflich Redakteur des Hamburger Zeitgeist-Magazins ‚Tempo‘. Kracht, der so schlechte Geschichten schrieb, daß er unter [dem früheren *Tempo*-Chefredakteur Michael] Jürgs auf der Abschußliste stand, durfte aufatmen: [Der neue Chefredakteur Walter] Mayer liebte Kracht, den Schnösel und selbsternannten Dandy aus gutem Hause.³²¹

In diesen *Faserland*-Rezensionen und den zur Illustration genutzten Fotografien wird eine Überschneidung von Fremd- und Selbstinszenierung deutlich: Die medial kursierenden Fotografien, über die der Autor durchaus eine gewisse Kontrolle hat, scheinen den Rezensionen zufolge die dem Roman inhärenten Provokationen des finanziell privilegierten Erzählers, der über Markenprodukte ein Begehren nach sozialer Distinktion äußert und mit Verachtung auf seine Umwelt blickt, idealtypisch zu illustrieren.³²² In der Inszenierung von Statusbewusstsein manifestiert sich in *Faserland* sowie in den

³²⁰ Sönke Lundt: Faserland. Fades Land – Faselland. Über den Autor Christian Kracht und dessen Romandebüt „Faserland“, in: *Das Stadtmagazin (Kiel)* 7.1995, o. S. Abgedruckt in: Schröter: 2018, S. 160.

³²¹ Ebd.

³²² Lundts Verriss kommt zu einem vernichtenden Schluss, der die angeblich niedrige literarische Qualität mit Krachts sozioökonomischem Status verknüpft: „Der Autor hat nichts zu sagen und das auf 166 Seiten. Kracht, Salem-Schüler und Sohn des ehemaligen Springer-Generalbevollmächtigten, plaudert aus dem Leben. Ein armseliges Leben. Am Ende hat der Leser immerhin Mitleid mit einem Menschen, der gefangen ist im Mikrokosmos aus Cartier-Uhren, Porsche-Fahrern und BWL-Studentinnen.“ (Ebd.)

Autorinszenierungen, die zur Publikation des Romans medial kursierten, das provokante Potential, das auch für das ‚Zeitgeist‘-Magazin *Tempo* stilprägend war; eine Abgrenzung von dem, was der ehemalige Chefredakteur Markus Peichl im Interview als Formen und Inhalte der 68er-Bewegung beschrieb: „Es ging uns darum, eine Entideologisierung der Welt und eine Ästhetisierung des Denkens zu erreichen, eine ganz bewusste Befreiung der Worte, der Sprache und der Bilder aus dem Denk-Ghetto der 68er.“³²³

Das Dandy-Image des apolitischen Ästhetizisten und arroganten, reichen Schnösel begleitet Krachts öffentliche Wahrnehmung also bereits seit seiner Zeit bei *Tempo* und der Publikation von *Faserland*. Die medial kursierenden Autorenfotos wurden als ‚Belege‘ für die abwertenden Attribute genutzt, die Erzähler und Autor gleichermaßen zugeschrieben wurden.³²⁴ In der Rezension „Zynismus“ im *Münchener Merkur* heißt es bspw.: „Jungautor Christian Kracht steckt mitten drin in dieser Überdrussgesellschaft und schnösel sich arrogant durchs satte Leben.“³²⁵

Dieses Image manifestiert sich in Form einer Pose in einer Fotografie, die zuvor von Eckhart Nickel auf dem Autorenfoto von *Tristesse Royale* eingenommen wird und die als visuelles Zitat auf eine Pose Oscar Wildes angesehen werden kann.³²⁶ Wildes

³²³ Bettina Röhl: Schweigen oder Schreien. Markus Peichl, erster TEMPO-Chefredakteur, über das Blatt als Post-68er-Code-Maschine, effektive Fensterscheiben-Einwürfe bei Götz George sowie stalinistische Musikredakteure, in: *DUMMY 2* (2004), H. 3, S. 112–113, hier: S. 112. In der Rückschau auf das *Tempo*-Programm sowie die an dem Magazin beteiligten Personen in der Zeitschrift *DUMMY* erinnert sich die ehemalige Redaktionsmitarbeiterin Bettina Röhl auch an den Volontär Christian Kracht, der 1989 ihren Schreibtisch übernahm: „Kurz bevor ich TEMPO im Spätsommer 1989 verließ, um mein Studium zu beenden, zog TEMPO von der Alster nach Altona in ein großes Loft. Meinen Schreibtisch übernahm dort ein neuer Volontär, ein blasser Blonder mit Babyface: Christian Kracht. Er kam in seinem Trench und angegeltem Haar ein wenig schnöselig daher, war freundlich, anhänglich, schräg und sah nicht aus, als wollte er ernsthaft Journalist werden. Im Übrigen nuckelte er noch Daumen vor seiner Schreibmaschine. Wahrscheinlich damals sein letzter Schrei.“ Bettina Röhl: Erst Galeere, dann Palmenstrand. Unernst? Eitel? Zeitgeistig? Überheblich? Oberflächlich? TEMPO wurde geliebt, gehasst und verkannt wie kein anderes deutsches Magazin. Eine persönliche Geschichte, in: *DUMMY 2* (2004), H. 3, S. 106–112, hier: S. 112.

³²⁴ Siehe dazu auch Rezensionen mit Titeln wie „Dandy, Schnösel oder Ekel“ in der *Weltwoche*, „Leereräumte Schnöselseele“ in der *Hamburger Rundschau*, „Reich und abgedriftet“ in der *Schwäbischen Zeitung*. Siehe: Hajo Steinert: Dandy, Schnösel oder Ekel, in: *Die Weltwoche* 30.3.1995. Peter Henning: Leereräumte Schnöselseele, in: *Hamburger Rundschau* 11.5.1995; Bernd Guido Weber: Reich und abgedriftet, in: *Schwäbische Zeitung* 24.3.1995.

³²⁵ Sabine Dultz: Zynismus, in: *Münchener Merkur* 6.4.1995, S. 24.

³²⁶ Für das Autorenfoto von *Tristesse Royale* siehe Abbildung 12 in dieser Studie. Auf diesen Konnex zu Oscar Wildes berühmter Pose weist Alexander Fischer in seiner Studie *Posierende Poeten* hin, und bezieht sich auf eine Beobachtung von Isabelle Stauffer. Siehe: Alexander M. Fischer: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter 2015, S. 493 f. Vgl. Isabelle Stauffer: Faszination und Überdross. Mode und Marken in der Popliteratur, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u.a.: Böhlau 2009, S. 39–59, hier: S. 46–48.

ikonografische Pose wurde 1926 von Klaus Mann visuell zitiert und als Pose des homosexuellen Dandys tradiert.³²⁷ Wie Alexander Fischer formuliert, spielte Mann durch diese Referenz „einerseits mit seinem Image des dekadenten Ästheten und verwies andererseits auf subtile Weise auf die eigene Homosexualität [...]“.³²⁸ Auch Christian Kracht ließ sich mit Eckart Nickel an der Frankfurter Buchmesse im Jahr 2005 in dieser Pose ablichten.³²⁹



Abb. 17: Oscar Wilde
1892



Abb. 18: Klaus Mann
1926
Foto: Thea Sternheim



Abb. 19: Christian Kracht und Eckart
Nickel, Frankfurter Buchmesse 2005
Foto: Karin Rocholl

Auch hier verschwimmt im Autorenfoto die Grenze zwischen Fremd- und Selbstdarstellung, da die Fotos durch die jeweiligen Fotografinnen und Fotografen visuell inszeniert werden, doch Aspekte wie Kleidung und Pose – beispielsweise die etablierte Pose des Dandys –, können als Gestaltungsmittel der Selbstdarstellung betrachtet werden.³³⁰ Der letzte Roman Krachts, der zur Zeit dieser Aufnahme publiziert worden

³²⁷ Das bekannte Porträt von Wilde aus dem Jahr 1892 findet sich auf dem Cover der Wilde-Biografie: Peter Funke: *Oscar Wilde. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 192006. Das Reenactment der Pose durch Klaus Mann ist auf einer Fotografie von Thea Sternheim aus dem Jahr 1926 dokumentiert. Diese Fotografie ist in Fischers Studie abgedruckt (Fischer 2015, S. 494) und das Porträt findet sich auf dem Cover der folgenden Klaus Mann-Biografie: Uwe Naumann: *Klaus Mann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

³²⁸ Alexander M. Fischer: *Posierende Poeten. Autoreninszenierungen vom 18. Bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter 2015, S. 494.

³²⁹ Vgl. ebd., S. 495.

³³⁰ Fischer arbeitet den Bezugsrahmen zu Inszenierungsweisen des Dandyismus im 19. und frühen 20. Jahrhundert vor allem in Bezug auf das Autorenfoto von *Tristesse Royale* heraus und verweist ebenso auf das Foto, das Kracht und Nickel 2005 an der Frankfurter Buchmesse zeigt. Vgl. Fischer 2015, S. 496. Zu den Bezügen von Popliteraten zu Traditionslinien des Dandyismus siehe auch: Heinz Drügh: *Dandys im Zeitalter des Massenkonsums. Popliteratur als Neo-Décadence*, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u. a.: Böhlau 2009, S. 80–100, hier: S. 82 f. Siehe auch: Sebastian Domsch: *Antihumaner Ästhetizismus. Christian Kracht zwischen Ästhetik und Moral*, in: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 165–178, hier: 167 f. Zu den Dandy-

war, ist 1979, der in der Rezeption eng mit Betrachtungsweisen verknüpft ist, die auf die Figur des homosexuellen Dandys und auf Aspekte der Camp-Ästhetik fokussieren.³³¹ Auch diesbezüglich lassen sich also Parallelen zwischen der Selbstinszenierungsweise des Autors und seinem Werk ziehen.

In einer an David Woodard gerichteten E-Mail vom 24. Mai 2005, die in *Five Years* abgedruckt ist, beklagt Kracht genau diesen Fokus der Rezeption und nennt den Aufsatz „Dandyism and Homosexuality in the Novels of Christian Kracht“ von David Clarke als Beispiel seines Unbehagens mit diesem Forschungsfokus und deklariert: „I have to get out of the G-trap somehow“ (*Five Years*, 82, #158).³³²

Ebenfalls im Kontext von *Five Years* setzt Kracht dem beklagten Image des homosexuellen Dandys, von dem er sich distanzieren wolle, eine fotografische Inszenierung entgegen, die ihn in einem radikal anderen Bild zeigt. Kracht schickt die Fotografie an David Woodard als E-Mailanhang und erklärt dazu: „I also have a new haircut which I have included herein.“ (Ebd., 54, # 101). Die im Dunkeln mit Blitz aufgenommene Fotografie zeigt ‚Kracht‘ mit geschorenem Kopf. Er blickt finster und konfrontativ in die Kamera – eine Inszenierung, die an Fotografien rechtsradikaler Skinheads erinnert, die über konfrontative Posen in visuellen Inszenierungen Aggressionspotential kommunizieren (Abb. 20).³³³ Krachts stark zusammengekniffener Mund und die Aufschrift seines Hemdes, „DER FREUND MAGAZIN“, ironisieren die Pose.

Obwohl zu der Fotografie keine genaueren Informationen vorliegen, suggeriert der Text der E-Mail an Woodard, dass sich Kracht bei der Aufnahme gerade in Kathmandu befand und in der *Freund*-Redaktion arbeitete. In zeitlicher Nähe dazu entstand auch die Fotografie, die der *Facebook*-Seite von *Der Freund* als Titelbild dient und die Kracht und Nickel vermutlich ebenfalls in Kathmandu zeigt (Abb. 21).³³⁴

Inszenierungen in *Tristesse Royale* siehe auch: Jörg Döring: Paratext „Tristesse Royale“, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u. a.: Böhlau 2009, S. 178–198.

³³¹ Siehe dazu beispielsweise die Rezensionen von Harald Jähner: Dandys Straflager, in: *Berliner Zeitung* 9.10.2001, S. L.1; Elke Buhr: Durch nichts erregt werden. Christian Krachts neuer Roman „1979“ schickt einen dummen Dandy durch die Hölle“, in: *Frankfurter Rundschau* 10.10.2001. Zur literaturwissenschaftlichen Rezeption siehe beispielsweise: Clarke 2005. Zur Camp-Ästhetik in Krachts Romanwerk siehe: Kreknin 2018, S. 56 f.

³³² Siehe dazu auch Kapitel 3.2.3.

³³³ Diesen Assoziationsraum der Inszenierung beschreibt auch Niels Werber. Besagte Fotografie zeige „Kracht mit skinheadartig rasiertem Kopf“. Werber 2014, S. 120.

³³⁴ Die Fotografie wurde am 9.12.2012 auf der *Facebook*-Seite von *Der Freund* gepostet (Online: <https://www.facebook.com/der.freund.magazine/photos/a.10151279286132445/10151279286147445/?type=3&theater>) [Abruf am 29.3.2019]. Abgedruckt in: Björn Weyand: *Fernweh in der entzauberten Welt. Christian Krachts und Eckhart Nickels postromantische Reiseprosa*,



Abb. 20: „I also have a new haircut“, *Five Years* (2005)



Abb. 21: Christian Kracht und Eckhart Nickel auf der Facebook-Seite von *Der Freund*

Doch ganz im Gegensatz zu der Pose als Skinhead zeigt sich ‚Kracht‘ hier in der Geste eines spirituellen westlichen Reisenden in einem weißen, ornamentverzierten Hemd und mit einem Tilaka – kurz Tika – oder Bindi, einem hinduistischen Segenszeichen, auf der Stirn. Die rote Markierung, die auf der Stirn zwischen den Augenbrauen liegt, symbolisiert im hinduistischen Glauben den Ort, an dem das Dritte Auge ist, das für geheimes Wissen steht;³³⁵ der rote runde Punkt Bindi wird traditionell von verheirateten Frauen getragen. Das Segenszeichen Tika hat zumeist eher die Form eines kleinen Punktes oder Striches auf der Stirn und kann von allen getragen werden.³³⁶

Die irritierende Inszenierung kultureller Appropriation weist auf den Tourismus in Nepal, speziell in Kathmandu, hin, mit dem sich Kracht und Nickel in der *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* auseinandersetzen. Im *Lonely Planet*-Reiseführer, den die Autoren in der *Gebrauchsanweisung* für die „soziokulturelle[...] Verwüstungsorgie des gesamten Planeten“ (*Gebrauchsanweisung*, 27) verantwortlich machen, wird beispielsweise beschrieben, wie den Touristinnen und Touristen Tikas angeboten werden:

in: Ders. und Stefan Bronner (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 31–67, hier: S. 47.

³³⁵ Jonathan M. Kenoyer: Jewellery as Adornment, in: Margaret A. Mills, Peter J. Claus und Sarah Diamond (Hrsg.): *South Asian Folklore. An Encyclopedia: Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka*, New York, London: Routledge 2003, S. 308 f., hier: S. 309.

³³⁶ Vgl. H. M. Maheswaraiyah: Caste Mark (*Bindi, Bottu*), in: ebd., S. 99 f., hier: S. 99.

Ein Besuch in Nepal ist nicht vollständig, ohne eine *tika* von einem der vielen Sadhus (wandernde hinduistische Heilige) oder *Pujari* (Hindupriester) angeboten bekommen zu haben. [...] In den Geschäften findet man heutzutage eine riesige Auswahl an winzigen *tikas* aus Kunststoff namens *bindi*, die für nepalesische Frauen zu einem ikonischen Modestatement geworden sind.³³⁷

Auch das Autorenfoto der *Gebrauchsanweisung* zeigt Kracht und Nickel mit einem Tika auf der Stirn, nur sind diese Schmuckpunkte viel zu hoch, nahe unter dem Haaransatz angebracht und sind so in einem ironischen Gestus wortwörtlich deplatziert.³³⁸

Die visuelle Inszenierung kultureller Aneignung verstößt gegen politisch korrekte und kulturell sensibilisierte Umgangsformen mit ‚dem Fremden‘, doch die ironischen Distanzierungsgesten der Überzeichnung arbeiten dieser Wahrnehmung gleichzeitig entgegen. Genau diese Verfahren erzeugen irritierende Deutungsunsicherheiten.

Die bisherigen Beispiele haben gezeigt, dass sich Kracht oftmals in gegenläufigen oder sich scheinbar widersprechenden Rollen und Posen inszeniert und als Autorfigur mit unterschiedlichsten Rollenbildern und Rollenerwartungen spielt. Auch die aktuelleren Autorbilder zeigen auf, dass sich dieses Verfahren diverser oder gegensätzlicher visueller Inszenierungen nicht verändert hat.

Das Autorenfoto zu Krachts aktuellem *Wikipedia*-Eintrag zeigt ihn beispielsweise 2015 als eleganten, arrivierten Autor (Abb. 22),³³⁹ wohingegen ein Autorenfoto, das nach der Publikation von *Die Toten* medial kursierte, ‚Kracht‘ als ‚Wilden Mann‘ darstellt (Abb. 23).³⁴⁰

³³⁷ *Lonely Planet: Nepal*, Dublin: Lonely Planet 112018, S. 403.

³³⁸ Siehe dazu Kapitel 3.3.6, Abbildungen 37 und 38.

³³⁹ Siehe dazu das Autorenfoto auf Krachts *Wikipedia*-Seite seit dem 19.9.2015 (Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Kracht) [Abruf am 29.3.2019]. Die Fotografie entstand im Rahmen der Veranstaltung „European Voices: A Reading & Conversation with Swiss Author Christian Kracht. At the Pardee School of Global Studies“ des Center for the Study of Europe der Boston University, die am 21.9.2015 stattfand.

³⁴⁰ Olaf Haagensen [Text] und Christian Belgaux [Fotografie]: Mann for sine merkelapper, in: *Morgenbladet* 28.9.2018, o. S. (Online: <https://morgenbladet.no/boker/2018/09/mann-sine-merkelapper>) [Abruf am 29.3.2019]. Diese Darstellungsweise als ‚Wilder Mann‘ erinnert ebenfalls an ein von Frauke Finsterwalder zum Erscheinen von *Die Toten* inszeniertes Foto, das als Cover-Fotografie des von Christoph Kleinschmidt herausgegebenen *Text + Kritik*-Bandes (2017) sowie zur Ankündigung von Krachts Frankfurter Poetikvorlesung genutzt wurde und das er selbst in der ersten Vorlesung als ‚knausgardeskes‘ Autorenfoto beschrieb. Siehe die Webseite der Goethe Universität Frankfurt am Main: Frankfurter Poetikvorlesungen – Christian Kracht, o. S. (Online: <https://aktuelles.uni-frankfurt.de/event/frankfurter-poetikvorlesungen-christian-kracht/2018-05-23/>) [Abruf am 10.6.2019].



Abb. 22: Christian Kracht als arrivierter Autor (2015)



Abb. 23: Kracht als ‚Wilder Mann‘ (2018)

In der Fotografie von 2015 ist ‚Kracht‘ als eleganter Mann mit akkurater Frisur und gepflegtem Bart in britischer Herrenmode abgelichtet und trägt einen klassischen Barbour-Schal in Tartanmusterung (Abb. 22). Demgegenüber präsentiert sich ‚Kracht‘ 2018 in einfacher Freizeitkleidung mit unordentlich verstrubbelten, ungepflegt wirkenden Haaren und mit fransigem Bart, rauchend und auf dem Boden kauend. Diese gegensätzlichen Inszenierungen ‚Krachts‘ weisen hier auf unterschiedlichste sozio-ökonomische Umstände hin und erinnern so an ‚Krachts‘ Aussagen in Interviews zu Beginn seiner schriftstellerischen Karriere. Im Interview in der *Zeit* affirmierte er 1999 das zuvor geschilderte Image des reichen Schnösels, das ihn seit der Publikation seines Erstlings *Faserland* öffentlich begleitete, indem er auf die Frage danach, warum er so wenig Interviews geben würde, antwortete: „Ich bin ja sehr reich“.³⁴¹ Diese eigens gemachte Aussage dementierte er dann 2001 in der Harald Schmidt Show wieder. Schmidt unterstellte, dass Kracht wohl nicht auf Einkünfte durch den gerade publizierten Roman *1979* angewiesen sei, da er ja von Haus aus reich sei. Kracht antwortete „Nein, das stimmt nicht. Nein, gar nicht, wirklich.“³⁴²

In den gegenläufigen Inszenierungsweisen zeigen sich Wechselwirkungen zwischen Selbst- und Fremddarstellungen, indem sich in den Inszenierungen aufgerufene Stereotype verselbstständigen, die ‚Kracht‘ dann entweder als Projektionsfläche affirmiert oder in widersprechenden Inszenierungen und Aussagen dementiert oder unterläuft, was Rollenerwartungen an den Autor bloßlegt. Diese komplexen Bezüge zwischen

³⁴¹ Philippi/Schmidt 9.9.1999, S. 3.

³⁴² Die Harald Schmidt Show, Sat.1 12.10.2001, (Online: <https://www.youtube.com/watch?v=GUJypXBsJJQ>) [Abruf am 04.11.2018].

Selbst- und Fremdinszenierung, Projektion, (Stigma-)Affirmation oder Subversion führen dazu, dass in der Öffentlichkeit kein konsistentes Bild des Autors entsteht, sondern vielgestaltige, teils widersprüchlich anmutende visuelle Inszenierungen und Aussagen kursieren.

3.1.6 Pseudonyme Selbstbildnisse und anonyme Autorschaft

Fragen nach Urheberschaft und Gestaltungshoheit können in Bezug auf die besprochenen Autorenfotos nicht immer klar bestimmt und zugeordnet werden, da Aspekte visueller Gestaltung von den oftmals unbekanntem Fotografinnen oder Fotografen inszeniert worden sind, während andere Bildelemente – wie die getragene Kleidung und die eingenommenen Posen – eher durch den abgelichteten Autor bestimmt sind. Besonders irritierend ist dieses unbestimmte Verhältnis der Inszeniertheit und Gestaltungsmacht in Autorenfotos, die Kracht beim Selbstporträt in klassischer Selfie-Pose zeigen, deren Copyright aber dem Fotografen „Anthony Shouan-Shawn“ zugeschrieben werden. Unter der Domain „www.shouan-shawn.com“ wurde 2007 bis 2014 ebenfalls eine Webseite betrieben, die nicht mehr aktiv ist, und auf der ausgewiesen wurde, dass der Fotograf durch die Agentur Herburg Weiland vertreten werde.³⁴³



Abb. 24: Christian Kracht,
Foto: Anthony Shouan-Shawn



Abb. 25: Überfliegen der People's
Temple-Anlage in Guyana (2007)

³⁴³ Unter archive.org können die Screenshots der Webseite noch eingesehen werden; so auch die biografischen Angaben: „Anthony Shouan-Shawn was born in Harare (Salisbury), Zimbabwe in 1976. He was educated in New Zealand and Hawaii, where he began his studies of photography. He has since returned to his beloved Africa to make his home, yet travels the globe on magazine reportage and on assignment for varied editorial work. Anthony uses cameras by Leica®.“ (Online: <https://web.archive.org/web/20070314233951/http://www.shouan-shawn.com/>) [Abruf am 18.6.2019].

Die Fotografie für ein Interview mit amazon.de (Abb. 24), die Anthony Shouan-Shawn gemacht haben soll, zeigt Kracht in klassischer Selfie-Pose: Der Oberkörper ist leicht von der Kamera abgewandt, sodass er diese im richtigen Winkel auf sich selbst richten und auslösen kann, zudem blickt er direkt in die Kamera.³⁴⁴ Auch die Fotografie auf der Webseite der Wissenschaftsakademie Berlin zeigt Kracht in dieser Pose – angeblich beim „Überfliegen der People’s Temple-Anlage in Guyana“.³⁴⁵ Ausgerechnet bei diesen Fotografien in Selfie-Ästhetik, die idealtypisch für mediale Selbstdarstellung steht, wurde die Urheberschaft also einem anderen zugewiesen, bei dem es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Pseudonym handelt.

Auch das Copyright des Autorenfotos, welches jeweils mit Krachts *FAZ*-Kolumne „Briefe aus...“ publiziert wurde, ist dem Fotografen Anthony Shouan-Shawn zugewiesen und auch diese Fotografie zeigt Kracht in einer typischen Selfie-Pose aus leichter Obersicht. Die Existenz des Fotografen wird im dritten Teil der Kolumne, dem „Brief aus München“, wie folgt beglaubigt: „Der Fotograf Anthony Shouan-Shawn ist auch zu Besuch bei der Firma Herburg Weiland. Dort mit Tom Ising zusammen das im Februar erscheinende Buch ‚Metan‘ gesetzt und den Umschlag entworfen.“³⁴⁶ Diesbezüglich weist Stefanie Roenneke in ihrem Beitrag zu Krachts *FAZ*-Kolumne auf die Möglichkeit hin, dass es sich bei dem Fotografen um ein Pseudonym handeln könnte: „Ob es sich hierbei tatsächlich um einen Fotografen gehandelt hat, um ein Pseudonym für eine andere Person, eine fiktive Figur oder um ein Alter Ego des Autors Kracht selbst, kann nicht eindeutig verifiziert werden.“³⁴⁷ Allerdings kann hier angemerkt werden, dass die Agentur Herburg Weiland eigentlich gar nicht die Rechte von Künstlerinnen und Künstlern vertritt, wie auf der Webseite von Shouan-Shawn deklariert wurde,³⁴⁸ sondern dass sie gestalterische Arbeiten anbietet. Sowohl Christian Kracht als auch Eckhart

³⁴⁴ Vgl. O. A.: Exklusives Interview mit Christian Kracht zu „New Wave“, in: amazon.de (Online: <http://anon.amazon-de.speedera.net/anon.amazon-de/all-media/books/Kracht-Interview.pdf>) [Abruf am 15.3.2016]. Im Interview wird das Copyright des Bildes nicht explizit deklariert, allerdings wird es bei der Nutzung in weiteren Online Medien ausgewiesen, etwa zu Krachts Auftritt bei Willkommen Österreich: „Foto: Copyright 2006 Anthony Shouan-Shawn“ (Online: <http://www.willkommen-oesterreich.tv/artikel.php?id=99&sendid=10>) [Abruf am 2.4.2019].

³⁴⁵ Wissenschaftsakademie (Online: <http://www.modocom.de/akademie/Gesellschaftsdesign/Kries-Kracht/KriesKracht.htm>) [Abruf am 2.4.2019].

³⁴⁶ CK: Brief aus München, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 16.12.2006, S. Z4.

³⁴⁷ Stefanie Roenneke: Briefe aus ... Anmerkungen zur *F.A.Z.*-Kolumne von Christian Kracht (2006–2007), in: Stefan Bronner und Björn Weyand (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 131–156, hier: S. 137.

³⁴⁸ „Anthony Shouan-Shawn is represented by Herburg Weiland Agency.“ (Online: <https://web.archive.org/web/20130513114901/http://www.shouan-shawn.com/contact>) [Abruf am 18.6.2019].

Nickel werden in ihrem Portfolio als Kunden der Agentur aufgeführt.³⁴⁹ Kracht hat in enger Zusammenarbeit mit Tom Ising und Judith Grubinger an der Gestaltung zahlreicher Bücher gearbeitet und die Agentur war ebenfalls an der Gestaltung von *Der Freund* beteiligt.³⁵⁰ Die Ästhetik des Selfies in Kombination mit den Beschreibungen des Fotografen erzeugen ein Verwirrspiel mit Identitäten, mit Fakt und Fiktion. Genau die Fotografien, die intuitiv als Selbstbildnisse erkannt werden, sollen nicht von Kracht selbst gemacht worden sein.

Zwei weitere Beispiele der Fotografien ‚von Anthony Shouan-Shawn‘ rücken ‚Kracht‘ in einen Kontext, der aufzeigt, dass die Unterstellung einer rechten Gesinnung nicht lediglich im Bereich der Fremdzuschreibung anzusiedeln ist, sondern sich mit den Selbstinszenierungsweisen überschneidet, die medial wieder aufgenommen werden. Es ergeben sich diskursive Schleifen, bei denen Ursache und Wirkung schwer voneinander getrennt werden können.

Wie *Five Years* aufzeigt, beschäftigte sich Kracht stark mit der Fremdwahrnehmung und medialen Resonanz seiner Arbeiten. Er schrieb 2005 in einer Mail an David Woodard, dass es keine gute Idee sei, dem Journalisten Jack Epstein ein Interview zu der Reise nach ‚Nueva Germania‘ zu geben, da dieser wohl ein Linker sei, der ihr Projekt als ‚neo-faschistisch-dadaistisch‘ beschreiben würde und dass jeder Faschismusverdacht in Deutschland zum sofortigen Ausschluss aus dem öffentlichen Leben führen würde, selbst wenn die Nähe zu faschistischem Gedankengut von den Medien lediglich erdacht sei (vgl. *Five Years*, 26, #43).³⁵¹ Er benennt hier also ironisch überspitzt einen Mechanismus, der einige Jahre später mit dem politischen Schlagwort „Cancel-Culture“ beschrieben wird, das insbesondere von rechtskonservativen Kreisen dazu genutzt wird, ein durch die Meinungsfreiheit legitimes Recht darauf einfordern, diskriminierende Sprachhandlungen ohne soziale oder rechtliche Konsequenzen äußern zu dürfen. Im Gegensatz zu Epstein vom *San Francisco Chronicle* gaben Kracht und Woodard allerdings Martin Lichtmesz ein Interview, das in dem ‚neurechten‘ Neofolk-

³⁴⁹ Vgl. Webseite der Agentur Herburg Weiland:

(Online: <https://web.archive.org/web/20130602160540/herburg-weiland.de/de/portfolio>) [Abruf am 18.6.2019].

³⁵⁰ In der *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* heißt es: „Wir dachten sofort an Tom Ising, damals gemeinsam mit Judith Grubinger Art Director von DER FREUND, und deren schon lange kanonisches Designbüro in München, Herburg Weiland.“ (*Gebrauchsanweisung*, 101) Zu der gestalterischen Zusammenarbeit Krachts mit Herburg und Weiland siehe: Metz 2018, S. 267.

³⁵¹ Siehe dazu auch Kapitel. 3.2.2.

Magazin *Zwielicht* erschienen ist.³⁵² Während der angebliche ideologische Standpunkt Epsteins von Kracht und Woodard als links eingeschätzt wird und sie ihm aufgrund dessen das Interview verweigern, äußern sie sich zu Lichtmesz' politischen Positionierungen wie auch zu dem Magazin *Zwielicht* nicht. Kracht schreibt 2007 an Woodard: „hope you don't mind my having provided your coordinates to martin [Lichtmesz] of *zwielicht* – he is enthusiastic about creating a ‚double interview‘ re[garding] nueva germania.“ (Ebd., 214, #453) In einer weiteren E-Mail von Kracht an Woodard wird Lichtmesz ein zweites Mal erwähnt, diesmal mit einem deutlich ironisierenden Gestus als „Tender Martin [Lichtmesz]“ (ebd., 216, #459).³⁵³ Eine der Fotografien, die das Interview in *Zwielicht* illustrieren, zeigt Kracht in einem düsteren Setting und auch diese Fotografie wird den Angaben nach dem Fotografen Shouan-Shawn zugewiesen (Abb. 26).



Abb. 26: Kracht in *Zwielicht* (2007)

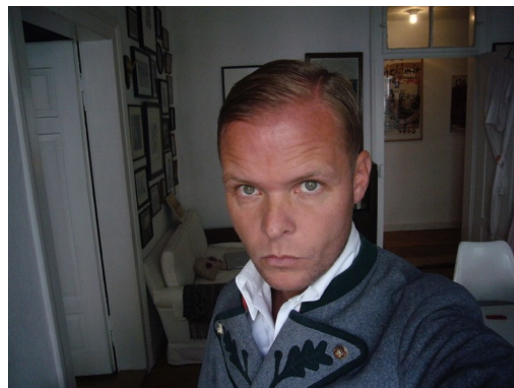


Abb. 27: Kracht in Trachtenjacke (2007)

Die Fotografie zeigt einen finster, direkt in die Kamera blickenden ‚Kracht‘ mit kurz geschorenen Haaren und es kann nicht bestimmt werden, ob die Fotografie von einer anderen Person oder mit Selbstauslöser aufgenommen worden ist. Jedenfalls widersprechen die Zusammenarbeit mit einem neurechten Magazin sowie die Inszenierung der Fotografie, die medial in Umlauf gebracht wird, der geäußerten Angst, womöglich ohne eigenes Zutun mit einer rechten Gesinnung assoziiert und infolgedessen von der medialen und literarischen Öffentlichkeit geächtet zu werden. Passend zu dem

³⁵² Lichtmesz 2007.

³⁵³ Kracht schreibt am 10.2.2007 an Woodard: „Tender Martin [Lichtmesz] has contacted me with a number of questions concerning our meeting and my interest in the verdant colony of NG [Nueva Germania].“ (*Five Years*, 216, #459.)

zweilichtigen Kontext des Interviews liefert Kracht also auch eine passend zweilichtige Fotografie als Ansatzpunkt für die bereits antizipierte Kritik.

Die bekannteste Fotografie ‚Anthony Shouan-Shwans‘ zeigt ‚Kracht‘ wieder in typischer Selfie-Pose, leicht schräg im Bild positioniert, den linken Arm zur Kamera ausgestreckt, den Blick direkt auf die Kamera gerichtet (Abb. 27).

Die Fotografie hatte einen weiten Rezeptionsradius, da sie von Januar 2007 bis September 2015 unter anderem als Autorenfoto von Krachts deutschem *Wikipedia*-Eintrag genutzt wurde.³⁵⁴ Kracht ist auf dem Selbstbildnis in einer Trachtenjacke, „einem traditionellen Janker mit Hirschhornknöpfen“,³⁵⁵ zu sehen und trägt seine Haare akkurat gescheitelt und nach hinten gelegt. Durch die auffällige Trachtenjacke spielt die Inszenierung mit einem folkloristischen Kleidungsstück, in dem sich – abgesehen von Kontexten des Volksfestes – vornehmlich deutsche und österreichische rechtskonservative Politiker ablichten lassen.³⁵⁶ Dass das Selbstbildnis diesen Assoziationsraum evokiert, zeigt sich auch daran, dass die Fotografie in den Medien dazu genutzt wurde, die *Imperium*-Debatte und die Faschismusvorwürfe gegen Kracht zu illustrieren.³⁵⁷

In Bezug auf Krachts *Wikipedia*-Einträge ist das pseudonyme Selbstbildnis auch daher von zentraler Bedeutung, da es erneut auf die Überschneidungen zwischen Fremd- und Selbstdarstellung bei ‚Kracht‘ aufmerksam macht. Das Selfie legt nahe, dass der Autor selbst aktiv an seinem *Wikipedia*-Auftritt mitgewirkt hat, worauf in der Forschung bereits unter dem Aspekt der Rezeptionslenkung hingewiesen wurde.³⁵⁸

³⁵⁴ Die Fotografie wurde ebenfalls für *Wikipedia*-Seiten unterschiedlicher Sprachen sowie in den Einträgen zu Krachts Romanen verwendet. Sie wurde laut Metadaten am 15.9.2007 aufgenommen und am 6.10.2007 auf *Wikipedia* hochgeladen: „Christian Kracht (2007) by Anthony Shouan-Shwan“ o. S. (Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Faserland#/media/File:Christian_Kracht.JPG) [Abruf am 16.6.2019].

³⁵⁵ John-Wenndorf 2014, S. 332.

³⁵⁶ Es handelt sich eindeutig nicht um eine schweizerische Trachtenjacke, etwa einen ‚Saanen Mutz‘. Rechtskonservative Politiker zeigen sich in der Schweiz eher im Edelweißhemd, um ‚Volksverbundenheit‘ zu demonstrieren.

³⁵⁷ O. A.: Christian Kracht über Rassismus-Vorwürfe. Der Schweizer Autor äußerte sich in der ARD-Sendung „Druckfrisch“ erstmals über die Rassismus-Vorwürfe sein Buch „Imperium“ betreffend, in: *Kurier* 21.3.2012, o. S. (Online: <https://kurier.at/kultur/christian-kracht-ueber-rassismus-vorwuerfe/771.729>) [Abruf am 16.6.2019].

³⁵⁸ Johannes Birgfeld und Claude D. Conter: Die Morgenröte des Post-Humanismus. „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“ und der Abschied vom Begehren, in: Dies. (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 252–269, hier: S. 260 f. [= Birgfeld/Conter 2009c].

Siehe auch Ingo Vogler: Die Ästhetisierung des Realitätsbezugs. Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* zwischen Realität und Fiktion, in: Ders., Brigitta Krumrey und Katharina Derlin (Hrsg.): *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?*, Heidelberg: Winter 2014, S. 161–178, hier: S. 174.

Der englischsprachige *Wikipedia*-Eintrag zu *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* wies beispielsweise zahlreiche intertextuelle Bezüge des Romans aus, die jedoch nicht über Quellenangaben belegt wurden:

Sources from which Kracht quotes or to which he directly alludes include the works of: Ernst Jünger, Stanisław Lem, Laurie Anderson, Hugo Pratt, Louis Aragon, Robert Musil, Dante Alighieri, Ray Bradbury, Thomas Pynchon, Friedrich Dürrenmatt, William S. Burroughs, Ernst Ludwig Kirchner, Joris-Karl Huysmans, Philip K. Dick, Joseph Conrad, Hergé, Hermann Melville, Frantz Fanon, Georges Perec, Jack London, Ludwig Wittgenstein, Friedrich Glauser, Edward Bulwer-Lytton, George Orwell, Karl May, David Lynch, H. P. Lovecraft, Louis Geoffroy, Nicholas Roerich, Ferdynand Antoni Ossendowski, Jules Verne, Bram Stoker and the computer game Iron Storm.³⁵⁹

Dass es sich dabei tatsächlich um von Kracht selbst verfasste Einträge handelt, wird dadurch nahegelegt, dass diese zwar anonym erstellt worden sind, aber von IP-Adressen in Argentinien aus, wo sich Kracht eigener Angaben nach zu dieser Zeit, nach der Publikation seines dritten Romans, gerade aufhielt, um die Falklandinseln für Argentinien zurückzuerobern, wie er Denis Scheck gegenüber in *Druckfrisch* verlauten ließ.³⁶⁰ Auch andere *Wikipedia*-Einträge deuten auf eine anonyme Autorschaft Krachts hin, der so die Wahrnehmung seines Werks im Sinne einer aktiven Werkpolitik steuerte.³⁶¹

Siehe auch Volker Mergenthaler: „Lineare Abfolge“ und „Gleichzeitigkeit der Darstellung“. Die Veröffentlichung von Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* im Spätsommer 2008, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 331–359, hier: S. 340.

³⁵⁹ Ludwig Wittgenstein, Friedrich Glauser, Nicholas Roerich, Ferdynand Antoni Ossendowski sowie H. P. Lovecraft wurden in weiteren Bearbeitungsschritten in die Liste eingefügt (23.2.2009–28.7.2009). Siehe: *Wikipedia*-Artikelgeschichte des englischsprachigen Eintrages zu *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, 28.11.2008, o. S. (Online: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ich_erde_hier_sein_im_Sonnenschein_und_im_Schatten&diff=667485321&oldid=304717978) [Abruf am 17.4.2019]. Die Auflistung dieser angeblichen Einflussgrößen wurde am 28.11.2008 hinzugefügt und am 28.7.2009 wieder entfernt. Vgl. Mergenthaler 2018, S. 340; vgl. Vogler: 2014, S. 174.

³⁶⁰ Siehe: *Druckfrisch. Neue Bücher mit Denis Scheck*, ARD 2.11.2008. Die „Übersiedlung nach Buenos Aires“ im Jahr 2008 wird auch in der Chronologie von Johannes Birgfeld und Claude D. Conter aufgeführt: Birgfeld/Conter 2009b, S. 277. Die IP-Adressen, die sich in der *Wikipedia*-Versionsgeschichte finden, können über Suchmaschinen lokalisiert werden (beispielsweise „www.ip-adressen-ermitteln.de“). In dieser Periode 2008/2009 lassen sich zahlreiche Einträge finden, die von argentinischen IP-Adressen aus erstellt wurden. Diesen Hinweis verdanke ich Innokentij Kreknin.

³⁶¹ Von einer IP-Adresse aus wurden zahlreiche Beiträge zu Kracht bearbeitet und es wurden Verweise auf Kracht in anderen Einträgen ergänzt. Im Eintrag zu Robert Byron wurde am 25.5.2010 eingetragen: „Christian Kracht ist ebenfalls stark von Byrons Buch beeinflusst.“ *Wikipedia*-Artikelgeschichte des Eintrages zu Robert Byron, in: *Wikipedia* 25.5.2010, o. S. (Online: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Robert_Byron&oldid=74774359) [Abruf am 19.6.2019]. Auch der Eintrag zu Pastiche wurde wie folgt ergänzt: „Ein deutschsprachiges Beispiel ist der Roman ‚Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten‘ von Christian Kracht, der unter anderem als Pastiche von Joseph Conrads Herz der Finsternis und Ernst Jüngers Strahlungen geschrieben ist.“ *Wikipedia*-Artikelgeschichte des Eintrages zu „Pastiche“, in: *Wikipedia* 5.4.2010, o. S. (Online: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Pastiche&diff=prev&oldid=72793183>) [Abruf am 8.5.2019].

Dabei ist nicht nur die Rezeptionslenkung hinsichtlich literarischer Texte und ihrer intertextuellen Verfasstheit von Interesse, sondern auch die Steuerung der Rezeption der öffentlichen Wahrnehmung des Autors selbst. So wurde wahlweise der Geburtsort Gstaad oder Saanen aufgeführt und zwischenzeitlich wurde auch ein falsches Geburtsdatum, Jahrgang 1967 anstatt 1966, in den Eintrag eingefügt.³⁶² Während der falsche Geburtsort der Erstfassung des Eintrages stehenblieb, wurde von einer argentinischen IP-Adresse aus ergänzt, dass Kracht „einen Magister in Linguistik an der Pennsylvania State University“ erworben hätte.³⁶³ Auch die Legendenbildung um Krachts Aufenthaltsorte wurde über diesen breit rezipierten Eintrag mit gesteuert.³⁶⁴ Als Antwort auf eine Klage im Diskussionsteil des Eintrags, dass in dem biografischen Kapitel Quellenangaben fehlen würden und es schwierig sei, verlässliche Quellen zu finden,³⁶⁵ wurde kommentiert: „Kracht wohnt jetzt in Kenia auf der Insel Lamu und nicht mehr in Buenos Aires.“³⁶⁶ Im Diskussionsforum der Wikipedia Autorinnen und Autoren manifestiert sich dann auch eine gewisse Ermüdung, die Wohnortwechsel im Eintrag zu dokumentieren, die kaum oder nicht belegt werden können: „Folgerichtig müsste man den Buenos Aires Eintrag löschen, ist ja Teil der Kracht’schen Inszenierung. Warum dieses persönliche Spielchen im Wiki mitmachen?“³⁶⁷

³⁶² Versionsgeschichte des *Wikipedia*-Eintrags zu Christian Kracht am 16.1.2007 (https://de.wikipedia.org/w/index.php?diff=26512265&oldid=26465283&title=Christian_Kracht) [Abruf am 8.5.2019].

³⁶³ Die Ergänzung wurde von der IP-Adresse 200.126.254.188 am 22.1.2007 aus Buenos Aires vorgenommen: „Er studierte am Sarah Lawrence College in Bronxville, New York und erwarb einen Magister in Linguistik an der Pennsylvania State University.“ (Online: https://de.wikipedia.org/w/index.php?diff=26749407&oldid=26515595&title=Christian_Kracht) [Abruf am 8.5.2019]. Der Chronologie von Birgfeld und Conter zufolge studierte Kracht dort ein Jahr Film und Literatur, bevor er ans Sarah Lawrence College in Bronxville wechselte. Birgfeld/Conter 2009b, S. 272 f.

³⁶⁴ Von einer argentinischen IP-Adresse her wurde beispielweise die Änderung vorgenommen: „Christian Kracht lebt seit 2008 mit seiner Frau, der Regisseurin Frauke Finsterwalder, in der argentinischen Hauptstadt Buenos Aires.“ Versionsgeschichte des *Wikipedia*-Eintrags zu Christian Kracht am 24.2.2010.

³⁶⁵ Der Wikipedia-Autor „Humphrey 20020“ schreibt am 6.11.2006: „Zur Biographie fehlen Quellenangaben, und es ist schwierig, verlässliche zu finden. Hier wären Ergänzungen willkommen.“ (Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Christian_Kracht#Plagiat?).

³⁶⁶ Nicht signierter Eintrag einer schweizerischen IP-Adresse vom 28.9.2011 in der Diskussion des *Wikipedia*-Eintrags zu Christian Kracht (Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Christian_Kracht#Plagiat?) [Abruf am 18.10.2018].

³⁶⁷ Kommentar des Wikipedia-Autors „Alleswirdbesser“ vom 29.2.2012, in: Diskussion: Christian Kracht, o. S. (Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Christian_Kracht#Plagiat?) [Abruf am 19.6.2019] Die Diskussion um unbelegte Einträge zeigt sich auch hinsichtlich der *Gebrauchsanweisung*, die bereits am 13.1.2007 bei den Werken Krachts aufgeführt wurde, obwohl diese erst 2009 publiziert worden ist und noch keine Informationen dazu zugänglich waren. Der Nutzer „Humphrey 20020“ löschte den Beitrag wieder und kommentierte: „Von ‚Der Gebrauchsanweisung für Nepal‘ kann ich im Netz leider noch nichts finden. Bitte belegen!“ *Wikipedia* Versionsgeschichte für den Artikel „Christian Kracht“ (Online: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Christian_Kracht&type=revision&diff=36470763&oldid=26456111) [Abruf am 17.10.2018]. Der Eintrag

Die mutmaßlich anonymen Einträge Krachts lassen einerseits falsche Lebensdaten stehen, ergänzen Wohnorte, die nicht belegt werden können, weisen auf mögliche Prätexte seiner Romane hin und fügen irreführende Angaben wie den Linguistik-Abschluss zum Eintrag hinzu. In den *Wikipedia*-Einträgen überlagern sich also erneut Fremd- und Selbstdarstellungen und der anonyme *Wikipedia*-Autor Kracht hatte über diese öffentlichkeitswirksame Plattform maßgeblichen Einfluss auf die Legendenbildung um die eigene Person sowie auf die eigene Rezeption. Dass ausgerechnet das ‚pseudonyme Selbstporträt‘ von ‚Anthony Shouan-Shwan‘ als Autorenfoto des *Wikipedia*-Eintrags gewählt wurde, kann demnach auch als Hinweis auf Krachts anonyme Autorschaft von Teilen des Beitrags angesehen werden: Die Selfie-Ästhetik der Fotografie deutet auf die Selbstinszenierung in dem Eintrag hin, in dem die Grenzen zwischen Fremd- und Selbstdarstellung, Einordnung und Deutung verschwimmen.

3.1.7 Affirmation oder ironische Überaffirmation

Den irritierenden Inszenierungsweisen im Autorenfoto stehen jüngere Inszenierungsweisen gegenüber, die ungefähr nach der *Imperium*-Debatte einsetzen und die eher mit gewohnten Darstellungsweisen des Autorenfotos konform zu gehen scheinen. Es kursieren vermehrt Fotografien von Lesungen und Kracht lässt sich als Teil des Literaturbetriebs mit anderen Schriftstellern ablichten. Auf Social Media publiziert er Fotografien von Büchern sowie Gräbern bekannter Autoren (W. B. Yeats) und verweist in unterschiedlichen Inszenierungen auf Literatur. Eine auf *Facebook* veröffentlichte Fotografie zeigt Kracht beispielsweise den eigenen Angaben zufolge am Schreibtisch der norwegischen Literatur-Nobelpreisträgerin Sigrid Undset (1882–1949) – einer idealtypischen Kulisse des Autorenfotos mit Schreibmaschine und Bücherregalen im Hintergrund (Abb. 28).

Zumindest auf der Ebene kultureller Codierung ist das Maschinengewehr den Insignien arrivierter Autorschaft gewichen, jedoch oszillieren die Bilder dieser Inszenierungsstrategie in unterschiedlichen Graden zwischen Affirmation und ironischer Überaffirmation.

wurde dann am 1.12.2008, immer noch vor der Publikation, wieder von einer argentinischen IP-Adresse aus zu den Buchveröffentlichungen hinzugefügt.



Abb. 28: Kracht auf *Facebook* (14.11.2013)

Obwohl *Imperium* in der Erstausgabe ohne Autorenfoto im Peritext erschienen ist, bieten sich zum Schließen dieser Lücke einige privilegiert kursierende, zum Beispiel zur Buchwerbung verwendete, Autorenfotos als Stellvertreter an, die, so ausgewiesen, alle von Frauke Finsterwalder gemacht worden sind. In einigen, die auf den ersten Blick als Porträts eher konventionell wirken, lässt sich allerdings – dies wurde bereits vielfach bemerkt – eine visuelle Annäherung des Autors an seine literarische Figur, den Protagonisten August Engelhardt, beschreiben. Die weiße Kleidung, braungebrannte Haut, die längeren strähnigen Haare und der leichte Bartwuchs lassen durchaus eine Ähnlichkeit zu bekannten Fotografien der historischen Person Engelhardt, leicht bekleidet vor Palmwedeln stehenden, festmachen.³⁶⁸ Diese Art figurenbezogener Autorinszenierung setzte Kracht in seinem *Druckfrisch*-Interview (29.8.2016) auch

³⁶⁸ Für die Parallelisierung dieser Fotografien siehe: Verena Hepperle: Wenn die Literaturkritik in die Kritik gerät. (Kein) Skandal um Christian Krachts Roman „Imperium“, in: Andrea Bartl und Markus Behmer (Hrsg.): *Die Rezension. Aktuelle Tendenzen der Literaturkritik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 105–128, hier: S. 119.

für *Die Toten* (2016) und den Protagonisten Emil Nägeli fort.³⁶⁹ Andere Fotos, die allem Anschein nach der gleichen Bildserie entstammen, allerdings nicht zur Buchwerbung eingesetzt wurden, finden sich auf Krachts *Facebook*-Seite.³⁷⁰ Eine Fotografie, die Kracht im Dezember 2012 veröffentlicht hat, zeigt den von der Sonne geblendeten Autor vor Palmwedeln sitzend, seine Lesebrille und Graham Greenes *In Search of a Character* (1961)³⁷¹ prominent in Szene gesetzt (Abb. 29).



Abb. 29: Kracht auf *Facebook* (6.12.2012)

Auf dieser Fotografie verbindet sich die Figur des lesenden Autors mit der beschriebenen Annäherung an Engelhardt als Form werkbezogener Selbstinszenierung – das Autorenfoto wird zum Mittel, die Grenze zwischen Leben und Kunst zu umspielen. Die auffällige Sepia-Farbcharakteristik des Bildes kann zum Beispiel als analoges Verfahren zu dem historisierenden erzählerischen Duktus von *Imperium* angesehen werden.³⁷² Des Weiteren verweist das Bild des Autors als Lesender auf die Inszenierung von Belesenheit sowie rezeptionslenkend auf potenzielle Prätexte seiner literarischen Werke. Führte die im Reisetagebuch *In Search of a Character* geschilderte Recherche für die Romane *The Heart of the Matter* (1948) und *A Burnt-Out Case* (1960) bei Greene nach Sierra Leone und in den Kongo, bewegt sich die Suche nach Stoffen, Figuren und Schreibweisen bei Kracht trotz aller Reisen zurück in die Literatur. Das Reisetagebuch, das Greenes Recherche in eine kongolesische Lepra-Station

³⁶⁹ Vgl. Christine Riniker: „Die Ironie verdampft ungehört“. Implizite Poetik in Christian Krachts *Die Toten* (2016), in: Lorenz/Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 71–119, hier: S. 73 f.

³⁷⁰ Dass Kracht seine Social Media-Accounts gelegentlich rezeptionslenkend einsetzt, zeigt sich auch am Beispiel von *Die Toten* (2016) deutlich. Vgl. ebd.

³⁷¹ Graham Greene: *In Search of a Character. Two African Journals*, London: The Bodley Head 1961.

³⁷² *Imperium* wird oft als Thomas Mann-Pastiche bezeichnet. Bei Manns Stil, insbesondere im *Zauberberg*, handelt es sich mitnichten um die einzige, aber sicherlich um eine der dominantesten Bezugsfolien der *Imperium*-Erzählstimme. Siehe dazu u. a. Schumacher 2013, S. 140–141.

schildert, kann zum Beispiel als literarische Inspiration für Engelhardts Lepraerkrankung in *Imperium* angesehen werden, litt doch die historische Person Engelhardt Berichten zufolge an der Krätze und Mangelernährung, nicht aber an Lepra.³⁷³

Die mit der Fotografie des lesenden Autors suggerierte Nähe zum konventionellen Autorenfoto wird durch den Werkbezug in Kombination mit dem mehrdeutigen, nicht zufällig platziert wirkenden Buchtitel irritiert. Der Titel *In Search of a Character* kann auf die schriftstellerische Tätigkeit der Recherche – der tatsächlichen Suche nach Stoffen und Figuren – und gleichzeitig auf die Ebene der Autorinszenierung – die Annäherung an eine Figur – bezogen werden.

Die Kluft zwischen Autorenfotos, die eigentlich unabhängig von Texten entstehen und kursieren, und den literarischen Texten wird in den Inszenierungsweisen von Kracht mitunter dadurch überbrückt, dass das ästhetische Geschehen der Texte in den Autorenbildern ironisch, kommentierend oder kontrastiv aufgenommen wird. Während in der Tradition des Autorbildes unterschiedliche Strategien eingesetzt werden, um die „spezifische Autor-*auctoritas* zu vermitteln“ – etwa „[d]ie Bestätigung der Autordignität durch die Akzentuierung von Gelehrsamkeit“³⁷⁴ – und Autorinnen und Autoren als Instanzen der Werkherrschaft und Garanten der Werkidentität mit ihren Texten verbunden werden, verweisen Krachts Autorenfotos nicht auf eine zuverlässige Instanz, die außerhalb des ästhetischen Kunstraumes zu verorten ist.³⁷⁵ Im Gegensatz zu konventionellen Autorenfotos, die möglichst eindeutig auf den Autor oder die Autorin referieren, eröffnen die übercodierten Bilder Krachts zahlreiche Anschlussmöglichkeiten und generieren so über Irritationen einen ‚semiotischen Dauerdruck‘, dem keine Interpretationsleistung abschließend gerecht zu werden scheint.³⁷⁶ Gemeinsam ist seinen Inszenierungsweisen eine Ästhetik der Irritation, die kontrastiv zum visuellen Kanon steht und zwischen ironischen Aneignungs- und Verweigerungsgesten oszilliert.³⁷⁷ Anstelle der gewohnten Sicherung von Werkidentität und -herrschaft dienen sie einerseits

³⁷³ Es lassen sich weitere Bezüge von Krachts Romanen zu Greenes Reisetagebüchern beschreiben. Beispielsweise wird in *The Heart of the Matter* (1948) auf der Überfahrt nach Sierra Leone das irische Volkslied „Danny Boy“ gesungen, das die titelgebende Liedzeile „I’ll be here in sunshine or in shadow“ für *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* beinhaltet. Vgl. Greene 1961, S. 99.

³⁷⁴ Gerald Kapfhammer: Autorbild, in: Christina Bartz et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München: Fink 2012, S. 53–58, hier: S. 53.

³⁷⁵ Till Huber spricht in Bezug auf Krachts Texte von einer „Annäherung von fiktionalen und nichtfiktionalen Elementen“. Huber 2009, S. 220 [Herv. im Orig.].

³⁷⁶ Dieses Verfahren hat Moritz Baßler für *Der Freund* festgestellt: Baßler 2009, S. 212.

³⁷⁷ Vgl. Vedder 2017, S. 26.

der Verunsicherung von Rahmungen und Wahrnehmungsgewohnheiten, andererseits tragen gerade die Überschreitungen etablierter schriftstellerischer Inszenierungsweisen maßgeblich zu einem Distinktionsgewinn im literarischen Feld bei und kreieren eine starke Reputation des Autors als Marke: Während von vielen Autorinnen und Autoren bisweilen ebenfalls irritierende visuelle Inszenierungen vorliegen, betreibt Kracht eine konsequente Bildpolitik des Unkonventionellen, Andeutungsreichen und des Unzuverlässigen.

Als eine Art Trickster-Figur stellt ‚Kracht‘ eine Herausforderung für die literarische Öffentlichkeit sowie für individuelle Ambiguitätstoleranzen dar. Das Begehren danach, literarische Werke mit einer zuverlässigen Autorinstanz und klaren Diskurspositionen assoziieren zu können, wird durch Formen der Fiktionalisierung der eigenen Person unterlaufen.

3.2 „Antics right- and leftwing“: Selbstdarstellung in *Five Years*

Einer der noch kaum beforschten und dennoch umstrittensten Texte des Kracht'schen Œuvres ist der gemeinsam mit dem US-amerikanischen Komponisten David Woodard verfasste ‚Briefwechsel‘ *Five Years* (2011). Der in kleiner Auflage erschienene und mittlerweile vergriffene Text weist eine bemerkenswerte Rezeptionsgeschichte auf: 2011 entlegen im Hannoveraner Wehrhahn Verlag erschienen, wurde der Text von der medialen Öffentlichkeit kaum zur Kenntnis genommen und rückte erst 2012, im Zuge der durch Georg Diez angestoßenen *Imperium*-Debatte, in den Fokus öffentlichen Interesses. In dem die Debatte auslösenden Verriss zu *Imperium*, „Die Methode Kracht“,³⁷⁸ liest Diez den Roman vor dem Hintergrund des ‚Briefwechsels‘ *Five Years*, den er als authentisches Zeugnis des Autors Kracht heranzieht. *Five Years* soll belegen, dass sich die fragwürdigen ideologischen Positionen des Protagonisten in *Imperium*, August Engelhardt, mit den Positionen des empirischen Autors Kracht überlagern. Die E-Mails führten, so Diez, „direkt ins Denken und Schreiben von Christian Kracht“.³⁷⁹ Die von Diez angestoßene Debatte rief eine Vielzahl von Gegenreaktionen hervor, die sich für Krachts künstlerische Freiheit aussprachen, dafür appellierten, den Fokus weg von der Person Kracht auf die poetischen Aspekte zu verschieben und die

³⁷⁸ Vgl. Diez 2012a.

³⁷⁹ Ebd., S. 102.

Diez zudem grobe Verfahrensfehler im Umgang mit Krachts literarischen Texten vorwerfen.³⁸⁰ In dieser Folge wurde das angestoßene Thema, nämlich sowohl das Irritationspotenzial der Texte als auch der Autorfigur ‚Kracht‘,³⁸¹ die sich immer wieder an den Grenzen des Sagbaren bewegen, durch das Aufzeigen der Verfahrensfehler des ‚Anklägers‘ Diez verdrängt: Das Unbehagen mit Kracht und dessen Texten, dem Diez nach eigener Aussage auf den Grund gehen wollen, blieb anschließend weitgehend unbeachtet.³⁸² Diez’ diskurspolitisches Verdienst auf die irritierenden und provokanten Textstellen in *Five Years* aufmerksam gemacht zu haben, denen medial zuvor wenig Beachtung geschenkt worden war, hebt Jan Süselbeck in seiner Rezension zu *Imperium* und *Five Years* „In der G-Trap“³⁸³ hervor. Süselbeck fokussiert darin vorwiegend auf die forcierten Verstöße gegen Konventionen des ‚politisch Korrekten‘ und weist u. a. auf zahlreiche homophob anmutende Textstellen hin, wie die Behauptung, sich aus der ‚Homo-Falle‘ befreien zu müssen: „I have to get out of the G-trap somehow.“³⁸⁴ Anhand dieser und weiterer Textstellen wirft Süselbeck die Frage nach dem Status des Textes (‚authentisch‘ / ‚fingiert‘) und dem Status der Aussagen (ironisch / nicht ironisch) auf und konstatiert:

Kracht mag sich selbst zur ‚ästhetischen‘ Fiktion stilisiert haben und alles immer nur ironisch meinen: Damit ist aber zum Beispiel über die *Wirkung* seiner Texte in verschiedenen Lesermilieus, die diese ganz anders auffassen könnten als Birgfeld und Conter [die Herausgeber von *Five Years*], noch gar nichts gesagt.³⁸⁵

Diesen von Süselbeck aufgeworfenen Fragen bezüglich des ‚Briefwechsels‘ *Five Years*, der bis anhin vorwiegend konsultiert wurde, um verbindliche Antworten auf die ‚Gesinnungsfrage‘ bei Kracht zu finden, wird im Folgenden nachgegangen. Strategien der textinternen Autorinszenierung mittels diskursiver Irritationen stehen dabei im Zentrum der Untersuchung dieses Kapitels.³⁸⁶ Die Funktionsweisen dieser Störungen

³⁸⁰ Gemeint ist insbesondere der offene Brief an den „Spiegel“. Siehe: Offener Brief an den „Spiegel“, in: Winkels 2013, S. 54 f.

³⁸¹ Im Folgenden wird bei der Nennung der Autoren auf die Kennzeichnung verzichtet. Gemeint sind immer die inszenierten Autor- und Künstlerfiguren ‚Kracht‘ und ‚Woodard‘.

³⁸² Vgl. Diez 2012b, S. 125.

³⁸³ Vgl. Jan Süselbeck: Im Zeichen von Elisabeth Förster-Nietzsches Yerba-Mate-Tee, in: *literaturkritik.de* 14 (2012), H. 3, o. S. (Online: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16430) [Abruf am 5.6.2016], [= Süselbeck 2012c]. Vgl. Süselbeck 2013.

³⁸⁴ CK und David Woodard: *Five Years. Briefwechsel 2004-2009. Vol. 1: 2004-2007*, hrsg. v. Johannes Birgfeld und Claude D. Conter, Hannover: Wehrhahn 2011, S. 82, #158.

³⁸⁵ Vgl. Süselbeck 2012a, [Herv. im Orig.]. Siehe dazu auch Süselbeck 2012c.

³⁸⁶ Neben *Five Years* werden einige relevante Inter- und Epitexte herangezogen. Phänomene der Störung werden in Anlehnung an das Konzept produktiver Diskursstörungen beschrieben.

als textuelle Verfahren und integrale Bestandteile von Autorinszenierung und Werk werden anhand von zwei thematischen Diskurssträngen untersucht: Den biologistischen und kulturellen Rassismen in Zusammenhang mit der ‚Arier‘-Kolonie Nueva Germania und den teilweise homophob anmutenden Männlichkeitskonstruktionen resp. -artikulationen.

Die diskursiven Strategien von Kracht und Woodard werden insbesondere in Bezug auf Ironie untersucht, „verstanden als ein Phänomen, das sich durch eine Differenz zwischen impliziter und expliziter Aussage auszeichnet.“³⁸⁷

3.2.1 *Five Years* und die Grenze zwischen Realität und Fiktion

Einen Hinweis auf die Unsicherheit des Status’ von Text und Aussagen gibt bereits der Titel des ‚Briefwechsels‘: *Five Years* kommuniziert bereits peritextuell die eigene Unzuverlässigkeit, indem der Titel eine Abbildung der Korrespondenz über eine Periode von fünf Jahren nahelegt; eine Annahme, die mittels Untertitel – „Briefwechsel 2004–2009“ – infrage gestellt und über den Zusatz „Vol. 1: 2004–2007“ relativiert wird. Tatsächlich ist lediglich eine Zeitspanne von knapp zweieinhalb Jahren in Auszügen abgedruckt; ein zweiter Band, der die Jahre 2008 bis 2009 abdecken würde, steht bis heute aus.³⁸⁸ Diese Unzuverlässigkeit des Peritextes weist auf eine weitere Bedeutungsdimension des Titels hin, der also nicht (nur) für die abgebildete Zeitspanne der Korrespondenz steht, sondern einen intertextuellen Verweis zu David Bowies Song „Five Years“ und dem darin entworfenen Weltuntergangsszenario herstellt. Der Song befindet sich auf dem Konzeptalbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972),³⁸⁹ das die Geschichte der exzentrischen Rockstarfigur „Ziggy Stardust“ erzählt.³⁹⁰ Die Relevanz dieses Verweises erschließt sich dadurch, dass

³⁸⁷ Meinen 2015, S. 315. Meinen untersucht rhetorische Ironie in Krachts Romanen und unterscheidet *dissimulatio*, als stilistische Ironie, die durch gesetzte Ironiesignale entschlüsselt werden kann, und *simulatio*, bei der Ironie durch Zitate und Anspielungen erst durch eine Übertragungsleistung als ‚Inter-Relation‘ sichtbar wird. Vgl. Meinen 2015, S. 317.

³⁸⁸ Die erste E-Mail Krachts an Woodard ist auf den 29. November 2004 datiert und die letzte auf den 12. März 2007. Ob ein zweiter Band zur Publikation vorgesehen ist, bleibt bislang unklar, doch die Vermutung liegt nahe, dass dies wie bei dem mit Ingo Niermann verfassten *Metan* nicht der Fall ist, das peritextuell als erster Teil einer Trilogie angekündigt worden ist. Vgl. CK und Ingo Niermann: *Metan. Erster Teil einer Trilogie*, Berlin: Rogner & Bernhard 2007, S. 5.

³⁸⁹ David Bowie: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust the Spiders from Mars*, New York: RCA 1972.

³⁹⁰ Bereits in 1979 findet sich ein intertextueller Verweis auf den Text dieses Liedes. Vgl. CK: *1979. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001, S. 94. Vgl. Clarke 2005, S. 50. Siehe auch: Seiler 2018, S. 165 f.

Bowie seine Bühnenfigur dieser fiktiven Figur annäherte und teilweise als „Ziggy Stardust“ mit den „Spiders from Mars“, wie sich seine Band dann nannte, auftrat.³⁹¹ So verweist bereits der Titel *Five Years* auf die spielerische Selbstinszenierung eines Künstlers als Selbstschöpfungsakt, durch den Grenzen zwischen Fiktion und Realität, Kunst und Leben nicht mehr genau bestimmbar sind.

Dementsprechend wenig klar bestimmbar ist der Status des Textes; ob die Korrespondenz fingiert oder nachträglich manipuliert ist, ob die E-Mails von Beginn an zur Veröffentlichung vorgesehen waren, obwohl die Herausgeber, Johannes Birgfeld und Claude D. Conter, im Vorwort der Edition klar festhalten, es gebe keine Indizien dafür, dass es sich um einen „intentionalen *fake*“³⁹² handle. Die Idee, den ‚Briefwechsel‘ verlegen zu lassen, taucht, wie im Vorwort hervorgehoben, erst gegen Ende des vorliegenden Bandes auf: Kracht stimmt darin einer russischen Edition der E-Mails zu.³⁹³ Dass wesentliche Bestandteile der Kommunikation nicht in der Edition enthalten sind, zeigt insbesondere die erste E-Mail Woodards an Kracht, die eindeutig den Schluss zulässt, dass der Kontakt zwischen den beiden vor sowie neben den zugänglichen E-Mails auch über andere Kommunikationskanäle bestanden hat.³⁹⁴ Dies ist relevant, da die Kommunikationsvoraussetzungen und -bedingungen nicht rekonstruierbar sind und so der Lektüreeindruck verstärkt wird, dass einem stets deutungsrelevante Informationen zum Verständnis der Texte fehlen. Der förmlich-distanzierte Ton der Korrespondenz wirkt aber gerade wegen des Hinweises auf vorangehende Kommunikation irritierend und deutet auf einen gewissen Grad spielerischer Inszeniertheit hin.³⁹⁵

³⁹¹ Der Verweis auf den Bowie-Prätext findet sich auch in folgender Rezension: Maximilian Link und Jan Wehn: Der David Bowie der Literatur, in: *Der Freitag* 5.9.2011, S. 19. Zur Selbstinszenierung Bowies als „Ziggy Stardust“ siehe: Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilierungen in Literatur und Popkultur*, Berlin: Lit 3013 [Kapitel 3.1 „Dandyhafte Inszenierung zwischen Star-Image und Fiktion: David Bowie alias *Ziggy Stardust*“, S. 453–477].

³⁹² Johannes Birgfeld und Claude D. Conter: Vorbemerkung, in: Christian Kracht und David Woodard: *Five Years. Briefwechsel 2004–2009. Vol. 1: 2004–2007*, hrsg. v. Johannes Birgfeld und Claude D. Conter, Hannover: Wehrhahn 2011, S. v–xv, hier: S. vii.

³⁹³ Vgl. ebd. In der Korrespondenz: *Five Years*, S. 228, #490.

³⁹⁴ Woodard informiert Kracht über Details der ‚Nueva Germania-Expedition‘, an der Kracht gemeinsam mit Eckhart Nickel teilnehmen werde, obwohl Kracht diese in seiner Mail nicht erwähnt hatte (*Five Years*, 4, #2). Vgl. Elise Schmit: *Five Years – and it’s not over*, in: *d’Letzebuenger Land* 30.9.2011, S. 23 (Online: <http://www.land.lu/page/article/813/4813/FRE/index.html>) [Abruf am 07.3.2019].

³⁹⁵ Im Interview mit dem Neofolk-Magazin *Zwielficht*, das heute der ‚Neuen Rechten‘ zugeordnet wird und somit wesentlich dazu beigetragen hat, dass Kracht, Woodard sowie der Text *Five Years* als in ideologischer Nähe zur rechten Szene stehend wahrgenommen wurden, erklärt Kracht, dass er Woodard bereits 2003 in San Francisco kennengelernt und ihm dieser von Nueva Germania erzählt habe. Vgl. Lichtmesz 2012, S. 31. Siehe auch: *Five Years*, S. 212, #445 und S. 216, #459.

Neben der ‚Authentizität‘ der Korrespondenz betonen die Herausgeber aber gleichzeitig, dass der Text als Literatur zu lesen sei und durch die Publikation zur Fiktion werde – so sei *Five Years* ein „elegant formulierter Roman“. ³⁹⁶ Der Status des Textes liegt also nicht klar bestimmbar zwischen einem Brief- respektive E-Mail-Wechsel und Brief- respektive E-Mail-Literatur und somit zwischen den Sphären des Handlungs- und Symbolraumes der Literatur.

Die Bezeichnung ‚Briefwechsel‘, die für die E-Mail-Korrespondenz eigentlich nicht zutreffend ist, weckt, wie auch die Herausgeber im Vorwort feststellen, Assoziationen zur Künstlerkommunikation im 18. und 19. Jahrhundert, in der sich, besonders während der Empfindsamkeit und Romantik, die Funktion des Briefes als Medium von Freundschaft und Intimität zur Überwindung räumlicher Distanzen herausbildete. ³⁹⁷ So deuten insbesondere die antiquierten Grußformeln und Zuneigungsbekundungen auf ein bewusstes Spiel mit den Konventionen der Briefkultur um 1800 hin und der Auslöser für die Korrespondenz erinnert an das wohl prominenteste Beispiel brieflicher Männerfreundschaft der deutschen Literaturgeschichte: Die Korrespondenz wird durch eine E-Mail von Kracht an Woodard initiiert, in der er ihn anfragt, sich mit einem Beitrag an der von Kracht und Eckhart Nickel herausgegebenen literarischen Zeitschrift „Der Freund“ (2004–2006) zu beteiligen, wie der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller durch einen Brief Schillers in Gang gesetzt wird, in dem er Goethe für die Mitarbeit an der Monatsschrift „Die Horen“ (1795–1797) gewinnen möchte. ³⁹⁸ Diese Parallele zeigt eine werkpolitische Tendenz Krachts auf, sich reputationsträchtige Gefäße ‚literarischer Hochkultur‘ anzueignen (literarische Vierteljahresschrift und literarischer Briefwechsel) und die damit verbundenen Rezeptionserwartungen zu stören. So wird in *Five Years* bereits zu Beginn ein spielerischer sowie anspielungsreicher Kommunikationsgestus etabliert und die Leseerwartungen an einen – zumeist posthum erscheinenden – Literatenbriefwechsel, ‚authentische‘ und private Einsichten zu gewähren sowie Nähe zu den Kunstschaffenden herzustellen, werden irritiert. ³⁹⁹ Wie Stefan

³⁹⁶ Birgfeld/Conter 2011, S. ix.

³⁹⁷ Vgl. Birgfeld/Conter, 2011, S. x.

³⁹⁸ Vgl. Kracht/Woodard 2011, S. 3. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hrsg. v. Emil Staiger, Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 25 f.

³⁹⁹ Gemeint ist hier beispielsweise die Vereinbarung des Honorars für den Artikel in „Der Freund“, das als Verweis auf Zahlenmystik und Satanismus auf 666 USD festgelegt wird und so schon zu Beginn auf die wiederkehrende Okkultismus-Thematik hinweist (vgl. *Five Years*, 4, #2).

Bronner es ausdrückt, handelt es sich um eine „wohlwollende Persiflage auf das Genre des literarischen Briefwechsels und seiner Bedeutungsproduktion“.⁴⁰⁰ Gleichzeitig führt diese strukturelle Koinzidenz auch direkt in den thematischen Kern des Briefwechsels, in dem gerade die für die Weimarer Klassik grundlegenden geschichtsphilosophischen Ideale des Humanismus immer wieder mit deren Scheitern konfrontiert werden. Dies wird leitmotivisch anhand der 1886 von Bernhard Förster und Elisabeth Förster-Nietzsche gegründeten ‚Arier‘-Kolonie Nueva Germania verhandelt, einer Siedlung in Paraguay, in der Josef Mengele unter falschem Namen gelebt haben soll, um sich juristischer Konsequenzen seiner unter dem NS-Regime verübten Gräueltaten zu entziehen.

3.2.2 (Selbst-)Dekonstruktion kultureller und biologischer Rassismen

Das Kolonialprojekt Nueva Germania wird in *Five Years* einerseits als Symbol des Scheiterns humanistischer Ideale und andererseits als Versagen der diese Ideale transportierenden arrivierten Kunst ausgestellt. Die rassistische und expansive Überlegenheitsimagination der Kolonisatorinnen und Kolonisatoren wird bei Kracht und Woodard dazu genutzt, Nueva Germania als Ort der gescheiterten Ideologie zu präsentieren. So schreibt Woodard an Kracht zur geplanten Reise: „it is at once glorious and dissettling to run an expedition to the wagner-derived botched eugenics colony“ (*Five Years*, 22, #33). Auch der Vortrag, den Woodard, Kracht und Christian von Borries am 19. März 2006 an Rafael Horzons „Wissenschaftsakademie Berlin“ im ‚Studien-gang Anthropologie‘ hielten, trägt den Titel: „Nueva Germania – Gescheiterte Eugenik im Dschungel Paraguays“ und ist auf der Veranstaltungswebsite unter anderem mit folgender Fotografie illustriert, die Woodard mit Nachfahren der deutschen Kolonisatorinnen und Kolonisatoren, den Brüdern Max und Fritz Schweikhart, in Nueva Germania zeigt (Abb. 30).

Die Lebensumstände der Menschen in Nueva Germania werden in ihrer gemeinsam verfassten Ankündigung des Vortrags als geprägt durch Hunger, Armut und

⁴⁰⁰ Stefan Bronner: Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen. Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen ‚Faserland‘, ‚1979‘ und ‚Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten‘, Tübingen: Francke 2012, S. 4.

Krankheiten beschrieben.⁴⁰¹ Die sozialdarwinistische Reproduktions- und Expansionsideologie, die dem Kolonialprojekt zugrunde liegt und den Erhalt einer überlegenen ‚arischen Rasse‘ und ‚deutschen Kultur‘ sichern sollte, wird bei Kracht und Woodard der Lächerlichkeit preisgegeben. Sie weisen auf die in der Logik der NS-Eugenik und ‚Rassenhygiene‘ angelegte Vorstellung hin, die Reproduktion auf den Kreis ‚der Eigenen‘ zu beschränken, was sich den Autoren zufolge in Nueva Germania selbst dekonstruiert habe:⁴⁰² „Durch die kleine Bevölkerung und die direkt daraus resultierende Inzucht sind genetische Defekte unter ihnen häufig.“ (*Five Years*, 130, #255.)



Abb. 30: Woodard mit den Schweikhart Brüdern in Nueva Germania (2004)

Neben der (Selbst-)Dekonstruktion biologischer Rassismen werden auch kulturelle Überlegenheitsphantasien ausgestellt. Während Bernhard Förster im Entwurf der Ankündigung noch mit dem Attribut „ein bekannter Antisemit“ (ebd.) versehen wird, ist er in der öffentlichen Ankündigung auf der Website der „Wissenschaftsakademie“ als

⁴⁰¹ „Die deutschen Siedler waren auf die harten Lebensbedingungen in Südamerika nicht vorbereitet und schafften es nicht, sich anzupassen. Die Kolonisten verfielen nicht nur dem Hunger und der Armut, sondern starben auch an Malaria, Denguefieber, Dysenterie, am Biss der Jarara-(‚Fuenf-Minuten‘) Schlange, an Typhus, Tuberkulose, Sandfliegen-Leischmanie [sic], an Polio und Dehydratation.“ (*Five Years*, 130, #255).

⁴⁰² Gemeint ist etwa der rassenideologische Begriff der ‚Blutschande‘, der nicht Inzest oder Inzucht meint, sondern Geschlechtsverkehr mit ‚artfremden‘ Menschen. Vgl. Dagmar von Hoff: *Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*, Köln, Weimar: Böhlau 2003, S. 137.

„fanatischer Wagnerianer“⁴⁰³ ausgewiesen – Attribute, die von den Autoren in diesem Kontext als austauschbar verwendet werden. Bereits in *Faserland* wird diese Nähe hergestellt, indem Unwetter im Norden Deutschlands durch den Ich-Erzähler als „Wagner-Nazigewitter“ (*Faserland*, 103) benannt werden, und auch in *Imperium* wird Wagner durch den Erzähler als Antisemit bezeichnet: „Engelhardt teilte nicht jene aufkommende Mode der Verteufelung des Semitischen, die der fürchterliche Richard Wagner mit seinen Schriften und seiner schwülstig-komischen Musik wenn nicht initiiert, dann aber allerorts salonfähig gemacht hatte.“ (*Imperium*, 127)

In Richard Wagners Aufsatz „Religion und Kunst“ (1880), der als Inspiration Försters und Nietzsches für das Kolonialprojekt gilt, legt Wagner sein Weltbild dar und konstatiert den Verfall der Menschheit als ‚Degeneration‘ und ‚Entartung‘ durch ‚unnatürliche‘ Lebensweisen wie etwa den Fleischkonsum. Diesem Aufsatz ist als Motto ausgerechnet ein an Goethe gerichtetes Zitat Schillers vorangestellt, was wiederum auf die ideologischen Verstrickungen sogenannter Hochkultur (Wagner) und deren Instrumentalisierbarkeit (Goethe und Schiller) verweist.⁴⁰⁴

In diesem Kontext sind Projekte wie das von Woodard geplante Opernhaus, das den Bauplänen nach als kleinere Version des Bayreuther Festspielhauses realisiert werden soll, groteske Persiflagen auf ‚deutsche Hochkultur‘, die mit dem ideologischen Fundament der Überlegenheitsvorstellungen der Kolonisierenden verwoben ist (vgl. *Five Years*, 53, #99 und 91, #176). In diesem Sinne schlägt Kracht das Einrichten einer Bibliothek deutschsprachiger Bücher aus dem Nachlass seines Großvaters mütterlicherseits vor, dessen Nachnamen „Fritzsche“ er als ominöse Anspielung auf den NS-Journalisten Hans Fritzsche (1900–1953) nutzt (vgl. ebd., 10, #13),⁴⁰⁵ nachdem er in Nueva Germania mit dem deutschtümelnden Patriotismus einer Dorfbewohnerin konfrontiert worden sei, was er wie folgt ironisch verhandelt: „Gerda’s sentences have left

⁴⁰³ „Förster, ein fanatischer Wagnerianer, verfolgte mit Nueva Germania die Heranbildung einer ‚rein germanischen Rasse‘ in einer streng veganen Volksgemeinschaft.“ Wissenschaftsakademie Berlin, Dr. David Woodard, Christian Kracht, Christian von Borries: *Nueva Germania – Gescheiterte Eugenik im Dschungel Paraguays*, o. S. (Online: <http://www.modocom.de/akademie/Anthropologie/NuevaGermania/NuevaGermania.htm>) [Abruf am 12.7.2018].

⁴⁰⁴ Vgl. Richard Wagner: *Religion und Kunst*, in: Philipp Werner (Hrsg.): *Richard Wagner. Ausgewählte Schriften und Briefe*, Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 301–308, hier: S. 301.

⁴⁰⁵ David Woodard springt auf die Anspielung an, ohne diese genauer auszuführen: „I had been pondering this, perhaps a bit too obsessively, even before learning that your maternal grandfather’s surname, rest his soul, was Fritzsche.“ (*Five Years*, 11, #14). Zu Fritzsche siehe Max Bonacker: *Goebbels’ Mann beim Radio. Der NS-Propagandist Hans Fritzsche (1900–1953)*. München: Oldenbourg 2007.

me feeling almost patriotically German, though of course I am Swiss“ (ebd., 10, #12). Ebendiese Gerda wird bei Woodard kurzerhand mit Goethe kurzgeschlossen, wenn er den Verfall ‚deutscher Kultur‘ in Nueva Germania beklagt, dem durch Bildung Einhalt geboten werden solle:

Nueva Germania’s greatest chance of surviving may be through learning how to sustain itself on its history—an asset of potentially great value unique to the Germans there. They have very little understanding or appreciation of their own history—which, further, is mocked by their Guaraní neighbors and in-laws. This makes for a difficult entwinement—but one that can be solved through German language classes, study, and the singing of Lutheran hymns. Having conveyed your best to Goethe, I mean Gerda, Yours Truly, David (ebd., 11, #14).

Die Korrespondenz weist zahlreiche weitere Anspielungen auf arrivierte Kulturgüter und Institutionen der Hochkultur auf: So verweist Woodard bereits in seiner achten Mail an Kracht auf Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und impliziert eine Nähe Krachts zu Werther (vgl. ebd., 8, #8), berichtet von Weimarer Kulturinstitutionen wie dem Goethe- und Schillerhaus (vgl. ebd., 137, #281). Kracht verhandelt Institutionen wie das Goethe-Institut Los Angeles als identitätsstiftende Zuflucht ‚der Deutschen‘: „I feel that Germans like to be embedded in a mossy nest of institutions and esteemed personages“ (ebd., 130, #255). Die Dekonstruktion der Überlegenheit ‚deutscher Kultur‘ in der Kolonie wird von Woodard beispielsweise dadurch ausgestellt, dass er auf einer seiner Fotografien neben einem Straßenschild posiert, das den – aus deutschsprachiger Perspektive – falsch geschriebenen Namen der Mitbegründerin der Kolonie trägt: „Elizabeth Nigtz Chen“-Straße.⁴⁰⁶

‚Deutsche (Hoch-)Kultur‘ wird in *Five Years* also weniger idealisiert und verherrlicht als mit einem ‚deutschen Irrsinn und Größenwahn‘ des 19. und 20. Jahrhunderts kontrastiert. In diesem Kontext ist auch das der Korrespondenz vorangestellte Zitat des britischen Schriftstellers D. H. Lawrence zu lesen: „The world of men is dreaming, it has gone mad in its sleep, and a snake is strangling it, but it can’t wake up.“ (*Five Years*, 1) Wird dieses kryptische Bild rekontextualisiert, stellt sich heraus, dass es einem Briefwechsel Lawrences mit Lady Ottoline Morrell entstammt, in dem er den Ersten Weltkrieg beklagt und seinen Hass auf ‚die Deutschen‘ ausspricht. Diese sind in dem metaphorischen Traumbild als würgende Schlange symbolisiert, die die träumende Welt zugrunde richtet. Lawrence beklagt in dem Brief den Untergang des Passagierschiffs *Lusitania*, das am 7. Mai 1915 von der deutschen kaiserlichen Marine versenkt wurde.

⁴⁰⁶ Die Fotografie ist u.a. in dem Interview mit *Zwielicht* abgedruckt.

Dabei starben über tausend Menschen und der Vorfall führte zu anti-deutschen Aufständen in London. Dazu Lawrence im Briefwechsel: „Soon we in England shall go mad, with hate. I too hate the Germans so much, I could kill every one of them.“⁴⁰⁷

Dem Motto kommt also eine kommentierende Funktion zu, da es im Verhältnis zum Text eine dialektische Spannung erzeugt. Es konterkariert die faschistoid anmutenden Anspielungshorizonte und geht eine vordergründig widersprüchliche Beziehung zum Text ein.⁴⁰⁸ Durch diese Inter-Relation wird der Umgang mit kulturellen Rassismen, der Vorstellung einer ‚geistigen Überlegenheit‘ deutscher Menschen als ironische *simulatio* lesbar. Der zwischen Ernst und Ironie oszillierende Ton erzeugt allerdings bezüglich der angedeutet protonormalistischen Vorstellungen fortwährend Deutungsunsicherheiten, die als hermeneutische Störungen angesehen werden können. Mit den vielfältigen Deutungsangeboten gehen immer zahlreiche Deutungsunsicherheiten einher.

3.2.3 Männlichkeitsinszenierungen

In diesen Kontext fügt sich auch das Porträt des ordenbehangenen Kaiser Wilhelm II ein, das Kracht scheinbar zusammenhangslos im Anhang einer E-Mail an Woodard schickt. Darin beschreibt er dessen Gesichtsausdruck als „very un-G-man-like visage“ (*Five Years*, 86, #165) und fragt nach, ob sich Woodard daran erinnere, dass solch ein Bild als Kaminschmuck in einem gemeinsam besuchten Restaurant gehangen habe. Das Wort „G-man“, das in der Korrespondenz als Abkürzung für „gay man“ steht, kann in diesem Kontext der phonetischen Nähe wegen auch als „German“ gedeutet werden. Die Beschreibung des Gesichts – im Kontext der militärischen Männlichkeitsinszenierung –, das eben nicht wie das eines Homosexuellen aussehe, ist damit nicht als homophobe Bemerkung sondern als ironische Beschreibung eines wilhelminisch-hegemonialen Männlichkeitsbildes zu verstehen.

In die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Männlichkeiten fügt sich auch Krachts proklamiertes Unbehagen mit der literaturwissenschaftlichen Rezeption seiner

⁴⁰⁷ H. D. Lawrence: To Lady Ottoline Morrell, 14. May 1915, in: *The selected Letters of H. D. Lawrence. Completed and edited by James T. Boulton*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 99–101, hier: S. 100.

⁴⁰⁸ Zu den Funktionen von Motto-Zitaten siehe Annette Retsch: *Paratext und Textanfang*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 45–47.

literarischen Texte ein und dass er sich dringend aus der ‚Homo-Falle‘ befreien müsse: „One of the essays is rather effortlessly entitled ‚Dandyism and Homosexuality in the Novels of Christian Kracht‘. I have to get out of the G-trap somehow.“ (*Five Years*, 82, #158) Die wiederkehrende Thematisierung von und die Anspielungsdichte auf Homosexualitäten und Homophobie in den literarischen Texten Krachts legt eine Auseinandersetzung mit der Thematik durchaus nahe, was die scheinbaren Abgrenzungsbestrebungen in *Five Years* suspekt erscheinen lässt. Denn in Krachts Werk finden sich zahlreiche ambivalente Inszenierungen von Homoerotik und Homophobie: Die übergriffigen Avancen des Heidelberger Burschenschaftlers Eugen oder der Besuch des ‚Schwulen-Strandes‘ auf Mykonos in *Faserland*, der homosexuelle Protagonist in *1979* sowie der homosexuelle und pädokriminelle Antisemit Aueckens in *Imperium*, der den Jungen Makeli vergewaltigt, sind nur einige Beispiele dafür. Die Deutung, es handle sich bei dem geäußerten Bedürfnis, sich aus der ‚G-trap‘ zu befreien, tatsächlich um einen homophoben Abwehrreflex gegenüber einer als störend empfundenen Fremdzuschreibung, kann daher als eher unwahrscheinlich angesehen werden.

Eine weitere Deutungsmöglichkeit dieses Distanzierungsgebarens eröffnet sich, wenn man in Betracht zieht, dass der von Kracht angesprochene Artikel die Repräsentationen von Homosexualität in *Faserland* untersucht sowie Kracht selbst als postmodernen Dandy ausweist.⁴⁰⁹ Bei der Abgrenzung könnte es sich folglich um eine ironische Pose gegen eine identitäre Zu- und Festschreibung handeln. Eine weitere Option ist, dass es sich bereits bei der Behauptung, er stecke in dieser Falle, um eine Inszenierung handelt, die das Spiel mit Männlichkeiten und Begehren zwischen Woodard und Kracht einleitet und so zum Erzählanlass dieses Diskursstranges innerhalb der Korrespondenz wird.⁴¹⁰

In der Folge finden sich Schilderungen von Diskriminierungserfahrungen aufgrund einer Geschlechtsperformanz, die als ‚unmännlich‘ wahrgenommen und mit Homosexualität gleichgesetzt wird. So beschreibt Kracht beispielsweise seine Erlebnisse während einer Kalifornien-Reise mit Eckhart Nickel wie folgt: „I have been up to Mendocino

⁴⁰⁹ David Clarke schließt an Moritz Baßlers Lesart von *Faserland* als „Problemstudie über ein verpaßtes Coming-out“ (Baßler 2002, 113) an und formuliert das Vorhaben des Artikels wie folgt: „In order to assess the significance of these representations of homosexuality in the text, this article will situate Kracht as a representative of a form of postmodern dandyism [...]“. Clarke 2005, S. 37. Vgl. Baßler 2002, S. 113.

⁴¹⁰ Die ersten Abgrenzungen von homoerotischem Begehren zwischen den Autoren schließen im Verlauf der Korrespondenz an diese Textstelle an.

and found it very pretty, though the populace was a mite aggressive. Cries of ‚Hey, faggots!‘ punctuated Dr. Nickel’s and my visit. They threw tins of beer in our direction from ‚pick up‘ trucks.“ (*Five Years*, 146, #308). In dieser Passage finden sich nahezu idealtypisch überzeichnet zwei Repräsentationen von Männlichkeit, wie sie von der Begründerin der kritischen Männerforschung, Raewyn Connell, beschrieben werden: marginalisierte, als ‚proletenhaft‘ beschriebene Männer viktimisieren eine als untergeordnet betrachtete, effeminierte Form von Männlichkeit, der Kracht und Nickel in deren Wahrnehmung zugeordnet werden.⁴¹¹ Das Klischee proletenhafter ‚Rednecks‘, die Abweichungen von ihrem Männlichkeitsbild gewaltsam sanktionieren, trifft auf die gebildeten und gut situierten Schöngelster, die mit homophoben Beschimpfungen abgewertet werden. Durch die Hervorhebung des ‚Pick-up-Trucks‘ als ‚Aufreißer-Fahrzeug‘ erhält die Passage wiederum ein doppeltes Deutungsangebot.

Begründet durch die angeblichen Gerüchte um seine Homosexualität antwortet Kracht in ambivalenter Gefühlslage auf die Mitteilung Woodards, dass ein Bekannter aus Nueva Germania ermordet worden sei: „I feel oddly disjointed, not really having become very friendly with Jorge – it was he, after all, who sowed the suspicion of my G-ness among the good Lutherans of Nueva Germania.“ (*Five Years*, 98, #192) Diese Selbststilisierung als Opfer homophob motivierter sprachlicher Gewalt dient in der Korrespondenz als Auslöser einer ironisierten Identitätspolitik, die durch überzeichnete Männlichkeitsartikulationen und die Abgrenzung von Homoerotik betrieben wird. Auch Woodard beschreibt, dass er und insbesondere Kracht während ihrer Reise mehrfach für homosexuell gehalten worden seien, da die von ihnen verkörperten dandyhaften Männlichkeitsbilder nicht mit dominierenden Bildern heterosexueller Männlichkeit kompatibel zu sein scheinen. So schreibt Woodard in Bezug auf gemeinsame Reisepläne:

we all *must* boat, hunt and fish in october. So please don’t worry, we’ll abolish the predominant g-factor from future analyses, and you’ll be home free. How many g-men take off for south America to boat, hunt and fish? of course, we both have clear memories of an appalled polish fellow throwing your ostensibly g-book to the ground. perhaps, if we act as though quarreling over melissa’s hand, the manly man will understand, all will be well – and off to shoot parrots and monkeys dead on sight for sport we shall a-go. (Ebd., 83, #159 [Herv. im Orig.])

⁴¹¹ Connell unterscheidet ‚hegemoniale Männlichkeit‘, die in einem spezifischen kulturellen und historischen Kontext die dominierende Position einnimmt, ‚komplizenhafte Männlichkeiten‘, die der Hegemonie zudienen und gleichzeitig von der patriarchalen Dividende profitieren, ‚marginalisierte Männlichkeiten‘, die beispielsweise aufgrund von Klasse oder *race* abgewertet oder ausgeschlossen werden und ‚untergeordnete Männlichkeiten‘, wie bspw. homosexuelle Männer, die als effeminiert wahrgenommen und in einem heteronormativen System somit gleichzeitig abgewertet werden. Vgl. Connell 2000, S. 97–102.

Hier wird eine Form der performativen Männlichkeitskonstruktion persifliert, die durch körperliche, archaische Tätigkeiten – wie Jagen und Fischen –, die Äußerung heterosexuellen Begehrens sowie den Konkurrenzkampf um eine Frau als Abgrenzung von Homosexualität dienen soll. An diese überzeichneten Bilder homosozialer, heterosexueller Männerfreundschaft schließen auch Krachts Distanzierungen von homoerotischem Begehren an, die in Verbindung mit Zuneigungsbekundungen an Woodard geäußert werden: „Please forgive my directness in this matter & please rest assured it is not a G-man feeling—I miss you“ (ebd., 93, #180). Für dieses Verfahren emotionaler Annäherung mit einem Beipackzettel gleichzeitiger Distanzierung von homoerotischem Begehren finden sich weitere Beispiele:

I have been awake for a long time now, it is quite early in the morning and I want to say that I am so very happy that you exist in this world, that there is a person such as yourself doing what you are doing. (This is not meant in a G-man way but in a manly, happy proud, content way, as one would eat a fish, freshly caught.) Your friend Christian (ebd., 113, #224).

Diese Beispiele, in denen auch Kracht heterosexuelle Männlichkeit in Anlehnung an Woodards Beitrag als naturverbundenes, tatkräftiges Jäger- und Selbstversorgerdasein karikiert, zeigen auf, dass diese Form der performativen Männlichkeitskonstruktion von beiden als ironische *dissimulatio* verhandelt wird.

Woodard greift in genau demselben Schema der Gefühlsäußerung und der darauffolgenden Abgrenzung erneut dieses naturburschenhafte Männlichkeitsbild auf: „How very strange. It is as if you are expressing, perfectly, the strong sentiment I have toward you. □.□Likewise, meant in a freshly caught fish-eating way, of which Jorge will surely approve.“ (Ebd., 113, #225) Auch das Bild des Fisch-Essens ist doppeldeutig, da „Fisch“ in einigen Sprachen, wie bspw. dem Italienischen („pesce“), umgangssprachlich auch Penis bedeutet und das Essen des Fisches so potenziell als Fellatio deutbar wird.⁴¹²

Ähnlich verhält es sich auch mit folgender Abgrenzung: „I miss you too—in a manner entirely distinct from buggery.“ (*Five Years*, 93, #181) Woodard gibt durch den antiquiert anmutenden Rechtsbegriff „buggery“, also Sodomie oder Unzucht, einen Hinweis auf ironisch verfremdetes Sprechen. Der Begriff ist teilweise noch immer als

⁴¹² Die Deutung des Fisches als männliches Geschlechtsteil findet sich ebenso in der psychoanalytischen Traumdeutung. Vgl. Wilhelm Stekel: *Die Sprache des Traumes. Eine Darstellung der Symbolik und Deutung des Traumes in ihren Beziehungen zur kranken und gesunden Seele für Ärzte und Psychologen*, Berlin, Heidelberg: Springer ²1922, S. 114.

pejorative Bezeichnung für sexuelle Handlungen zwischen Männern in Gebrauch, aber erst die Distanzierung von dem nicht vorhandenen ‚Verdacht‘ bringt die Thematik in dem Beitrag überhaupt erst hervor. So rückt gerade der rhetorische Aufwand der wiederkehrenden Distanzierungen die Thematik homoerotischen Begehrens immer wieder als diskursives Spiel in den Fokus der Texte.

Ähnlich verhält es sich mit Krachts Freudenbekundungen bezüglich der Wahl Joseph Ratzingers zum Papst, da dieser die katholische Kirche aus der ‚teuflischen List‘ der Homosexualität führen werde: „I am very gladdened by the election of Cardinal Joseph Ratzinger as new pope, Benedict. He will lead the catholic church away from the devilish wiles of gaydom etc.“ (Ebd., 53, #98) Der archaisch anmutende Begriff „gaydom“, ein Kompositum aus „gay“ und „-dom“ als kollektive homosexuelle Erfahrungswelt, stellt in dem christlich-religiösen Kontext ein deutliches Ironiesignal dar, da das zu erwartende ‚göttliche oder himmlische Königreich‘ zum ‚homosexuellen Königreich‘ umgewandelt wird. Der ironische Gehalt der Aussage wird noch deutlicher, wenn Kracht in einer späteren E-Mail in Erwägung zieht, Ratzinger auf dem Cover des fünften Heftes von *Der Freund* abzubilden und diese Überlegung explizit als nicht-ironisch hervorhebt. Dies, obwohl bereits die Illustration auf dem Cover des ersten Hefts einen Assoziationsraum um Homoerotik eröffnet: Sie zeigt einen nackten Mann in der Sauna und stammt von Dean Hutchinson, der sich „in seinen Arbeiten mit dem homosexuellen Selbstverständnis älterer Männer“⁴¹³ befasse, wie in den Angaben zu den Mitarbeitenden der Ausgabe festgehalten wird. Ebenso trägt die Literaturzeitschrift einen sehr ähnlichen, auf ‚Freundschaft‘ verweisenden Titel wie semi-camouflierte Schwulenmagazine, beispielsweise „Das Freundschaftsblatt“, „Die Freundschaft“ oder „Der Eigene“, wobei Letzterem auch die typografische Gestaltung des Titels auf dem Cover entspricht.⁴¹⁴ Darauf, dass das Cover ‚homoerotisch‘ wirke, verweisen auch Kracht und

⁴¹³ Mitarbeiter dieser Ausgabe, in: *Der Freund* 1 (2005), H. 1, S. 130–131, S. 130. Vgl. Baßler 2009, S. 213.

⁴¹⁴ Zum Cover von *Der Freund*, H. 5: „It is becoming increasingly hard to separate the worthy from the ironic. I was thinking Cardinal Ratzinger (Pope Benedict) but somehow this seems to invite snickers of I-told-you-so among Berlin’s leftist style-elite.“ (*Five Years*, 103, #201) Zu den Schwulenmagazinen mit ähnlichen, oft auf ‚Freundschaft‘ verweisenden Titeln siehe: Birgit Bosold et al. (Hrsg.): *Homosexualität_en. Begleitband zur Ausstellung im Deutschen Historisches Museum Berlin und Schwulen Museum Berlin*, Dresden: Sandstein 2015, S. 114. Das typografische Design ist ebenfalls nahe an die US-amerikanischen Literaturzeitschrift „The Believer“ angelehnt. Vgl. Johannes Birgfeld: Theaterauslöschung – Kunstbegehren. Krachts und Horzons Theaterstück „Hubbard“ mit Seitenblicken auf „Der Freund“, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 204–222, hier: S. 204.

Eckhart Nickel in „Briefe, die wir noch nicht beantwortet haben“ im zweiten Heft von *Der Freund* hin. Ein angeblich von einem Mann namens „Stan“ aus Malaysia stammender Brief bekundet in gebrochenem Deutsch und Englisch seine Begeisterung für die Illustration und seine Enttäuschung darüber, dass es sich nicht um ein homoerotisch-pornografisches Magazin gehandelt habe:

When I first saw the magazin, the front cover, my heart stop for a while. I said to myself, „What a beautiful sketch of that hairy chest matureman, and it is German magazin too!!! My God, they are selling German pornographic magazine on the street in Kathmandu??!! I am, with some unfortunate circumstances, gay and only love white mature men. The man in that sketch is 100% the type of man I would fall in love with. In my hotel room, I fumbled to open the plastic cover, only to find out it wasn't what I expected.⁴¹⁵

Die Autoren weisen also einerseits auf die Nutzung von Codes hin, die mit homosexueller Kultur verbunden sind, und distanzieren sich andererseits ironisch von der evokierten Thematik der Homosexualität. So entfaltet sich ein diskursives Spiel von ästhetischer Annäherung und sprachlicher Abgrenzung.

Auch die gegenseitigen Bezugnahmen Krachts und Woodards oszillieren zwischen Nähe und Distanz. Neben den Persiflagen homophober Männlichkeitskonstruktion lässt sich auch ein Spiel mit homoerotischem Begehren ausmachen, das sich durch mehrdeutige Anspielungen konstituiert. So schreibt Woodard an Kracht: „ps. According to nilda, the radiant Brazilian boy who so kindly provided us with gratifying quickies did not find my notebook/wallet in the street in front of ueli's house, as he had claimed.“ (*Five Years*, 49, #87) Die „gratifying quickies“, die nicht genauer spezifiziert werden, können in diesem Kontext bspw. alkoholische Getränke, andere Drogen oder Geschlechtsverkehr meinen. Für den erweiterten Rezipierendenkreis bleibt diese Textstelle potenziell mehrdeutig, aber die sexuelle Bedeutungsdimension des Wortes „Quickie“ wird – gerade in Kombination mit der attributiven Zuschreibung „gratifying“ – wohl unweigerlich mitgedacht. Bereits die epitextuelle Inszenierung Krachts in dem *Zwielicht*-Interview spielt mit diesem Assoziationsraum: Er und Woodard hätten sich 2003

⁴¹⁵ CK und Eckhart Nickel: Briefe, die wir noch nicht beantwortet haben, in: *Der Freund* 1 (2004), H. 2, S. 3–5, hier: S. 5. Eine angebliche Antwort von Rezzo Schlauch zum Cover des ersten Heftes von *Der Freund* findet sich im dritten Heft. In dem Text, dem Rezzo Schlauch als Autor zugewiesen ist, gibt er an, nichts von dem Cover, das ihn zeige, gewusst zu haben, bis er mit Reaktionen auf das Heft konfrontiert worden sei: „Ob der sympathische Kerl auch unterhalb der Halskrause Ähnlichkeit mit mir hat, darf hier verschwiegen werden. Ich kann verraten, daß ich nicht tätowiert bin, keine Zigaretten rauche und die Sauna meide [...]. Doch die Anrufe hörten nicht auf!“ Rezzo Schlauch: Etwas Politisches. Folge eins: Will the real Rezzo Schlauch please stand up, in: *Der Freund* 2 (2005), H. 3, S. 5.

zum ersten Mal in San Francisco „im Hinterzimmer einer recht dunklen Bar [...] neben einem Erotik-Kino [verabredet].“⁴¹⁶ Während Woodard seine heterosexuelle Virilität wieder rekonstituiert, indem er seine Affäre mit einer jungen Frau – „a hot Italian blonde“ (*Five Years*, 122, #240) – beschreibt, gibt Krachts Selbstinszenierung in der Korrespondenz konsequent keine Auskunft über sein Privatleben und keine Hinweise auf Begehren und Sexualität. Das intensiv betriebene diskursive Spiel hinterlässt eine Unbestimmtheitsstelle.

Das deutlichste Signal, welches auf die Ironie der betreffenden Textstellen hinweist, liefert Kracht in der Korrespondenz selbst, indem er auf ein Coverfoto und Interview in dem Berliner Lifestyle Magazin *De:Bug* hinweist.⁴¹⁷ Das Titelfoto zeigt Kracht mit seinem Journalisten- und Schriftstellerkollegen Dietmar Dath; Kracht ist eng an dessen Schulter geschmiegt.



Abb. 31: Kracht und Dietmar Dath (2006)

Die visuelle Gestaltung des Covers spielt über die Positionierung der beiden mit Intimität und Nähe zwischen Männern, die kulturell kaum repräsentiert wird, und kokettiert so mit der Darstellung homoerotischen Begehrens, was durch die mehrdeutige

⁴¹⁶ Lichtmesz 2012, S. 31.

⁴¹⁷ In der Korrespondenz befindet sich ein Link zum Artikel. Vgl. *Five Years*, S. 195, #399.

Beschreibung als „ungleiche[s] Vorzeige-Paar“⁴¹⁸ in der Ankündigung des Artikels verstärkt wird.

Charakterisiert wird der Artikel von Kracht als „very large ‚home-story‘ of antics right- and leftwing“ (*Five Years*, 195, #399), also als Bericht über seine rechten und linken ‚Possen‘ – eine Formulierung, die auf die Inszeniertheit der Medienfigur ‚Kracht‘ und deren inkonsistente Diskurspositionen hinweist. In Bezug auf Homosexualität drückt sich diese Verunsicherung durch ein Wechselspiel von Annäherungen und protonormalistisch anmutenden Abgrenzungen aus. Die Vorstellung enger Normalitätsgrenzen wird also wiederholt aufgerufen, jedoch durch Verfahren der Übercodierung und Ironisierung wieder irritiert.

3.2.4 Diskursstörungen und Diskurspositionen

Lässt sich dadurch kein Rückschluss auf eine ‚authentische‘ Haltung des Menschen Kracht ziehen, so widerspricht diese Inszenierung doch diametral der selbstproklamierten Intention, sich aus der ‚G-trap‘ befreien zu wollen und macht eine Strategie der ‚Veruneindeutigung‘ durch das Senden widersprüchlicher Signale sichtbar. Birgfeld und Conter schreiben im Vorwort zu *Five Years*, dass der ‚Briefwechsel‘ „keine verlässlichen Wahrheiten über die Person David Woodards, über die Person Christian Krachts oder über beider künstlerisches Werk [offenbare]“.⁴¹⁹ Die Feststellung, dass der Text keine ‚Wahrheiten‘ über die Personen Kracht und Woodard enthüllt, ist durchaus nachvollziehbar, da der Text genau diese durch die Bezeichnung des ‚Briefwechsels‘ geweckten Rezeptionserwartungen enttäuscht. Allerdings lassen sich anhand der Korrespondenz durchaus Aussagen über die ähnlichen und doch unterschiedlichen Selbstinszenierungspraktiken der beiden Künstler machen, die bei beiden integrale Bestandteile des Werks darstellen.

Die Verfahren von Kracht und Woodard im Umgang mit den umspielten Diskursen müssen innerhalb der allgemeinen Tendenz in *Five Years*, sich mit extremen, menschenverachtenden Ideologien, mit Faschismus, Totalitarismus, Sekten und Okkultismus auseinanderzusetzen, unterschieden werden. Eine Ähnlichkeit der diskursiven Strategien zeigt sich im Grundsatz des ironisch ‚Uneigentlichen‘, der Diskrepanz

⁴¹⁸ *De:Bug. Magazin für elektronische Lebensaspekte. Musik, Medien, Kultur, Selbstbeherrschung*, Oktober 2006, S. 3 (Online: <http://de-bug.de/share/debug106.pdf>) [Abruf am 16.1.2016].

⁴¹⁹ Birgfeld/Conter 2011, S. vii [Herv. im Orig.].

zwischen Gesagtem und Gemeintem. Woodard äußert sich zu beider Verfahren in *Five Years* im Interview mit *De:Bug* wie folgt: „Man sagt und schreibt das eine, meint aber etwas anderes.“⁴²⁰ Da das Gelingen ironischer Kommunikation von zutreffenden Hypothesen über geteilte Wissensbestände abhängt, lässt sich also nicht davon ausgehen, dass ironische Kommunikation auch von einem erweiterten Rezipierendenkreis ohne Zugang zu diesem geteilten Wissen nuanciert erfasst werden kann. Die Möglichkeit des Missverstehens ist durch die Publikation der E-Mails also nicht nur möglich, sondern ausgesprochen wahrscheinlich.

Die Diskursstörung, wie die in dieser Studie verstanden wird, manifestiert sich durch diese in der Präfiguration bereits ‚heiklen‘ Diskurse, die in der Konfiguration nicht so klassiert und gerahmt werden, wie es den Normalerwartungen entsprechen würde; etwa auch hinsichtlich einer erkennbar konsistenten Diskursposition, von der aus jemand am Diskurs teilhat. Die Irritation, die bei Rezipierenden potenziell entsteht, bleibt eine Selbstirritation, doch das Angebot dazu ist den Texten und ihrem diskursiven Spiel eingeschrieben.

Diese gemeinsame Strategie lässt sich bezüglich der Abgrenzungen von Homosexualität feststellen, die in einem deutlich als ironisch markierten Modus vollzogen wird – eine Lesart, die dadurch gestützt wird, dass homosexueller Männlichkeit kein positiv konnotiertes Bild heterosexueller Männlichkeit gegenübergestellt, sondern lediglich ein stereotypes Männlichkeitsbild der ‚manly men‘ karikiert wird. Insbesondere bei Kracht funktioniert die Männlichkeitskonstruktion lediglich *ex negativo* über eine ironisierte doppelte Abgrenzung von stereotyp homo- sowie heterosexuellen Männlichkeiten; er entzieht sich so in *Five Years* einer heteronormativen geschlechtlichen Festschreibung. Das Umspielen der Grenzen des Sag- und Darstellbaren zieht sich konstant durch das Kracht’sche Œuvre und zeichnet sich insbesondere durch eine genaue Kenntnis dieser Diskurse und deren Regeln aus. So wird der Diskurs um Homoerotik in der Korrespondenz erst durch die ironische Abgrenzung hervorgebracht und dem ‚Störsignal‘ Homophobie werden entstörende Verfahren entgegengesetzt.

Im Gegensatz dazu funktionieren die Verfahren der Diskursstörung bei Woodard weit- aus weniger subtil, da er mit Grenzüberschreitungen und Verstößen gegen kommunikative Normen deutlich weiter geht und dabei oft keine Distanzierungsmarker setzt.

⁴²⁰ Jan Wehn: Verlaufen im Nichts. Christian Kracht & David Woodard – *Five Years*, in: *De:Bug*. September 2011, S. 65 (Online: <http://de-bug.de/share/debug155.pdf>) [Abruf am 16.1.2016].

Dies zeigt sich in der Korrespondenz selbst, indem Woodard den Journalisten Jack Epstein als „jewish reactionary“ (*Five Years*, 27, #44) bezeichnet, oder sich darauf freut, den Mate-Tee aus Nueva Germania an Leute mit „holocaust sensitivities“ (ebd., 82, #157) zu verkaufen. Noch extremer aber sind die Rassismen und Antisemitismen in dem Artikel „Paraguay – Hanging Out With The Police“, den Woodard für das VICE-Magazin geschrieben hat und in der Korrespondenz als Entwurf an Kracht schickt (vgl. ebd., 156–161, #334). Darin ist von „Auschwitz-looking crowds“ (ebd., 156, #334) im Flughafen von Asunción die Rede, die wie eine Horde Zombies beschrieben werden sowie als Kriminelle und als Ratten (vgl. ebd.). Kracht äußert sich in der Korrespondenz nicht zu diesem Text, obwohl in demselben Artikel impliziert wird, Kracht sei von paraguayischen Polizisten unter Drogeneinfluss bestohlen und vielleicht gar vergewaltigt worden.⁴²¹

Auch die Verfahren, die in dem Nueva-Germania-Projekt ‚deutsche Überlegenheit‘ dekonstruieren, bleiben ambivalent: Ausgestellt wird, wie die von Wagner angestrebte ‚Regeneration‘ des ‚deutschen Volkes‘ in Nueva Germania zu einer ‚Degeneration‘ geführt habe. Diese Dekonstruktion wird beispielsweise in der Fotografie (Abb. 30) durch den Kontrast zwischen den Abgebildeten als erneute Überlegenheitsinszenierung sichtbar gemacht.

Auf die Rassismen und antisemitischen Ressentiments in den Beiträgen Woodards reagiert Kracht zumeist nicht und lässt diese unkommentiert stehen. Nur einmal positioniert er sich diesen Ideologemen gegenüber, als er den von Woodard verfassten Bericht über den Prozess des Holocaustleugners Ernst Zündel für „Der Freund“ ablehnt: „Dear David, I am sorry but I will not print your text on Ernst Zuendel’s trial. While I like the style and certain parts a lot, it is very antisemitic in tone and I am a Zionist & DER FREUND is a Zionist magazine.“ (*Five Years*, 146, #307) So weist Kracht Woodard, der behauptet, sich des antisemitischen Gehalts seines Textes nicht bewusst

⁴²¹ Die Rede ist von „Roofies“ und „Rohypnol“, die verharmlosend als ‚Date-Rape-Drogen‘ bekannt sind, und potenziellen Opfern sexualisierter Gewalt mit dem Ziel verabreicht werden, diese handlungsunfähig zu machen (ebd., 156, #334). Woodard beschreibt im Text, wie ihre Zimmer ausgeraubt und sämtliche Wertgegenstände entwendet worden seien. Des Weiteren habe er Kracht regungslos und später desorientiert mit heruntergezogener Unterwäsche vorgefunden: „I checked his wrist – still a pulse. I shook his ankle. ‚Christian. Something terrible has happened. Wake up.‘ [...] He seemed to be sleeping au natural, his underwear clinging like manacles around his ankles. ‚Christian, how did you manage to get undressed?‘“ (Ebd., 161, #334). Als letzte Erinnerung an den Vorabend lässt Woodard Kracht in seinem Text sagen: „Oh, no. We were at a table with the police across the street, and now suddenly I’m here. What time is it? When did we get here?“ (Ebd.).

gewesen zu sein, da er davon nichts verstehe,⁴²² zwar deutlich in die Schranken, begründet dies aber wiederum ironisch mit der Behauptung, „Der Freund“ sei ein zionistisches Magazin,⁴²³ obwohl er die Zeitschrift in der Korrespondenz zuvor als dezidiert unpolitisch deklariert oder ironisch als rechtsextreme Publikation bezeichnet hat: „I guess it is only a matter of time until the neonazi hate-rag DER FREUND is outed as what it truly is“ (*Five Years*, 40, #70).

Nicht nur die Texte Krachts verweigern sich abschließender Deutbarkeit und eindeutiger moralischer Positionierung; die dezidiert unzuverlässige Autorfigur verweigert sich darüber hinaus, diesen Unklarheiten und dem öffentlichen Misstrauen und Unbehagen etwas Glaubwürdiges entgegenzusetzen. Wie Matthias N. Lorenz über den Provokationsgehalt der Autorfigur Kracht feststellt, stört diese „planmäßig jene Ordnung, die den deutschsprachigen Literaturbetrieb dominiert, nämlich die unausgesprochene Annahme, dass Autorperson, Erzähler und Werk gleichgestimmt für etwas einzustehen hätten: dass die Person das literarische Projekt beglaubigt und umgekehrt das kulturelle Kapital zur politischen Intervention eingesetzt wird.“⁴²⁴

Die Verfahren, durch die sich Kracht auch im ‚Briefwechsel‘ nie festschreiben lässt und die den selbst hervorgebrachten Diskursstörungen entgegengesetzt werden, sind offenelegte Widersprüche, der inszenierte Wechsel von Diskurspositionen, Gegenrede durch Para- und Intertexte, Mehrdeutigkeit, Unzuverlässigkeit, Ironie, Überaffirmation oder ostentative Verweigerung. Anstatt mit der Inszenierung von Authentizität konfrontiert die Autorfigur ‚Kracht‘ die literarische Öffentlichkeit mit Verfahren der Verunsicherung und des Sich-Entziehens. Trotz der beschriebenen entstörenden Verfahren bleiben zahlreiche Ambivalenzen und Ungereimtheiten in Bezug auf die satirisch überformten Diskurse bestehen, die sich schon allein wegen der Dichte und Verworrenheit

⁴²² Woodard beteuert in zwei E-Mails, den antisemitischen Text nicht bewusst so verfasst zu haben: „In its defense, I should say that I did not intend to write a text that is anti-Semitic in tone or spirit. (The subject is very alien to me.“ (Ebd., 146 f., #309) Und: „I feel strange about about [sic] having written a text that has been rejected for being anti-Semitic in tone.“ (Ebd., 147, #310).

⁴²³ Dies könnte auch als Anspielung darauf gelesen werden, dass *Der Freund* bei Springer verlegt worden ist. Die Unternehmensrichtlinien, die Mitarbeitende wie Medienschaffende verpflichten, enthalten den Grundsatz „Wir unterstützen das jüdische Volk und das Existenzrecht des Staates Israel.“ Siehe dazu die Webseite des Springer-Verlags, Grundsätze: Freiheit ist das Fundament unseres Unternehmens, Online: <http://nachhaltigkeit.axelspringer.de/de/grundsaeetze/unternehmens-grundsaeetze.html> [Abruf am 18.6.2019].

⁴²⁴ Lorenz 2014a, S. 1023.

des werkinernen und -externen Verweissystems, das einen ‚semiotischen Dauerdruck‘ erzeugt, nicht abschließend klären lassen.⁴²⁵

Gerade die Deutungsunsicherheit bezüglich der umspielten Diskurse in den Texten Krachts scheint ein Bedürfnis nach kohärenten Stellungnahmen des Autors zu wecken, die diese Irritationen einordnen oder sogar aufheben. *Five Years* erfüllt diese Funktion sicherlich nicht. Die Anweisung an Woodard zur grafischen Gestaltung eines Kracht’schen Texts, den Woodard auf seiner Website publiziert hat, wirkt dahingehend charakteristisch für Krachts Arbeits- und Selbstinszenierungsweise: „May I ask you please add 2–3 empty lines of white underneath the end of the interview, just to give some space to the reader?“ (*Five Years*, 79, #150)

3.3 „Knowing without going“: Reiseliterarische Poetik

Christian Kracht und Eckhart Nickel verfassten gemeinsam zahlreiche Texte mit reiseliterarischem Fokus, die gattungstypologisch kaum einzuordnen sind und sich mit der Reisepraxis im globalisierten Zeitalter befassen. So ist bereits in *Tempo* eine Vorstufe von *Ferien für immer* (1998) erschienen, in der das Prinzip bereits deutlich wird, das Björn Weyand für *Ferien für immer* so beschreibt, dass romantisches Fernweh und Abenteuerlust in intertextuellen und intermedialen Verfahren mit den Realitäten des Massentourismus und einer „entzauberten Welt“ kontrastiert werden.⁴²⁶ Die ‚Reportage‘ „Die 55 lässigsten Reiseziele. Sauber abhängen, rund um den Globus“ (1994) beinhaltet kurze Texte zu Sehenswürdigkeiten, Hotels, Restaurants, Cafés, Casinos und illustriert die beschriebenen Orte durch Urlaubsfotos der Autoren.⁴²⁷ Einige Textpassagen und Gestaltungselemente haben Eingang in die Reiseminiaturen *Ferien für immer* gefunden, wie beispielsweise die den Beitrag abschließende Rubrik „unbedingt vermeiden“,⁴²⁸ die auch in *Ferien für immer* enthalten ist. Dort wird vor dem „Reiseführer Lonely Planet“ gewarnt und vor „Menschen, die den Lonely-Planet-Reiseführer mit

⁴²⁵ Vgl. Baßler 2009, S. 212.

⁴²⁶ Weyand 2018.

⁴²⁷ CK und Eckhart Nickel: „Die 55 lässigsten Reiseziele. Sauber abhängen, rund um den Globus“, in: *Tempo* 9 (1994), H. 6, S. 20–28. Eine zweite Reportage, an der CK mitgearbeitet hat und die 1995 in *Tempo* erschienen ist, trägt bereits den Titel der mit Nickel in Co-Autorschaft verfassten Reiseminiaturen *Ferien für immer*. Darin werden internationale Reisende portraitiert und es werden zu zahlreichen Ländern Vor- und Nachteile für Reisende in Listen aufgeführt. Stefanie Hellge und CK: *Ferien für immer*, in: *Tempo* (1995), H. 7, S. 38–48.

⁴²⁸ Ebd., S. 28.

sich führen, ihn in einem Café in Nepal, Malaysia oder sonstwo lesen“.⁴²⁹ Die Autoren erzeugen in dem Text eine Spannung zwischen den teilweise unzuverlässigen Schilderungen und den dokumentarischen Urlaubsfotos, die die Texte als Reise- und Erfahrungsberichte beglaubigen.⁴³⁰ Die folgenden Kapitel befassen sich anhand der in Co-Autorschaft von Kracht und Nickel verfassten Reiseliteratur mit ebendiesen Verfahren, die zwischen Versicherung und Verunsicherung oszillieren und die Frage aufwerfen, wie denn die Fiktionalitätsgrade dieser Texte einzuschätzen sind. Kapitel 3.3.1 befasst sich in einer kurzen Vorstudie zweier „Miniaturen“ aus *Ferien für immer* mit dieser Frage anhand des Phänomens der Textvariationen, das auch für die folgende, ausführlichere Analyse der *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* zentral ist.

3.3.1 *Ferien für immer*: Textvariationen

Anhand der von Kracht und Eckhart Nickel gemeinsam verfassten Reiseminiaturen *Ferien für immer* (1998) wird im Folgenden aufgezeigt, wie sich in den Texten und ihren Fassungen zahlreiche Verfahren der Irritation beschreiben lassen, die sich auf unterschiedlichen Ebenen manifestieren und die ebenfalls diverse Intensitätsgrade der Irritation aufweisen. Es wird untersucht, inwiefern das Phänomen unterschiedlicher Textfassungen, wie es in den folgenden Kapiteln auch für die *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* beschrieben wird, Aufschlüsse für die Frage nach der Verfasstheit der Texte und ihrer Fiktionalitätsgrade bieten.

Die zweite Auflage der Erstausgabe, die im Jahr 2000 bei Kiepenheuer & Witsch erschienen ist, weist bereits deutliche Differenzen zur ersten Auflage der Erstausgabe (1998) auf und auch die 2001 erschienene DTV-Taschenbuchausgabe weicht von den anderen Textfassungen ab.⁴³¹

⁴²⁹ CK und Eckhart Nickel: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998, S. 181.

⁴³⁰ Siehe dazu Kapitel 3.1.3 in dieser Studie.

⁴³¹ Siehe: CK und Eckhart Nickel: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998. Im Folgenden mit „*Ferien 1998*“ zitiert. Bereits die zweite Auflage von *Ferien für immer* weist Abweichungen zur ersten auf, die im Impressum nicht ausgewiesen werden. Siehe: Dies: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000, im Folgenden mit „*Ferien 2000*“ zitiert. Auch die DTV-Taschenbuchausgabe weicht von der ersten sowie von der zweiten Auflage der Erstausgabe ab. Siehe: Dies.: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*, von den Autoren neu durchgesehene Ausgabe, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001. Im Folgenden mit „*Ferien 2001*“ zitiert. Die Fischer Taschenbuchausgabe von 2014 ist hingegen eine Lizenzausgabe mit Genehmigung von Kiepenheuer & Witsch und entspricht

Matthias Lorenz weist in seinem Aufsatz zu der Reiseminiatur „Carolina Guest House“, die eine Pension am Toba-See in Indonesien beschreibt, nach, dass die irritierenden Beschreibungen der „Ureinwohner dieser Gegend, der Toba-Bataks“,⁴³² die noch im Jahr 1921 „zwei übermütige Missionare“⁴³³ verspeist hätten, auf Reisebeschreibungen im vierten Band von Ernst Jüngers *Siebzig verweht* verweisen, in dem sich Jünger wiederum selbst auf den Bericht eines Reisenden stützt.⁴³⁴ Lorenz zeigt in seiner Lesart auf, wie sich Nickel und Kracht auf diese Vorlage beziehen: „Während Jünger sich zitierend und belegend um die Authentisierung bemüht, persiflieren Kracht und Nickel den völkerpsychologisierenden Blick des *dead white European male*.“⁴³⁵ Das aufgerufene kolonial anmutende Stereotyp kannibalistischer ‚Ureinwohner‘ bezieht sich also nicht darauf, ob es denn bei den Toba-Bataks tatsächlich Praktiken der Anthropophagie gegeben hat. Die Schilderungen beziehen sich nicht auf das Phänomen des Kannibalismus an sich, sondern auf dessen Beschreibung und Tradierung. Ohne den Kontext der literarischen Vorlage bleibt die Schilderung, die das Stereotyp primitiver, kannibalistischer, wilder ‚Eingeborener‘ aufruft, in dem Bereich der Diskursstörung verhaftet und irritiert Konventionen einer politisch korrekten Darstellungsweise, die explizite sprachensible Distanzierungen zu kolonialistischen Klischees und Rassismen erfordert.

Der Text beinhaltet neben distanzierenden Ironiesignalen auch den Hinweis auf den Prätext und so heißt es in der Erstausgabe: „Ernst Jünger, der 1986 [...] ebenfalls im Carolina Guest House vorbeischaute, rundete seinen Aufenthalt mit den Worten ab: ‚Au weia. Kein Frühstück ohne Papaya.‘“ (*Ferien* 1998, 43)⁴³⁶ Das intertextuelle

weitestgehend, bis auf einige Peritexte, der ersten Auflage der KiWi-Ausgabe. Siehe: CK und Eckhart Nickel: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*, Frankfurt am Main: Fischer 2014.

⁴³² CK und Eckhart Nickel: carolina guest house. tuk-tuk, indonesien, in: Dies.: *Ferien*, S. 42–43, hier: S. 42.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Vgl. Matthias N. Lorenz: „Au weia. Kein Frühstück ohne Papaya.“ Poetiken des Pazifiks bei Christian Kracht und Hans Christoph Buch, in: Johannes Görbert, Mario Kumekawa und Thomas Schwarz (Hrsg.): *Pazifikismus. Poetiken des Stillen Ozeans*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 461–479, hier: S. 464. Vgl. Ernst Jünger: *Siebzig verweht*, Bd. 4, Stuttgart: Klett Cotta 1995, S. 56, zit. n. Lorenz 2017, S. 464 f.: „Im 15. Jahrhundert wagte sich der Portugiese de Borros bis zu ihnen vor. Er schilderte die Bataks als ‚das grausamste Volk der Welt‘, als Menschenfresser und Kopffäger. [...] Noch 1921 sollen sie zwei Missionare verspeist haben.“

⁴³⁵ Ebd., S. 465 f.

⁴³⁶ Lorenz weist nach, dass auch dieser Ausspruch auf Jüngers *Siebzig verweht* verweist: „Kein Frühstück ohne Papaya. Sie schmeckt hier unvergleichlich besser als alle, die in Europa zu kaufen sind.“ Jünger 1995, S. 56, zit. n. Lorenz 2017, S. 464. Auch in Eckhart Nickels Roman *Hysteria* (2018) wird das Motiv der „Ureinwohner“, der „Toba-Bataks“, und der Toba-Papaya wieder aufgenommen und auch die Kannibalismusthematik schwingt in Beschreibungen implizit mit: Die Papaya

Verfahren, das Lorenz aufzeigt, weist, so es denn identifiziert wird, eine kontextualisierende, entstörende Dimension auf. Hinsichtlich des Fiktionalitätsgrades der Schilderungen, respektive der Artifizialität der Reiseminiaturen, ist der Abgleich mit der Taschenbuchausgabe von 2001 aufschlussreich, in der Jünger seinen Ausruf über die Papaya nicht nur gesagt, sondern sogar ins Gästebuch des Carolina Guest Hauses eingetragen haben soll.⁴³⁷ Das Text-Text-Verhältnis weist durch diese Abweichung auf die Verfahren der Autoren hin, die die in ihren Texten geschilderten Begebenheiten nach Belieben variieren. Die Behauptung eines materiellen Beleges für Jüngers Äußerung weist durch die Abweichung zu der früheren Fassung auf die Unzuverlässigkeit der Erzähler hin und nimmt den Stellenwert eines Fiktionalitätssignals ein. Da die Reisen der beiden Autoren teilweise fotografisch dokumentiert sind, verursachen die Verfahren der intertextuellen Verfasstheit in Kombination mit den Signalen, die auf einen fiktiven Charakter der Texte hindeuten, eine hermeneutische Störung, die Deutungsunsicherheit erzeugt: Es ist nicht klar, wie die Texte in Bezug auf ihren Fiktionalitätsgrad zu klassieren sind, ob es sich also um Reiseberichte oder um fiktive Reiseliteratur handelt.⁴³⁸ Ebendiese Verunsicherung schließt auch die deutungsrelevante Frage ein, wie denn das Verhältnis zwischen den Erzählern der Texte und den empirischen Autoren einzuschätzen ist. Stefan Bronner und Björn Weyand benennen die Verortung Kracht'scher Reiseliteratur als zwischen „einer literarischen Welterschließung und ästhetischen Welterschaffung“⁴³⁹ liegend. Kracht und Nickels Form der Reiseliteratur zeichnet sich genau durch diese Unbestimmtheit im „ästhetischen Dazwischen“ aus.⁴⁴⁰ Ein Text in *Ferien für immer*, „Norfolk Hotel“, wird von Kracht und Nickel in einer Rezension zu Ilja Trojanows *Der Weltensammler* (2006) in *Der Freund* als fiktiv deklariert: „Eines der 66 Kapitel darin [in *Ferien*] behandelt den fiktiven Aufenthalt von Kracht und

färbe „ihr Fruchtfleisch mit einem Stoff, der dem des Blutes verblüffend ähnelt.“ Eckhart Nickel: *Hysteria. Roman*, München: Piper 2018, S. 178, 179.

⁴³⁷ „Ernst Jünger, der 1986 [...] ebenfalls im Carolina Guest House vorbeischaute, rundete seinen Aufenthalt mit den ins Gästebuch eingetragenen Worten ab: ‚Au weia. Kein Frühstück ohne Papaya.‘“ (*Ferien* 2001, 43) Diesen Hinweis verdanke ich Bernhard Metz.

⁴³⁸ Matthias Lorenz geht davon aus, dass es sich bei *Ferien für immer* um einen Band handle, „dessen Reisen nicht nur gar nicht stattgefunden haben, sondern dessen Miniaturen auch verschobene Zitate anderer Reiseberichte sind.“ Lorenz 2014c, S. 12. Von dieser Einschätzung grenzt sich Till Huber ab, da sich diese These nicht mit literaturwissenschaftlichen Methoden belegen lasse und die Reisen teilweise gut dokumentiert seien. Siehe: Huber 2018, S. 74.

⁴³⁹ Stefan Bronner und Björn Weyand: Von den wundersamen Zusammenhängen in der Welt. Christian Krachts Weltliteratur, in: Dies. (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018b, S. 3–11, hier: S. 7 [Herv. Im Orig.].

⁴⁴⁰ Vgl. ebd.

Nickel im Norfolk Hotel in Nairobi, Kenia.⁴⁴¹ Genau dieser Text weist in den unterschiedlichen Fassungen gravierendere Differenzen auf. Der erzählerische Fokus in der Erstfassung liegt weder auf Nairobi noch auf dem titelgebenden Hotel, in dem die Erzähler einkehren, „weil es auch der einzige Ort Schwarzafrikas ist, an dem man ein ordentliches Entrecôte gebraten bekommt“ (*Ferien* 1998, 52), sondern auf den Beschreibungen eines „bulgarischen Besitzer[s] eines Münchner Kleinstverlages, der sein Programm ausschließlich mit teilweise selbstübersetzter afrikanischer Gegenwartsliteratur bestreitet.“ (Ebd., 52 f.) Überdeutlich wird in dem Text die Abscheu der Erzähler gegen ‚den Bulgaren‘, wie die unangenehme Erscheinung genannt wird, ausgestellt. Sie erinnern sich an eine vergangene Begegnung mit ‚dem Bulgaren‘, den sie zuletzt „in einem eriträischen [sic] Restaurant im Frankfurter Bahnhofsviertel“ (ebd., 52) angetroffen hätten, wo ihnen seine „selbstgefällige Art“ (ebd.) bereits aufgefallen sei. Was die Autoren an der früheren Begegnung so befremdete, war ein Habitus übereifriger kultureller Adaption oder Aneignung: „Mit jeder Pore seines Bewußtseins suggerierte er allen anwesenden Gästen, eigentlich der bessere Eriträer [sic] zu sein.“ (Ebd.) Von der Position ‚kultureller Anbieterung‘ distanziert sich der Text auf einer Ebene semiotischer Störung bereits durch die falsche Schreibweise von „eritreisch“ und „Eritreer“. In der irritierenden Episode wird die Figur ‚des Bulgaren‘ noch weiter diffamiert, da er „seine 128 Mann starke schwarzafrikanische Schreibtruppe“ (ebd.) in sklavenähnlichen Zuständen halte:

Man erzählt sich, daß er sie [die Schreibtruppe] im Keller eines Mietshauskomplexes [...] untergebracht haben soll. Dort unten, in dem von Vierzig-Watt-Birnen nur schlecht ausgeleuchteten Keller, basteln die afrikanischen Lohnschreiber offenbar an dem auf das deutsche, von schlechtem Drittweltgewissen getriebene Publikum zugeschnittene Literaturpanoptikum des dunklen Kontinents. (*Ferien* 1998, 53 f.)

Bereits in der zweiten Auflage der Erstausgabe, die im Jahr 2000 bei Kiepenheuer & Witsch erschienen ist, stechen irritierende Abweichungen zur ersten Auflage der Erstausgabe ins Auge, die in der Publikation allerdings nirgends deklariert sind.⁴⁴² Dort wird aus ‚dem Bulgaren‘ ein „isländische[r] Besitzer eines Reykjaviker Kleinstverlages, der sein Programm ausschließlich mit teilweise selbstübersetzter Inuit-Gegenwartsliteratur bestreitet.“ (*Ferien* 2000, 52 f.) Die Erzähler erinnern sich an eine Begegnung

⁴⁴¹ CK und Eckhart Nickel: Rezension, in: *Der Freund* 3 (2006), H. 8, S. 74–81, hier: S. 76 f.

⁴⁴² Im Impressum der DTV-Ausgabe von 2001 wird demgegenüber deklariert, dass es sich um eine „[v]on den Autoren neu durchgesehene Ausgabe“ (*Ferien* 2001, 4) handelt.

in einem „grönländischen Restaurant im Frankfurter Bahnhofsviertel“ (ebd., 53), wo „der Isländer“ (ebd.) anstatt des in der ersten Auflage beschriebenen ‚eriträischen‘ „Hammelfleischragout[s] mit labberigen Pansenlappen“ (*Ferien* 1998, 53) „sein Wal-fischfleisch in dem extra dazu bestellten Lebertransud hin- und herwendete und dann in den Mund schob.“ (*Ferien* 2000, 53.) So hätte ‚der Isländer‘ allen Gästen suggeriert, „eigentlich der bessere Eskimo zu sein.“ (Ebd.) ‚Der Isländer‘ beutet in der Fassung der zweiten Auflage des Textes eine „Eskimo-Schreibtruppe“ (ebd.) aus, die Texte für das „isländische, von schlechtem Minderheitengewissen getriebene Publikum zugeschnittene Literaturpanoptikum des weißen Kontinents [produziert].“ (Ebd., 53 f.)

In der ersten Auflage murmelte ‚der Bulgare‘ noch den Satz, „Die Welt ist dumm, und Scheiße wabert überall“ (*Ferien* 1998, 54), der deutlich auf Ilija Trojanows Roman *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall* (1996) anspielt; in der zweiten Auflage äußert ‚der Isländer‘: „Das Eis ist dünn und Huskys warten nirgendwo“ (*Ferien* 2000, 54). Kracht und Nickel weisen in ihrer ‚Rezension‘ in *Der Freund* ironisch darauf hin, dass der von ‚dem Bulgaren‘ gemurmelte Satz nur von „spitzfindige[n] Linguisten als Anlehnung an einen Trojanowschen Romantitel“⁴⁴³ hätte gelesen werden können.

In der DTV-Ausgabe ist der provokante Schlüsseltext, der ostentativ mit dem politisch Unkorrekten spielt, erneut radikal verändert worden. Die Identifikationsmerkmale, die in dem ‚furchtbaren Bulgaren‘ der ersten Auflage der Erstausgabe eine Anspielung auf den Schriftsteller Ilija Trojanow erkennen lassen, der in München auf afrikanische Literatur spezialisierte Kleinverlage gegründet hatte, wurden beispielsweise durch schwarze Zensurbalken unkenntlich gemacht.⁴⁴⁴ Die Bezeichnung „der Bulgare“ wird aus dem Text getilgt, wie auch die deutlichste Anspielung auf Trojanows Roman.⁴⁴⁵ Die Zensurbalken werden wiederum in der angesprochenen ‚Rezension‘ zu Trojanows *Weltensammler* so begründet, dass dieser „die beiden Autoren und den Verlag Kiepenheuer & Witsch auf 250.000 Mark Schadenersatz“⁴⁴⁶ verklagt habe. Trojanow sei

⁴⁴³ CK und Eckhart Nickel: Rezensorium, in: *Der Freund* 3 (2006), H. 8, S. 74–81, hier: S. 77.

⁴⁴⁴ Trojanow hatte 1989 in München den „Kyrill-und Method-Verlag“ sowie 1992 den „Marino-Verlag“ gegründet.

⁴⁴⁵ Ausgelassen wird in dieser Textfassung ebenfalls, dass es sich bei der diffamierten Figur um den „Besitzer“ des Kleinverlages handle, der Verlagsort München wurde geschwärzt sowie die Angabe, dass das Verlagsprogramm mit „teilweise selbstübersetzter afrikanischer Gegenwartsliteratur“ bestritten werde. Des Weiteren wurde die Beschreibung der „schwarzafrikanischen“ Schreibtruppe gestrichen, die in dem Keller an Texten „basteln“ würde. Auch die kolonial anmutende Bezeichnung des „dunklen“ Kontinents wurden entfernt (*Ferien* 2001, 53 f. vgl. *Ferien* 1998, 52 ff.).

⁴⁴⁶ CK und Eckhart Nickel: Rezensorium, in: *Der Freund* 3 (2006), H. 8, S. 74–81, hier: S. 77.

auf den Text aufmerksam geworden, da er in der *FAZ* in einer „Sonderbeilage namens *Geschäftsreisen* als Vorabdruck“⁴⁴⁷ erschienen sei und es die Redaktion versäumt hätte, „die Texte als Fiktionen auszuweisen“.⁴⁴⁸ Durch dieses Versäumnis sei der Eindruck entstanden, dass „die zwei Reisejournalisten Kracht und Nickel [...] in der Tat eine kurze Reportage über einen Kenia-Besuch abgeliefert [hätten] und nicht ein erzählerisches Arpeggio, in Schleswig-Holsteins Ödnis erdacht, dessen sämtliche Charaktere allesamt Fiktionen waren.“⁴⁴⁹ Die ironische Distanzierung der Autoren ist überdeutlich, denn Trojanow habe sich fälschlicherweise in der Figur wiedererkannt, „die von Trojanows wirklichem und moralisch einwandfreien Leben so weit entfernt war wie wir beim Zeitpunkt der Niederschrift des Buches, die sich im nordfriesischen Kappeln vollzog, vom Norfolk-Hotel“.⁴⁵⁰

Die ‚Rezension‘, die kaum eine der konventionellen Funktionen dieser Textsorte erfüllt,⁴⁵¹ endet mit einer ironischen Empfehlung, Trojanows ‚rezensierten‘ Roman zu kaufen: „Wie gesagt, wir nehmen das Erscheinen dieses Romans als Anlaß, uns neun Jahre später dafür zu entschuldigen, daß sich Trojanow erkannt und despektierlich beschrieben zu haben glaubte und als kleine Wiedergutmachung offerieren wir diese uneingeschränkte Empfehlung seines neuen Romans an unsere Leser.“⁴⁵²

In der Textfassung der Erstausgabe irritieren die zahlreichen Verstöße gegen Konventionen politisch korrekter Ausdrucksweise und die diffamierende Darstellung der Figur ‚des Bulgaren‘, die über zahlreiche Hinweise als Allusion auf Ilija Trojanow zu erkennen ist: Die Irritationen gewinnen also durch die außerliterarische Referenz auf einen Autorkollegen an Brisanz. Der Text der zweiten Auflage kann hingegen, wie die zensierte Version der DTV-Ausgabe, ohne einen Abgleich mit der ersten Auflage der

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Das „Rezensorium“ in *Der Freund* bietet satirische Rezensionen unter dem Motto „affirmare necesse est“ und verweigert konsistent, Funktionen der Literaturkritik zu erfüllen. Den von Thomas Anz vorgeschlagenen Funktionen der Literaturkritik, einer „informierenden Orientierungsfunktion“, einer „Selektionsfunktion“, einer „didaktisch-vermittelnden Funktion für das Publikum“, einer „didaktisch-sanktionierenden Funktion für Literaturproduzenten“ stehen die ‚Rezensionen‘ beispielsweise diametral entgegen. Gerade durch die Konventionsbrüche erfüllen sie hingegen eine „reflexions- und kommunikationsstimulierende[] Funktion“, die zu einer Selbstreflexion des Literaturbetriebs und seiner Regelwerke beitragen kann und erfüllen insbesondere die von Anz genannte „Unterhaltungsfunktion“ der Literaturkritik. Siehe: Thomas Anz: Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung, in: Ders. und Rainer Baasner (Hrsg.): *Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis*, München: C. H. Beck 2004, S. 194–219, hier: S. 198.

⁴⁵² CK und Eckhart Nickel: Rezensorium, in: *Der Freund* 3 (2006), H. 8, S. 74–81, hier: S. 77.

Erstausgabe oder die Hinweise in *Der Freund* nicht ohne weiteres entschlüsselt werden und wirkt ohne den Bezugskontext ebenso irritierend. Die erklärende ‚Rezension‘, die den Bezug zu Trojanow wie auch den angeblichen Grund für die Zensurbalken aufschlüsselt, gewinnt ihr provokatives Potential gerade daraus, dass sie die Distanz zwischen der despektierlichen Erzählhaltung in „Norfolk Hotel“ zu den empirischen Autoren und Herausgebern des Literaturmagazins minimiert, die sich offenkundig über den ‚moralisch einwandfreien‘ Trojanow mokieren.

Das Phänomen unterschiedlicher Textfassungen, wie es in den folgenden Kapiteln auch für die *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* beschrieben wird, unterminiert gewissermaßen die Konvention in der literaturwissenschaftlichen Forschung im Bereich Gegenwartsliteratur mit den Erstausgaben von Werken zu arbeiten. Auch ist es höchst ungewöhnlich, zwischen verschiedenen Auflagen solch relevante Abweichungen der Textfassungen vorzufinden.

3.3.2 *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*: Kontextualisierungen

Die von Christian Kracht und Eckhart Nickel verfasste *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*⁴⁵³ erschien 2009 in der „Gebrauchsanweisungen“-Reihe des Piper-Verlags, die im Verlagsprogramm der Kategorie „Abenteuer & Reiseberichte“ zugeordnet wird und in der, so der Verlag, „namhafte Autoren wie z. B. Kai Strittmatter, Antje Rávic Strubel, Ilija Trojanow oder Jakob Hein ihre Eindrücke und ortskundige Geschichten aufschreiben und sich mit persönlichem Blick den Ländern, Regionen oder Städten auf ungewöhnliche und literarische Weise annähern.“⁴⁵⁴ An dieser Aufzählung, die in werbender Funktion die ‚namhaften‘ literarischen Autorinnen und Autoren nennt, die Piper für die Reihe gewinnen konnte, fällt auf, dass Christian Kracht und Eckhart Nickel ausgespart wurden, obwohl gerade Kracht der wohl bekannteste Beiträger sein dürfte. Die Texte der Reihe werden als Reiseberichte ausgewiesen, in

⁴⁵³ CK und Eckhart Nickel: *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, München: Piper 2009. Im Folgenden mit „*Gebrauchsanweisung* 2009“ zitiert. 2012 wurde die überarbeitete und erweiterte Neuausgabe publiziert: CK und Eckhart Nickel: *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, München: Piper 2012. Im Folgenden mit „*Gebrauchsanweisung* 2012“ zitiert. Vorarbeiten dieses Kapitels sind mit Matthias Lorenz ausgearbeitet worden. Siehe: Lorenz/Riniker 2018b.

⁴⁵⁴ Siehe dazu die Angaben auf der Verlagswebsite: Piper Verlag, o.V.: *Gebrauchsanweisungen*, o. S. (Online: <https://www.piper.de/buecher/abenteuer-reiseberichte/gebrauchsanweisung>) [Abruf am 3.11.2017].

denen ‚authentische‘ Reiseerfahrungen und -erlebnisse mit einer subjektiven Perspektivierung literarisch ausgestaltet erzählt werden.

Gattungstypologisch betrachtet, befinden sich die Texte der *Gebrauchsanweisungen*-Reihe in einem Grenzbereich der Textgattung ‚Sachliteratur‘ oder des Genres ‚Sachbuch‘. In einem enger gefassten narratologischen Verständnis sind die Beiträge der Reihe nicht dieser Textgattung zuzuordnen, zu der konventionellere Reiseführer gerechnet werden, wie etwa die der *Lonely Planet*-Reihe. Im Gegensatz zu diesen nicht-literarischen Wirklichkeitserzählungen wird in den *Gebrauchsanweisungen* eine wissensvermittelnde Funktion der Texte mit essayistischen, literarisch-poetischen Formen und mit individueller künstlerischer Sprachverwendung kombiniert. Somit kann unter formal-sprachlichen Kriterien bei den *Gebrauchsanweisungen* oft keine klare Abgrenzung zur Belletristik vorgenommen werden.⁴⁵⁵ Allerdings erheben die Texte der Reihe als faktuale Form der Reiseliteratur auf ontologischer Ebene den Anspruch, fakten-treue Bezüge zur außersprachlichen Realität und historischen Wirklichkeit herzustellen und sind in einem weiter gefassten, kulturwissenschaftlichen Verständnis durchaus als Sach- und Gebrauchstexte zu klassieren.⁴⁵⁶

Trotz des einheitlichen Erscheinungsbildes der *Gebrauchsanweisungen*-Reihe sind die einzelnen Reihentitel inhaltlich und stilistisch heterogen ausgestaltet und den Autorinnen und Autoren werden bei der Ausgestaltung große Freiräume zugestanden.⁴⁵⁷

Um das Verhältnis von Kracht und Nickels *Gebrauchsanweisung* zu der Reihe genauer

⁴⁵⁵ In narratologischen Ansätzen wird faktographische Literatur als nicht-literarische Form von Wirklichkeitserzählung verstanden, die „Bezug auf die konkrete außersprachliche Realität“ nimmt. Christian Klein und Matías Martínez (Hrsg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2009, S. 1. Vgl. Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2010, S. 316. Im Gegensatz zum Sachbuch, einer jüngeren Ausprägung der Sachliteratur, werden in älteren Formen, wie etwa dem Lehrgedicht, „wissensvermittelnde Inhalte und poetische Form miteinander verknüpft.“ Dieter Burdorf et al. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 671.

⁴⁵⁶ „Sach- und Gebrauchstexte‘ können viel besser als das verstanden werden, was Grenzen zwischen Literarischem und Nicht-Literarischem, Fiktionalem und Nicht-Fiktionalem kreuzend – Irritationen und Ordnungen schafft, über die sich neue kulturelle Beschreibungs-, Erzählungs- und Reflexionsmodelle als ‚Arsenal der anderen Gattungen‘ entwickeln.“ Daniel Oels, Stephan Porombka und Erhard Schütz: Editorial, in: *Non-Fiktion. Das Arsenal der anderen Gattungen*, Berlin: 1 (2006), H. 1, S. 5–10, hier: S. 3.

⁴⁵⁷ Die Reihe ist auch thematisch heterogen: Neben den Reise-Gebrauchsanweisungen sind auch Gebrauchsanweisungen zur Selbstverteidigung (Thomas Glavinic), fürs Fahrradfahren (Sebastian Herrmann), Schwimmen (John von Düffel), Skifahren (Antje Rávic Strubel), für Kreuzfahrten (Thomas Blubacher), für die Deutsche Bahn (Mark Spörrle) oder für das Leben (Andreas Altmann) erschienen.

zu bestimmen, wird im Folgenden auf drei Reihentitel, die Texte zu Indien, Tibet und China, genauer eingegangen.

3.3.3 Positionierung innerhalb der Reihe

Anhand der *Gebrauchsanweisung für Indien* (2006) von Ilija Trojanow,⁴⁵⁸ die als Pointe einer Anekdote in der *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* explizit erwähnt und abgewertet wird,⁴⁵⁹ der *Gebrauchsanweisung für Tibet* (2007)⁴⁶⁰ von Uli Franz und der *Gebrauchsanweisung für China* (2008) von Kai Strittmatter,⁴⁶¹ die den Autoren ebenfalls bekannt gewesen sein dürften,⁴⁶² werden im Folgenden einige Textmerkmale dieser Bezugs- und Kontrastfolien herausgearbeitet, die in Hinblick auf die Positionierung von Krachts und Nickels Band in der Reihe aufschlussreich sind.

Uli Franz ist Autor zahlreicher Bücher über Tibet und China, die einen authentischen Zugang zur ‚kulturellen Essenz‘ des bereisten Landes proklamieren, was teilweise bereits in den Titeln deutlich wird, wie etwa bei *Tibet. Wissen was stimmt* (2008)⁴⁶³ oder *Die echte chinesische Küche* (1992).⁴⁶⁴ In der *Gebrauchsanweisung für Tibet* inszeniert sich Franz als ortskundiger Alternativreisender und es stechen die intensive Nutzung konventioneller Reisetopoi, eine hohe Metapherndichte sowie kolonial anmutende Zuschreibungen ins Auge. Insbesondere die Beschreibung der Menschen in Tibet ist bei Franz von essentialistischen Projektionen geprägt, die durchaus einen (neo)-kolonialen Blick auf ‚die Fremden‘ erkennen lassen. Diese werden beispielsweise homogen als Kollektiv gefasst und teilweise mit der Nutzung des

⁴⁵⁸ Ilija Trojanow: *Gebrauchsanweisung für Indien*, München: Piper 2006 [= Trojanow 2006a].

⁴⁵⁹ In dem Kapitel „Das Band-Box-Phänomen“ legen die Autoren anhand des Beispiels der Reinigungsfirma „Band Box“ dar, „[w]ie Nepal am besten funktionieren könnte“ (*Kathmandu* 2009, 78). Ein deutscher Tourist, der „wohl auf der Reise schwer erkrankt [sei]“ (ebd., 84), habe dort eine extrem verschmutzte Jeans zur Reinigung abgegeben und nicht mehr abgeholt, in deren Hosentasche er ein Buch vergessen habe: „Auf dem Cover waren gerade noch so Verfasser und Titel des vergessenen Buches zu erkennen. Es handelte sich um das Werk eines geschätzten Kollegen über den hoch-infektiösen Nachbarstaat im Süden: Ilija Trojanows *Gebrauchsanweisung für Indien*.“ (Ebd., 85).

⁴⁶⁰ Uli Franz: *Gebrauchsanweisung für Tibet*, München: Piper 2007.

⁴⁶¹ Kai Strittmatter: *Gebrauchsanweisung für China*, München, Zürich: Piper 2010.

⁴⁶² Auch wenn sich keine direkten intertextuellen Bezüge ausmachen lassen, ist es naheliegend, dass sich Kracht und Nickel mit der im Entstehungszeitraum ihrer eigenen *Gebrauchsanweisung* bereits vorliegenden *Gebrauchsanweisung für Tibet*, der nördlichen Nachbarregion, beschäftigt haben.

⁴⁶³ Uli Franz: *Tibet. wissen was stimmt*, Freiburg Br. u.a.: Herder-Spektrum 2008.

⁴⁶⁴ Uli Franz und Liu Zihua: *Die echte chinesische Küche. Typische Rezepte und kulinarische Impressionen aus den vier berühmtesten Regionen*, München: Gräfe und Unzer 1992.

Kollektivsingulars – „der Tibeter“⁴⁶⁵ – charakterisiert: Tibeter sind, Franz zufolge, „sinnlich und verspielt wie Kinder“⁴⁶⁶ und im Herzen seien „alle Tibeter religiös“.⁴⁶⁷ Zur Veranschaulichung der Regenzeit in Tibet nutzt Franz einen Vergleich, der ‚den Tibetern‘ kollektiv *eine* Hautfarbe attribuiert: „Die Wohnhäuser aus ungebranntem Lehm saugen sich voll und glänzen fettig. [...] Die feuchte Patina paßt gut zur dunklen Hautfarbe der Tibeter.“⁴⁶⁸

Ähnliche, durch einen exotisierenden wie auch stereotypisierenden Blick geprägte Zuschreibungen finden sich auch in Kai Strittmatters *Gebrauchsanweisung für China*: „Gelb. Wollte man China auf eine Farbe reduzieren, es wäre diese. Mao Zedong mochte die ‚rote Sonne‘ sein, sein Volk blieb gelb: Gelb ist seine Haut, die Ufer des gelben Flusses sind seine Wiege, der gelbe Kaiser war sein Urahn.“⁴⁶⁹ Diese Texte der *Gebrauchsanweisungen*-Reihe des Piper-Verlages werfen sehr subjektive Blicke auf den Erzählenden fremde Weltteile und greifen dabei oftmals auf stereotype Beschreibungsweisen zurück.

Das Reiseziel Tibet wird bei Uli Franz bereits im ersten Absatz der Einleitung, die den Titel „Der Erde entrückt, den Tränen nahe“ trägt, einerseits als fremd und geheimnisvoll mythisiert, andererseits über die Nutzung geläufiger sprachlicher Klischees in einen für westliche Lesende vertrauten und handhabbaren Bereich überführt:

Der Erde entrückt, den Tränen nahe. Zwischen zwei Welten liegt Tibet. Zwischen dem kleinen Nepal im Süden, wo die Bougainvillea violett blüht und tibetische Lamas täglich ihre Andacht zelebrieren. Zwischen ihrem Exil und dem gigantischen China im Norden, wo die Menschenfülle lärmend wächst und die Modernität aus allen Fenstern schaut, liegt Tibet. Eingezwängt zu sagen wäre falsch, denn Tibet ist ein unendlich weiter Raum, das Dach dieser beiden Welten.⁴⁷⁰

Während Uli Franz hier direkt zu Beginn das vertraute Sprachbild von Tibet als Dach der Welt evoziert, wird die Metapher von Kracht und Nickel in ihrer *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* mit ironisierendem Gestus konsequent weitergedacht und so mittels Überaffirmation ins Lächerliche gewendet: Bei Kracht und Nickel wird Nepal zum „Land am Giebelfirst des Daches der Welt“.⁴⁷¹ Der Reise nach Tibet kommt bei Franz zentrale Bedeutung zu und diese wird als ausgesprochen beschwerliche

⁴⁶⁵ Franz 2007, S. 152.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 65.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 86.

⁴⁶⁸ Franz 2007, S. 36 f.

⁴⁶⁹ Strittmatter 2010, S. 20.

⁴⁷⁰ Franz 2007, S. 7.

⁴⁷¹ Klappentext, in: *Gebrauchsanweisung* 2009. Siehe auch: Ebd., S. 23: „de[r] geographische[] Platz am Giebelfirst des Daches der Welt“.

Herausforderung inszeniert, die den Reisenden körperliche Strapazen abfordert, sie in physische und psychische Grenzsituationen bringt und sie, bei ungenügender Vorbereitung, auch gefährdet. Der Reise als Abenteuer und Prüfung wird dabei ein transformatorischer Charakter zugeschrieben, der die Reisenden selbst sowie ihre Weltwahrnehmung radikal verändert:

Tibet ist kein fashionables Reiseland. Dorthin zieht es einen, wenn man reif dafür ist. Dann aber gerät die Reise zur Prüfung. Nach jeder großen Reise sieht man die Welt mit anderen Augen, nach einer Tibetreise sieht man sie radikaler. [...] An einem wird auch in Zukunft nicht zu rütteln sein: Tibet wird zum Fiasko für jeden, der sich nicht körperlich und mental genügend vorbereitet. Die Höhe, die Einöde, der Wind, der Staub, die nächtliche Kälte und die Hitze des Tages nagen an der Gesundheit und erfordern beachtliche geistige Stabilität.⁴⁷²

Diesem Topos der beschwerlichen Reise als ‚Charakterprüfung‘, die an einen als mythisch und fremd inszenierten Ort führt, setzen Kracht und Nickel ihre Reisepraxis des globalisierten Zeitalters entgegen, indem sie die beschwerliche Option der Anreise zwar nennen, aber nur, um sie sogleich wieder auszuschließen:⁴⁷³ „Das leider eisenbahnlos gebliebene Land erlaubt, genau genommen, nur zwei Möglichkeiten des *rapprochement*: zu Fuß beziehungsweise mit dem Bus, was bei der immer noch stark vernachlässigten Straßenbauarbeit manchmal auf dasselbe hinausläuft, oder per Flugzeug.“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 19 f.) Im Gegensatz zu den Rucksackreisen von Franz, der um detaillierte Beschreibungen von vielfältigen Reiserouten und Reisezielen bemüht ist, erfolgt die Anreise bei Kracht und Nickel per Flugzeug und sie residieren stationär im Hotel Sugat am Durbar Square in Kathmandu, wo sie die Redaktion des gemeinsam herausgegebenen Literaturmagazins *Der Freund* (2004–2006) eingerichtet haben. Sie bewegen sich in Kathmandu vornehmlich mit dem Taxi fort und unternehmen den Informationen der *Gebrauchsanweisung* zufolge keine weiteren Reisen in Nepal. Nur ein Kapitel spielt sich explizit nicht in Kathmandu, sondern in Lumbini, dem Geburtsort Buddhas, ab; die Reise dorthin wird allerdings nicht geschildert und die zahlreichen Fiktionalitätssignale in diesem Kapitel lassen Zweifel am

⁴⁷² Ebd., S. 9 f.

⁴⁷³ Zu dieser Praxis des Reisens in Krachts Literatur siehe: Johannes Birgfeld: Christian Kracht als Modellfall einer Reiseliteratur des globalisierten Zeitalters, in: Jean-Marie Valentin und Elisabeth Rothmund (Hrsg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. Germanistik im Konflikt der Kulturen*. Band 9: *Kulturkonflikte in der Reiseliteratur*, Bern u.a.: Peter Lang 2007, S. 405–411.

Geschilderten aufkommen; beziehungsweise lassen das Geschilderte eher als literarische Welterschöpfung denn als Weltbeschreibung verstehen.⁴⁷⁴

Franz wird dem Reihentitel der *Gebrauchsanweisung* dadurch gerecht, dass die Funktion des Textes tatsächlich stark nutzungsorientiert ist und als eine Art Reiseanleitung verwendet werden kann: So gibt der Text Hinweise zur Reisevorbereitung, vermittelt nützliche Informationen zu Reiserouten, Sprache, Orten, zum Umgang mit der Höhenkrankheit etc. Kracht und Nickel hingegen verweigern sich dieser Dimension eines ‚Gebrauchstextes‘ radikal: „Daß das Base Camp des Everest vermüllt ist, die Überzahl der Nepalis erschreckend arm, Kathmandu von Smog und Abgasen eingehüllt, wollen wir Ihnen nicht erzählen, diese Wahrheiten sind im Internet schnell und beliebig zu erfahren.“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 17)

Auch Ilija Trojanow betreibt in der *Gebrauchsanweisung für Indien*, wie Uli Franz in der *Gebrauchsanweisung für Tibet*, einen hohen rhetorischen Aufwand, um die Zuverlässigkeit der Erzählinstanz, die mit dem Autor gleichgesetzt werden soll, und somit die Authentizität des Erzählten zu beglaubigen. Der Text beginnt beispielsweise mit Trojanows eigener Fluchtgeschichte und seinen Lebensstationen: „Nach Indien kam ich über Kenia. Nach Kenia kam ich über Zirndorf. Nach Zirndorf kam ich über Triest. Und nach Triest kam ich über den Fluchtweg. Bei so viel Umwegerei erschien mir Indien gar nicht so fremd.“⁴⁷⁵ So wird zu Beginn nicht nur biografisch verdeutlicht, dass die Erzählinstanz mit Trojanow gleichgesetzt werden soll, sondern die eigene Perspektive wird über das Ausstellen interkultureller Kompetenz und Expertise qualifiziert. Die Authentizität des Erfahrenen und Beschriebenen wird quasi mit Leib und Leben versichert.

Verfährt Trojanow bei seinen Fremdhheitsdarstellungen zwar kulturell sehr viel sensibler als Franz oder Strittmatter, vermeidet aber auch er die Reproduktion orientalistischer Klischees nicht vollständig. Indien wird beispielsweise aufgrund der ethnisch und religiös diversen demografischen Struktur des Landes mit der fragwürdigen Metapher

⁴⁷⁴ Vgl. *Gebrauchsanweisung* 2009, S. 86–94. Das Kapitel schildert, ähnlich wie das Kapitel „Ein Tee mit Prachanda“ (ebd., S. 139–160), ein wohl fiktives Treffen und Interview. Der Textsorte des fiktiven Interviews oder der fiktiven Reportage bedient sich Kracht bereits seit seinen frühen Arbeiten bei der Zeitschrift *Tempo*. Das bekannteste Beispiel ist wohl die fiktive Reportage über Rudolf Scharpings Wahlkampf. Vgl. Christian Kracht: Bart Simpel bereist die Welt. 120 Stunden mit Rudolf Scharping. Von Christian Kracht und Peter Bialobrzski (Fotos), in: *Tempo* (1994), H. 9, S. 54–60. Siehe dazu auch das Interview: Amend/Lebert 2.7.2000, S. W1.

⁴⁷⁵ Trojanow 2006a, S. 9.

einer Masala-Gewürzmischung beschrieben.⁴⁷⁶ Den teilweise klischeehaft anmutenden Beschreibungen wird ein ostentativ zur Schau gestelltes kulturelles Expertenwissen an die Seite gestellt und die Inszenierungen ‚des Fremden‘ und ‚des Exotischen‘ werden zumeist von deutungssicheren Einordnungen und Erklärungen begleitet:

Obwohl ich, abgesehen vom Nordosten, jede Region Indiens ausgiebig bereist habe, fühle ich mich der Stadt Bombay – wobei der Begriff Stadt diesem überbordenden Lebensraum kaum gerecht wird – besonders verbunden. Für mich ist Bombay die lebendigste und vielfältigste Metropole, die ich kenne, und ich habe fast jeden Tag meiner knapp sechs Jahre dort mit Gewinn zugebracht. Dieses Buch ist also auch ein Buch über Bombay, nicht nur die wichtigste Stadt Indiens, sondern auch die typischste, denn keine andere Metropole beinhaltet so sehr jenes, was vielleicht allein als Indiens Wesensart gelten könnte: die Vielfalt. Wer Indien zum erstenmal [sic] besucht, erlebt seinen größten Kulturschock gerade in den Großstädten, neben Bombay vor allem in Delhi und Kalkutta. Hier konzentriert sich die Armut, mit der jeder Reisende unweigerlich konfrontiert wird. Menschen, die auf den Bürgersteigen leben; Männer, die gewaltig beladene Karren schleppen; Mädchen, die in die Prostitution gezwungen worden sind. Und doch begegnet man einem Mut und einer Lebensfreude, die beeindrucken und manchmal beschämen. Es ist – und ich weiß, wie kitschig sich dies auf der gedruckten Seite ausmacht, als seien die Herzen der Menschen so reich wie die Basare, die man in jeder indischen Stadt vorfindet.⁴⁷⁷

Durch den Aufbau solcher Farb-, Geruchs- und Geräuschkulissen werden Bilder einer unmittelbar beobachteten exotischen Fremde inszeniert und durch die Expertenperspektive – Trojanow beschreibt Bombay als einer, der knapp sechs Jahren dort gelebt hat – beglaubigt. Aber auch hier irritiert in Hinblick auf ‚politisch korrekte‘ kulturelle Sensibilität, dass Trojanow die Stadt bei dem Namen nennt, unter dem sie im Zeitalter britischer Kolonialbesatzung bekannt war, obwohl der Name bereits 1995 wieder von dem Kolonialtoponym „Bombay“ in Mumbai geändert worden war.⁴⁷⁸

Der authentischen Beobachtung stellen Kracht und Nickel das Inszenierte, Uneigentliche und Indirekte entgegen, das mit Beschreibungsschemata konventioneller Reisebeschreibungen spielt:

Bereits beim allerersten kurzen Besuch nahm uns Nepal gefangen. Das Licht, wie können wir es beschreiben? Es war Ende Mai, und die dunstige Trockenheit der Frühlingsmonate verwandelte sich gerade in eine sanfte und milde Sommergrüne. Die vielen in das Newarital fließenden Bäche ließen die gesamte Umgebung Kathmandus als überbordende Kulisse für die erhabene Freundlichkeit des nepalesischen Volkes erscheinen. Winzige Ziegelfabriken lagen über das Hochtal verstreut wie in heiliger Kinderlaune absichtslos vergessene Bauklötze. Papiere, gelbe Drachen flatterten über den Dachterrassen. Kleine Grüppchen tibetanischer Mönche wichen auf dem Weg

⁴⁷⁶ „Manche Sinnsucher vertrauen sich mit Haut und Haar einem Guru an [...] und entwickeln sich zu Anhängern einer Schmalspurfassung östlicher Spiritualität. Für mich hingegen bietet Indien einen einzigartigen Masala-Mix [...] über dessen Ingredienzen niemand so genau Bescheid weiß, aber dessen Wirkung beseelen und bezaubern, aber auch erzürnen und verwirren kann.“ Ebd., S. 11 f.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 12 f.

⁴⁷⁸ Chakravarthi Raghavan: Mumbai, in: *Encyclopedia Britannica*, o. S. (Online: <https://www.britannica.com/place/Mumbai>) [Abruf am 16.6.2019].

zur Stupa elegant und gelenkig den Bussen aus. Junge Hunde balgten sich im Dreck. An den Straßenrändern trocknete man ganze rote Teppiche von Chilischoten in der Sonne.

Im Gegensatz zur Expertenposition Trojanows und der präsentischen Erzählweise, die einen Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugt, beschreiben Kracht und Nickel rückblickend einen ersten Eindruck Kathmandus. Die beschriebene Szene, die Klischees wie die „erhabene Freundlichkeit des nepalesischen Volkes“, die gelben Papierdrachen und Mönche zu affirmieren scheint, wird aber im Unterschied zu Trojanow explizit als Kulisse ausgewiesen. Die Romantisierung und Verklärung sozialer Missstände wird ironisierend aufgenommen: Die Ziegelfabriken, die „wie in heiliger Kinderlaune absichtslos vergessene Bauklötze“ aussehen, sind bspw. mit Kinderarbeit assoziiert,⁴⁷⁹ die tibetanischen Mönche leben als Vertriebene im Exil und die im Dreck spielenden Hunde verweisen darauf, dass es in Kathmandu unzählige kranke und unterernährte Straßenhunde gibt. Die auf den ersten Blick romantisierte ‚exotische‘ Straßenszene erhält einen dunklen Unterton.

Zudem kann die scheinbar authentische Beschreibung des Lokalkolorits als Anspielung auf Hergés *Tim in Tibet*⁴⁸⁰ gelesen werden, das in der *Gebrauchsanweisung* explizit erwähnt wird, und die Teppiche von roten Chilischoten, die an der Sonne trocknen, verweisen in Kombination mit dem allgegenwärtigen und exzessiven Whisky-Konsum, der an Kapitän Haddock erinnert, auf diese Vorlage.⁴⁸¹

Die Reproduktion eines eurozentrischen Blickes, die bei Trojanow an einigen Stellen durchscheint, drückt sich in der *Gebrauchsanweisung für Indien* zugespitzt darin aus, dass Trojanow als Vorbild seiner Reise und Quelle seines Wissens den britischen Orientalisten Richard Francis Burton – einst Offizier der East India Company – nennt.⁴⁸²

⁴⁷⁹ „In 120 Ziegeleien rund um Kathmandu arbeiten Kinder, die zum Teil erst sechs Jahre alt sind. Diese Arbeit bringt für die Kinder irreparable Gesundheitsschäden mit sich, wie beispielsweise Atemwegsinfektionen oder Lungenkrebs.“ O. V.: Nepal: Kinderarbeit in den Ziegelfabriken – Irreparable Gesundheitsschäden, in: *Terre des hommes* Homepage 02.02.2012. (Online: <https://www.tdh.ch/de/aktualit%C3%A4t/nepal-kinderarbeit-den-ziegelfabriken-%E2%80%93-irreparable-gesundheitssch%C3%A4den>) [Abruf am 10.10.2017].

⁴⁸⁰ Hergé: *Tim und Struppi. Tim in Tibet*, Hamburg: Carlsen 1999, S. 13 [Orig. *Tintin au Tibet*, 1959].

⁴⁸¹ In der *Gebrauchsanweisung* trinken die Menschen in Nepal laufend Whisky in rauen Mengen: „Die Vorfreude auf eine servierte Portion Daal Bhat gleicht dem Effekt, den die von Nepal zu dem Essen gerne bestellte 1,5 Liter Flasche Whisky hat.“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 54).

⁴⁸² „Bis zu meinem dreißigsten Lebensjahr wußte ich nichts über Indien. Dann führte mich ein Mann namens Richard Francis Burton dorthin, und den größten Teil der nächsten zehn Jahre verbrachte ich damit, mich mit Indien vertraut zu machen. Burton war ein Abenteurer, ein Grenzgänger und Freidenker. Im neunzehnten Jahrhundert widmete er sich unbekannt Sprachen und vertiefte sich in fremde Religionen. Er war mir ein nützliches Vorbild.“ Trojanow 2006a, S. 10. Auch ist Richard Francis Burton die zentrale Figur in Trojanows Roman *Der Weltensammler* (2006). Ilija Trojanow: *Der Weltensammler*, München: Carl Hanser Verlag 2006 [= Trojanow 2006b].



Abb. 32: Hergé: *Tintin au Tibet* (1959), © Hergé/Tintinimaginatio 2023

Demgegenüber stellen Kracht und Nickel in obenstehendem Beispiel *Tim in Tibet* als wahrscheinliche Quelle des exotistischen Blickes aus, da auf diesen Bezugstext auch explizit verwiesen wird, und zwar im Kontext ihrer Schilderungen des Eroberungsversuches der britischen Armee im 19. Jahrhunderts:

Die Engländer marschierten aus der subkontinentalen Tiefebene, das lockende Ziel in Form von dunstverschleierten und schneebedeckten Berggipfeln immer so vor Augen wie bei den in *Tim in Tibet* beschriebenen Alkoholwanderungen Kapitän Haddocks, der irgendwann hochinspiert und mit doppeltem Tempo nach Leerung einer halben Flasche seiner Lieblingsspirituose Loch Lomond so schnell losrennt, daß bald kleine Staubwolken hinter und unter seinen Stiefeln erscheinen. (*Gebrauchsanweisung* 2009, 20)

Ist Trojanows *Gebrauchsanweisung* nicht als Prätext im engeren Sinne für Krachts und Nickels Text zu verstehen, lassen sich doch einige Szenen – wie die oben zitierten Straßenszenen – durchaus als Bezugs- und Kontrastfolien miteinander vergleichen; so auch die Schilderungen eines Umbruchs: bei Trojanow das Einsetzen des Monsuns im letzten Kapitel und bei Kracht und Nickel der Tod von König Birendra in der Einleitung. Während Trojanow bei indischen Freunden eingeladen und gerade dabei ist „gulab jamun, milchige[] Bällchen in Rosensirup“,⁴⁸³ zu essen, als Schreie erklingen, weil der Monsun gerade losbricht und die Menschen in einen freudigen Ausnahmezustand verfallen, verzehren Kracht und Nickel in dem „italienischen Restaurant ‚Fire and Ice‘ zwei Pizza Quattro Stagioni“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 15) und zum Nachtisch Erdbeeren mit Schlagsahne. Dann ziehen „Monsunwolken über dem Tal von

⁴⁸³ Trojanow 2006a, S. 163.

Kathmandu auf“ (ebd.), plötzlich erklingen schrille Sirenen, der Ausnahmezustand beginnt, und die Autoren vergleichen die Ausbreitung der Nachricht, dass der Kronprinz seine Familie und sich selbst erschossen hatte, „als so rasch und schleichend wie einst Senfgas in den Schützengräben von Ypern und Malmedy.“ (Ebd., 16.) Die Szene spielt durch diese unterschiedlichen Marker auf Ernst Jüngers *Zweites Pariser Tagebuch* an und auf die dekadente Beschreibung des Wehrmachtsoffiziers, der die Bombardierung von Paris von einem Luxushotel aus beobachtet und dazu „ein Glas Burgunder [trinkt], in dem Erdbeeren schwammen“.⁴⁸⁴ Es liegt nahe, dass Kracht und Nickel durch solche Anspielungen den Vorwurf ironisch affirmieren, amoralische Ästhetizisten und Dandys zu sein. So ist Kracht in einem Interview bereits im Jahr 2000 auf diese Jünger'sche Szene angesprochen worden. Christoph Amend und Stephan Lebert fragten im Interview für den Tagesspiegel: „Der Schriftsteller Ernst Jünger hat einmal folgende Szene beschrieben: Zweiter Weltkrieg, eine Bombennacht in Paris. Er steht mit einem Glas Champagner [sic] auf dem Dach des Hotels ‚Raphael‘ und genießt die Ästhetik der brennenden Stadt. Wie finden Sie das?“⁴⁸⁵ Krachts Antwort auf diese Frage bleibt knapp und in Hinblick auf die Jahre spätere literarische Adaption der Szene in der *Gebrauchsanweisung* deutlich ironisch: „Zutiefst verwerflich.“⁴⁸⁶

Während sich Kracht und Nickel literarischer Vorlagen bedienen, inszenieren andere *Gebrauchsanweisungen*, etwa die von Franz und Trojanow, die persönliche und authentische Erfahrung, das Kennenlernen fremder Menschen und ‚exotischer‘ Speisen. Ihre Vermittlungsweisen erzeugen Effekte des unmittelbar Erlebten. Demgegenüber beschreiben Kracht und Nickel erstens eine globalisierte, konsum- und dienstleistungsorientierte Welt und betonen zweitens durch die intertextuellen Bezüge den hohen Grad an Literarizität ihres Textes, was im Titelbild der Erstausgabe als Beobachtung der Beobachtung versinnbildlicht wird (Abb. 33).

⁴⁸⁴ Ernst Jünger: Das zweite Pariser Tagebuch [Eintrag vom 27. Mai 1944], in: Ders.: *Sämtliche Werke. Tagebücher III. Strahlungen II*. Stuttgart 1979, S. 9–294, hier: S. 271: „Alarme, Überfliegen. Vom Dache des ‚Raphael‘ sah ich zweimal in Richtung von Saint-Germain gewaltige Sprengwolken aufsteigen, während Geschwader in großer Höhe davonflogen. Ihr Angriffsziel waren die Flußbrücken. Art und Aufeinanderfolge der gegen den Nachschub gerichteten Maßnahmen deuten auf einen feinen Kopf. Beim zweiten Mal, bei Sonnenuntergang, hielt ich ein Glas Burgunder, in dem Erdbeeren schwammen, in der Hand. Die Stadt mit ihren roten Türmen und Kuppeln lag in gewaltiger Schönheit, gleich einem Kelche, der zu tödlicher Befruchtung überflogen wird. Alles war Schauspiel, war reine, von Schmerz bejahte und erhöhte Macht.“

⁴⁸⁵ Amend/Lebert: 2.7.2000, S. W1.

⁴⁸⁶ Ebd.

Urheber der Fotografie, die einen Fotografen beim Fotografieren der Nyatapole-Pagode in Bhaktapur zeigt, ist James Cobb Burke (1915–1964).⁴⁸⁷ Während das Motiv der Pagode in der *Gebrauchsanweisung* gar keine Rolle spielt, ist der Kontext der Fotografie für den Text relevant, da Burke einer der ersten war, die Nepal bereits in den frühen 1950er Jahren mit der sukzessiven Öffnung des Landes bereisen konnte. Die Coverfotografie der *Gebrauchsanweisung* entstand im März 1955 und trägt in der Datenbank des *LIFE Magazine* den folgenden Titel: „Tourist in Nepal taking a picture of a temple.“⁴⁸⁸

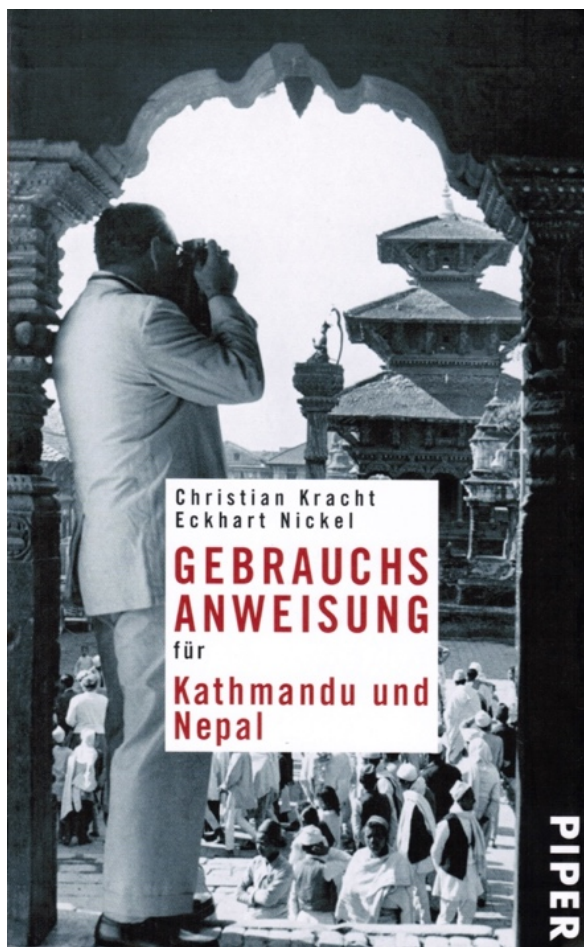


Abb. 33: Buchcover *Gebrauchsanweisung* (2009)

⁴⁸⁷ Der Fotograf James Burke war Mitte des 20. Jahrhunderts Indienkorrespondent des bekanntesten US-amerikanischen Reportagemagazins *LIFE*, wie auch Kracht Mitte der 90er Jahre Indienkorrespondent des wichtigsten deutschen Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* war.

⁴⁸⁸ James Burke: Tourist in Nepal taking a picture of a temple. (1955–03), in: Google Arts & Culture, Sammlung *LIFE Photo Collection*, o. S. (Online: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/-/cwHqgyQvOR015w>) [Abruf am 14.6.2019]. Das Bild hat die „Original ID: TimeLife_image_970547“.

Der abgebildete Mann gehörte zu den ersten westlichen Touristen, die Nepal nach der Öffnung nicht mehr als Individualreisende, sondern als Pauschaltouristen bereisten, die vom Anbieter *Thomas Cook* nach Nepal gebracht wurden. Ein kurzer Bericht zu „A Cook's Tour into Katmandu“ erschien im *LIFE Magazine* vom 28. März 1955:⁴⁸⁹

The irrepressible stream of tourism, which has upset many a sanctuary, finally broke into remote Nepal. Nestled in the Himalayas, Nepal has for a century peevishly shut its borders to all but a few foreigners. [...] Nepal allowed Thomas Cook & Sons to fly in a tourist group, consisting largely of Americans who had come into Bombay on a round-the-world steamship tour. Even in Nepal tourists were tourists: one of them dispensed candy Life Savers to Katmandu beggars.⁴⁹⁰

Auch in dieser frühen Beschreibung des Pauschaltourismus in Nepal, die vermutlich von Burke selbst stammt, wird ein kritischer Ton angeschlagen, indem hervorgehoben wird, wie ein Tourist der Reisegruppe „Life Savers“, also Bonbons, an armutsbetroffene bettelnde Menschen verteilt. Das kritische und von Verachtung geprägte Bild des Massentourismus, das bei Burke bereits anklingt, ist auch in der *Gebrauchsanweisung* von Kracht und Nickel vorhanden. Sie schildern die Touristen als „Strom“, der das vormals abgeschottete Tal nach der Öffnung überflutete: „Zuerst war es nur ein Rinnsal [...], im nächsten Jahr waren es bereits mehrere tausend, das darauffolgende Jahr brach der Damm; dreißigtausend westliche Langhaarige fanden den Weg in das seit Jahrhunderten von allen äußeren Einflüssen abgeschottete Bergtal.“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 24)

Der Topos des vor dem Eingreifen westlich-usurpatorischer Kräfte ‚unberührten‘ Tals lässt in Kombination mit den einfallenden Westlern und der Archaisierung Nepals an Edward Saids Studie *Orientalismus* denken, die von den Autoren in der *Gebrauchsanweisung* ebenfalls explizit genannt wird:⁴⁹¹ „die nepalesische Gesellschaft erlebte [durch den Einfall westlicher Hippies] eine *clôture*, aus der Ende der Siebziger ein neuer, im Sinne Edward Saids zu verstehender Orientalismus erwuchs; der der Trekker.“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 25)

⁴⁸⁹ O. A. [Vermutlich James Burke]: A Cook's Tour into Katmandu, in: *Life* 28.3.1955, S. 43–46, (Online: https://books.google.de/books?id=FIQEAAAAMBAJ&pg=PA43&source=gbs_toc_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) [Abruf am 14.6.2019].

⁴⁹⁰ Ebd., S. 43.

⁴⁹¹ Kracht und Nickel spielen mit gängigen Reisetopoi, mit kolonial anmutender Sexualmetaphorik wie dem Eindringen der fremden Westler in das ‚effeminierte Tal‘ und der Archaisierung. In der *Gebrauchsanweisung* heißt es diesbezüglich: „Bis ins Jahr 1952 also war das Land gleichsam im Mittelalter stehengeblieben.“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 22) In Edward Saids *Orientalismus* wird die Effeminierung ‚des Fremden‘ als „weibliche Penetrierbarkeit und diffuse Formbarkeit“ bezeichnet. Edward Said: *Orientalismus*. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl, Frankfurt am Main: Fischer 2009, S. 236.

Saids *Orientalismus* wird in der *Gebrauchsanweisung* also nicht auf die Eroberungsversuche der britischen Armee bezogen, sondern auf die Handlungen kultureller Aneignung, die die Touristen, die Hippies und später die von *Lonely Planet*-Reiseführern inspirierten Rucksackreisenden, in Nepal vollzogen hätten. Kracht und Nickel nehmen also nicht nur Burkes kritischen Blick auf die Touristen auf, sondern insbesondere das Prinzip, das sich an Burkes für das Cover gewählten Fotografie ablesen lässt: Sie beziehen sich weniger auf beobachtete Phänomene und eigene Fremdheitserfahrungen an sich, als auf Texte, Beschreibungsmuster und Bilder insbesondere westlicher Reisender. In diesen impliziten und expliziten Bezugnahmen manifestiert sich das Verfahren einer Beobachtung der Beobachtung.

Anhand der drei als Kontrastfolien herangezogenen Beispiele von Trojanow, Franz und Strittmatter lassen sich die Verfahrensweisen der *Gebrauchsanweisung* von Kracht und Nickel herausarbeiten, die einen bei Trojanow dominanten Authentizitätsanspruch sowie die interkulturelle Expertenperspektive kontrastieren und eine bei Franz und Strittmatter präsente eurozentrische Wahrnehmungs- und Beschreibungsweise persiflieren. Nepalesische Menschen werden in den Beschreibungen beispielsweise nicht exotisiert, wie dies in anderen *Gebrauchsanweisungen* geschieht, die darum bemüht zu sein scheinen, maximale Fremdheit zu konstruieren, sondern Kracht und Nickel rücken ‚das Fremde‘ und ‚die Fremden‘, so diese denn in der *Gebrauchsanweisung* überhaupt eine Rolle spielen, in einen deutlich markierten eurozentrischen Bezugsrahmen ‚des Eigenen‘: Ein Fremder, der die Redaktion von *Der Freund* besucht, wird als „der nepalesische Samuel Beckett“ (ebd., 34) beschrieben, der Übersetzer an einer Lesung als „indische Version von Walter Benjamin“ (ebd., 42), und ein angeblicher Filmkritiker als „der Siegfried Krakauer [sic] Nepals.“ (Ebd., 35)

So bleiben die Referenzpunkte bei Kracht und Nickel auch in Nepal deutlich ausgewiesen die eigenen; die, einer gebildeten westlichen Elite. Zusätzlich eröffnet die falsche Schreibweise des Namens „Krakauer“ eine doppelte Referenz und kann ebenfalls als Anspielung auf den Bergsteiger und Autor Jon Krakauer angesehen werden.⁴⁹² Die Autoren eröffnen also durch ‚Fehler‘ oder Verschiebungen Assoziationsräume der ästhetischen Vieldeutigkeit und weisen auf die Literarizität ihres Textes hin.

⁴⁹² Gerade der geografische Kontext legt die Assoziation zu dem Bergsteiger und Autor Jon Krakauer nahe. Die Übersetzung seines Bestsellers *Into thin air* (1997) ist 1998 mit dem Titel *In eisigen Höhen* wie die *Gebrauchsanweisungen* ebenfalls im Piper-Verlag erschienen. Jon Krakauer: *In eisigen Höhen. Das Drama am Mount Everest*, München: Piper 1998.

3.3.4 Fehler und Fiktionalitätssignale

Der Authentizitätsanspruch des unmittelbar selbst Erlebten wird in der *Gebrauchsanweisung* nicht nur intertextuell, sondern auch auf anderen Ebenen des Textes unterlaufen. Bereits im Klappentext sowie im Vorwort werden Situationen unmittelbarer Augenzeugenschaft des politischen Umbruchs in Nepal behauptet. So heißt es im Klappentext der Erstausgabe: „Von ihrem Balkon am Durbar Square beobachteten die beiden Autoren im Mai 2008 den Ablauf der ersten freien Wahlen in Nepal.“ (Ebd.) Diese scheinbare Referenz des Textes auf ein konkretes historisches Ereignis wird allerdings fragwürdig, da die Wahlen nicht im Mai, sondern bereits am 10. April 2008 stattgefunden haben.⁴⁹³ Dadurch wird der Realitätseffekt durchkreuzt und der scheinbare Bezug auf ein reales historisches Ereignis wird zu einem Fiktionalitätssignal umcodiert. Die Zuverlässigkeit der Erzählinstanz(en) wird somit bereits im Klappentext in ein zweifelhaftes Licht gerückt. Dass sich die Autoren zudem verweigern, Rezeptionserwartungen an einen Reiseführer – wie etwa die wissensvermittelnde Funktion nützlicher Reisehinweise – zu erfüllen, zeigt der implizite Aufruf zur eigenständigen Internetrecherche in der Einleitung.⁴⁹⁴ So wird klargestellt, dass es den Autoren nicht um die Vermittlung solcher ‚Wahrheiten‘ geht, was im darauffolgenden Satz erneut ausgestellt wird: „Statt dessen [sic] haben wir uns bemüht, Ihnen das Kaleidoskop dieses winzigen, wundervollen Landes, dessen Reinheit in seiner Seele wohnt und das sieben der zehn höchsten Berge unseres Planeten beherbergt, so zu zeigen, wie es uns vergönnt war hineinzuschauen: Namasté.“ (ebd., 18) Hier irritiert nicht nur die esoterisch anmutende, ironisch überdrehte Rhetorik, sondern auch der manifeste Fehler von sieben anstatt acht der zehn höchsten Berge; ein faktischer Fehler also, der der Empfehlung im vorherigen Satz zufolge „im Internet schnell und beliebig“ in Erfahrung gebracht werden kann. Die faktisch korrekte Zahl Acht wurde hier durch die symbolisch mehrfach aufgeladene Zahl Sieben ersetzt, die in diesem Kontext beispielsweise als

⁴⁹³ „On 10 April, 2008 Nepal held wholly unprecedented and epochal nationwide elections – the most peaceful in its history“. Krishna Hachhethu und David N. Gellner: Nepal. Trajectories of democracy and restructuring of the state, in: Paul R. Brass (Hrsg.): *Routledge Handbook of South Asian Politics. India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, and Nepal*, London, New York: Routledge 2010, S. 131–146, hier: S. 131. Vgl. Nanda R. Shrestha und Keshav Bhattararai: *Historical Dictionary of Nepal*, Lanham u. a.: Rowman & Littlefield 2017, S. xxxvii, xlv.

⁴⁹⁴ Dies demonstriert das bereits erwähnte Beispiel aus der Einleitung: „Daß das Base Camp des Everest vermüllt ist, die Überzahl der Nepalis erschreckend arm, Kathmandu von Smog und Abgasen eingehüllt, wollen wir Ihnen nicht erzählen, diese Wahrheiten sind im Internet schnell und beliebig zu erfahren.“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 17).

Anspielung auf Schneewittchen und die sieben Zwerge hinter den sieben Bergen und somit als Hinweis auf die Märchenhaftigkeit der Erzählung gedeutet werden kann oder auch als Anklang an Heinrich Harrers *Sieben Jahre in Tibet*.⁴⁹⁵

Auf die ‚uneigentliche‘ Erzählweise der *Gebrauchsanweisung* deutet auch die in der Einleitung etablierte Verbindung zu den ebenfalls von Kracht und Nickel in Co-Autorschaft verfassten Reiseminiaturen *Ferien für immer* (1998) hin. Die Idee dazu, nach Nepal zu reisen, hatten die Autoren den eigenen Angaben zufolge „[a]uf dem Friedhof von Banda Neira“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 14), dem die Miniatur „Maulana Inn, Bandaneira Indonesien“ in *Ferien für immer* gewidmet ist. Die Beschreibung, dass die Bewohnenden der Insel ihre Blue Jeans auf den Grabsteinen trocknen würden, überlagern sich in beiden Texten.⁴⁹⁶ Die Autoren verknüpfen so die *Gebrauchsanweisung* mit ihrem reiseliterarischen Band *Ferien für immer*, in dem ebenfalls mit zahlreichen Verfahren der Verunsicherung, mit Ironie- und Fiktionalitätssignalen, gearbeitet wird.⁴⁹⁷

Auch die enge Verwobenheit der *Gebrauchsanweisung* mit Texten aus *Der Freund*, die sich oftmals gegenseitig kommentieren, weist auf die Unzuverlässigkeit der Autoren respektive Erzähler hin.⁴⁹⁸ In der *Gebrauchsanweisung* sind den Kapiteln jeweils Gedichte vorangestellt, von denen in der Einleitung behauptet wird, sie seien mit der Hilfe eines Übersetzers aus dem Nepali ins Deutsche übertragen worden.⁴⁹⁹ Die satirisch anmutenden Gedichte lassen an der deklarierten Autorschaft, beziehungsweise an dem Anspruch werktreuer Übersetzung Zweifel aufkommen, was sich durch die Lektüre von *Der Freund* bestätigt. Im zweiten Heft (2004) wurde nämlich bereits ein

⁴⁹⁵ Heinrich Harrer: *Sieben Jahre in Tibet. Mein Leben am Hofe des Dalai Lama*, Wien: Ullstein 1952. Auch davon abgesehen handelt es sich bei der Zahl Sieben um eine symbolisch aufgeladene Zahl. In der Numerologie und biblischen Zahlensymbolik nimmt die Sieben eine Sonderstellung ein und verweist beispielsweise auf den Schöpfungsmythos und die Erschaffung der Welt. Siehe dazu: Gotthard G. G. Reinhold (Hrsg.): *Die Zahl Sieben im Alten Orient. Studien zur Zahlensymbolik in der Bibel und in ihrer altorientalischen Umwelt*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2008.

⁴⁹⁶ Vgl. *Ferien* 1998, S. 85; Vgl. *Gebrauchsanweisung* 2009, S. 14.

⁴⁹⁷ Siehe dazu Kapitel 3.3.1.

⁴⁹⁸ Die Autoren weisen sich durch das Unterzeichnen des Vorworts als Erzähler der Texte aus (vgl. *Gebrauchsanweisung* 2009, 18).

⁴⁹⁹ Da Nepal die „höchste Dichte an lebenden Poeten [aufweise]“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 19), hätten sie den Kapiteln jeweils Gedichte vorangestellt, die sie mit Hilfe ins Deutsche übersetzt hätten: „Daher haben wir den zwölf Kapiteln dieses Buches respektvoll die Verse einiger großer nepalesischer Dichter vorangestellt, die bislang leider noch nicht auf Deutsch übersetzt sind. Dank der Hilfe Barun Manandhars war es uns möglich, trotz unseres leider immer noch sehr rudimentären Verständnisses der überaus reichen nepalesischen Sprache diese Gedichte ins Deutsche zu übertragen.“ (Ebd., 17).

angeblich aus dem Nepali übersetztes Gedicht, „Kathmandu“ von Banira Giri, publiziert, ausgewiesen als Übersetzung der Autoren, die der späteren Angabe in der *Gebrauchsanweisung* zufolge die nepalesische Sprache gar nicht beherrschen. Nichtsdestotrotz weisen sie in *Der Freund* aus: „Aus dem Nepalesischen übersetzt von Christian Kracht und Eckhart Nickel“.⁵⁰⁰ Die Autorin Banira Giri hat tatsächlich ein Gedicht namens „Kathmandu“ verfasst; die Version von Kracht und Nickel, die ebenfalls parodistische Züge trägt, ist wohl an einer englischsprachigen Fassung des Gedichtes orientiert.⁵⁰¹

In konsequenter Folge der etablierten Unzuverlässigkeit und ‚Uneigentlichkeit‘ erzählt das zweite Kapitel, „Wege nach Nepal“, eine kontrafaktische Ereignisgeschichte des Landes, wobei die geschilderten Ereignisse unterschiedliche Fiktionalitätsgrade aufweisen, die von leichten Verfremdungen und Verschiebungen einer dichterischen Gestaltung bis hin zu erdichteten, fiktiven Begebenheiten reichen. Die Behauptung, dass es sich bei Nepal um ein „leider eisenbahnlos gebliebene[s] Land“ (ebd., 19) handle,⁵⁰² erweist sich beispielsweise als falsch, die anekdotenhafte Schilderung des gescheiterten Kolonisierungsversuchs der Briten wirkt hochgradig zweifelhaft. Der Landweg nach Nepal, so die Autoren, trage „immer noch den Makel des verzweifelten Versuches der britischen Armee, im neunzehnten Jahrhundert Nepal zu erobern.“ (Ebd., 20) In der Version der *Gebrauchsanweisung* scheiterte dieses Vorhaben an den Malaria übertragenden Stechmücken, die eine Überwindung der Mahabharat-Kette verunmöglicht

⁵⁰⁰ Banira Giri: Kathmandu, in: *Der Freund* 1 (2004), H. 2, S. 102–104, hier: S. 104.

⁵⁰¹ Banira Giri: Kathmandu, zit. n.: Michael James Hutt (Hrsg.): *Himalayan Voices. An Introduction to Modern Nepali Literature. Translated and Edited by Michael James Hutt*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1993, S. 137–139. In dem Gedicht von Giri wird die Stadt beispielsweise mit einem Toyota verglichen, der endlos viel Benzin verbraucht. Bei Kracht und Nickel wird der „Toyota“ zu einem „Toyota Corolla“, was die Metapher ironisch überspitzt. Die bekanntesten Verse des Gedichts werden invertiert. Bei Giri heißt es: „I have come to Kathmandu, / but Kathmandu does not live in me“ (ebd., S. 138), wohingegen Kracht und Nickel übersetzen: „Obwohl ich es bin, der in Kathmandu lebt, / Lebt Kathmandu nicht auch in mir?“ Banira Giri: Kathmandu, in: *Der Freund* 1 (2004), H. 2, S. 102–104, hier: S. 103. Der englischen Übersetzung nach zu urteilen ist die übersetzte Fassung in *Der Freund* relativ nahe an Giris Text, doch bereits die Kontextualisierung in *Der Freund* ironisiert das sozialkritische Gedicht.

⁵⁰² Diese Behauptung wird in der *Gebrauchsanweisung* ein weiteres Mal gemacht: „in Nepal, ganz ähnlich wie auf Barbados oder im Gazastreifen, gibt es leider keinen einzigen Eisenbahnkilometer“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 99). Tatsächlich wurde die erste Eisenbahnverbindung der Nepal Government Railway nach Indien jedoch bereits 1928 gebaut und eine zweite Strecke wurde 1937 eröffnet. Beide Strecken sind nach wie vor in Betrieb. Vgl. Shrestha/Bhattararai 2017, S. 278. Siehe dazu auch: John Whelpton: *A History of Nepal*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 138: „Roads were complemented by three other transportation systems. In 1951 there had been two stretches of railway line in operation, crossing the border between Raxaul and Birgani and between Jaynagar and Janakpur.“

und unzählige Todesfälle verursacht hätten: „Nepal blieb von den Briten und allen anderen Fremdmächten uneingenommen, das Gebirge wird im Volksmund seitdem auch gern Malariabarata genannt.“ (Ebd., 21) Die Wortschöpfung „Malariabarata“ überblendet die „Malaria“ mit dem Namen des „Mahabharat-Gebirges“, sodass eine phonetische Ähnlichkeit zur „Mahabharata“, dem indischen Epos, entsteht.

Diese unglaubliche Anekdote wird anstelle des Anglo-nepalesischen Krieges (1814–1816) erzählt, der in der Chronologie komplett ausgespart bleibt. Der Anglo-nepalesische Krieg, auch Gurkha-Krieg genannt, war eine militärische Auseinandersetzung zwischen dem Gurkha-Königreich im Norden Nepals und der britischen Ostindien-Kompanie. Der Konflikt entbrannte zwischen den kolonialen Territorialansprüchen und der expansiven Politik der Gurkha, die im Süden auf den Einflussbereich der britischen Ostindien-Kompanie trafen.⁵⁰³ Der Vertrag von Sigauli, der diesen Krieg beendete, wird in der Chronologie der *Gebrauchsanweisung* zwar genannt, allerdings wurde dieser nicht wie behauptet 1810, sondern 1816 geschlossen.⁵⁰⁴ Durch diese fehlerhafte Ereignisgeschichte Nepals inszenieren Kracht und Nickel, die eine „fast erschreckende[] Renitenz des kleinen Volkes im Himalaja“ (ebd., 21) konstatieren, Nepal in der Art des wehrhaften und uneinnehmbaren gallischen Dorfes der *Asterix und Obelix*-Comics, die ihren übermächtigen Gegnern standhalten.

Dem als gescheitert beschriebenen Kolonialvorhaben der Briten im frühen 19. Jahrhundert stellen Kracht und Nickel die in den 1960er und 70er Jahren über den so genannten Hippie-Trail nach Nepal Reisenden als die wahre usurpatorische Kraft gegenüber. Der ‚Einfall‘ der Hippies wird, wie bereits beschrieben, als erodierende Naturgewalt geschildert, und ihr Vordringen ab 1966 als Rinnsal und schließlich als Dammbruch beschrieben (vgl. ebd., 24).

Die Reisepraxis der Hippies und Trekker wird als kulturelle Appropriationspraktik und schmarotzerhaftes Gebaren geschildert. Die in der *Gebrauchsanweisung* beschriebene Vertreibung der Hippies 1972 geht auf die tatsächliche Ausweisung westlicher Reisender im Nachgang von König Birendras Krönung zurück, die allerdings erst 1975 stattfand.⁵⁰⁵ Provokant an den diffamierenden Beschreibungen der Hippies, der

⁵⁰³ Zentraler Streitpunkt war infolgedessen die Aushandlung der Grenzziehung. Vgl. Shrestha/Bhatrarai 2017, S. xxix.

⁵⁰⁴ „The Treaty of Sagauli (Sigauli) ratified in March [1816]. As part of the treaty, Nepal ceded roughly one-half of its territory to British India.“ Ebd.

⁵⁰⁵ Vgl. Whelpton 2005, S. 149.

Alternativ- und Rucksackreisenden ist insbesondere, dass genau diese wohl einen Großteil des Zielpublikums der *Gebrauchsanweisungen*-Reihe ausmachen. Viele der Rezipierenden, die sich den ‚Reiseführer‘ zur Vorbereitung einer Nepalreise gekauft haben, werden von dem Text selbst in die beschriebene Traditionslinie touristischer Zerstörung gestellt. Der Text wendet sich somit in der Art einer Publikumsbeschimpfung explizit gegen einen Großteil seiner Lesenden, gegen die vom Verlag und dem bekannten Reihenlayout angesprochene Zielgruppe.

Neben dieser kontrafaktischen Geschichtsschreibung Nepals lassen sich zahlreiche weitere Fehler wie falsch geschriebene Namen realexistierender Personen ausmachen.⁵⁰⁶ Dabei handelt es sich um ein Verfahren semiotischer Störung, das die Bezüge zwischen Zeichen in literarischen Texten und einer außerliterarischen Referenz verunsichert; ein Verfahren, das sich in zahlreichen Texten Krachts beschreiben lässt.⁵⁰⁷ Lassen sich diese Verschiebungen in Romanen als Fiktionalitätssignale interpretieren, haben sie für die *Gebrauchsanweisung* einen ähnlichen Effekt, der aber dadurch an Brisanz gewinnt, dass die paratextuelle Rahmung klare Rezeptionserwartungen an einen faktualen Text weckt. Das Irritationspotenzial der zahlreichen Fehler lässt das Referenzverhältnis zur außersprachlichen Realität und zu den historischen Fakten auf ontologischer Ebene fragwürdig werden und macht deutlich, dass es sich hierbei um Fiktionalitätssignale eines literarischen Textes handelt, der jedoch als faktualer Text gerahmt ist.

Auf diese Poetik der Irritation angesprochen, hat Krachts Verleger Helge Malchow im Interview mit Christoph Kleinschmidt für den 2017 erschienenen *Text+Kritik*-Band das Folgende konstatiert: „Man kann bei der Lektoratsarbeit Christian Kracht zur Weißglut bringen, wenn man ihn darauf hinweist, dass irgendein historisches Ereignis ‚nicht stimmt‘.“⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Bspw. „David Woodward“ anstatt David Woodard (*Kathmandu* 2009, 111), „Siegfried Krakauer“ statt Siegfried Kracauer (ebd., 35), „Ramesh Adikhari“ statt Ramesh Adhikari (ebd., 28).

⁵⁰⁷ Die Falschschreibung von Eigennamen findet sich bereits 1991 in einer Kolumne Krachts, in der ein namenloser Erzähler den Schriftsteller „Bodo Kirchoff [sic]“ umbringt. CK: Die Tücken der Ellipse. Kolumne. Folge 2, in: *Schlagloch. Heidelberger Student(inn)enzeitung. Unabhängige Zeitung von StudentInnen* 5 (1991), H. 16/17, S. 9. Auch in *Faserland* wird beispielsweise der Name von „Isabella Rosselini [sic]“ falsch geschrieben (*Faserland*, 61).

⁵⁰⁸ Helge Malchow und Christoph Kleinschmidt: Hermeneutik des Bruchs oder Die Neuerfindung frühromantischer Poetik. Ein Gespräch, in: Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Christian Kracht* (2017), H. 216, S. 34–43, hier: S. 37.

Diesen Fiktionalitätssignalen, die einen Authentizitätsanspruch des Textes untergraben, indem sie die Bezüge zur außerliterarischen Wirklichkeit verunsichern, werden wiederum paratextuelle Beglaubigungsstrategien gegenübergestellt. Die in dem Kapitel „Der steile Aufstieg und Fall der Hermann-Hesse-Gesellschaft“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 28–51) geschilderte Veranstaltung in den Redaktionsräumen der Zeitschrift *Der Freund* wird beispielsweise über zahlreiche Informationen mit dokumentarischem Charakter auf der *Facebook*-Seite und der Website von *Der Freund* beglaubigt. Fotos zeigen die Autoren in Kathmandu, ein Scan der Einladung zu dem beschriebenen Anlass der Lesung von Hermann Hesses *Siddhartha* (1922) in der *Freund*-Redaktion ist einsehbar, eine Quittung des Hotel Sugat sowie Zeitungsartikel der nepalesischen Presse, die über den Anlass berichtet hat.⁵⁰⁹

Bei genauerer Betrachtung werden aber auch einige dieser ‚dokumentarischen‘ Materialien in ihrem Verhältnis zum Text zweifelhaft. Der Name des angeblichen Kooperationspartners der nepalesischen Hermann Hesse-Gesellschaft, Ramesh Adhikari, ist auf der Einladung korrekt, in der *Gebrauchsanweisung* hingegen falsch geschrieben,⁵¹⁰ und das Goethe Zentrum Kathmandu ist auf der Einladung als Kooperationspartner aufgeführt, obwohl das Zentrum den Anlass der *Gebrauchsanweisung* zufolge nicht unterstützt hatte (vgl. ebd., 31). Dieser Sachverhalt wird in einem auf der Webseite von *Der Freund* veröffentlichten Brief wieder aufgenommen, den der Direktor des Goethe Zentrum Kathmandu, Michael Chand, datiert auf den 2. August 2004,⁵¹¹ mit einer Aufforderung zur Klärung an die *Freund*-Redaktion geschickt hat, weshalb das Goethe Zentrum als Kooperationspartner benannt worden sei, was er erst nachträglich aus Presseberichten erfahren habe.⁵¹² Dieses Dokument widerspricht wiederum dem Szenario in der *Gebrauchsanweisung*, in dem „der furchtbare Direktor des Goethe-

⁵⁰⁹ Abzüge der zitierten Zeitungsartikel der nepalesischen Presse, die über den Anlass berichtet haben, finden sich auf der Website von *Der Freund* in der Rubrik „Presse“, in der auffälligerweise ausschließlich Berichte nepalesischer Zeitungen aufgeführt sind. Vgl. Website *Der Freund*, Rubrik „Presse“, o. S. (Online: <http://www.derfreund.com/presse.php>) [Abruf am 13.11.2018].

⁵¹⁰ In der *Gebrauchsanweisung* wird der Name „Adikhari“ statt „Adhikari“ geschrieben (*Gebrauchsanweisung* 2009, 28).

⁵¹¹ Abgedruckt ist der Brief im zweiten Heft von *Der Freund*: CK und Eckhart Nickel: Briefe, die wir noch nicht beantwortet haben, in: *Der Freund* 1 (2004), H. 2, S. 3–5, hier: S. 3.

⁵¹² Micheal D. Chand Thakuri war von 2000 bis 2015 Direktor des Goethe Instituts Kathmandu und ihm wurde 2008 von Horst Köhler das Bundesverdienstkreuz für die Förderung deutscher Sprache und Kultur in Nepal verliehen. Vgl. Website des Projekts „Poets translating Poets. Poetry traverses South Asia and Germany“, einer Kooperation des Goethe Instituts in Kooperation mit der Deutschen UNESCO Kommission. (Online: <http://www.goethe.de/ins/in/lp/prj/ptp/tra/en15346004.htm>) [Abruf am 12.11.2017].

Zentrums“ (ebd., 42), wenn auch nicht namentlich benannt, an der Veranstaltung teilgenommen habe.⁵¹³ Einige der dokumentarischen Materialien beglaubigen die im literarischen Text beschriebenen Ereignisse und andere verstärken durch Abweichungen zwischen Material und Text den Eindruck der Unzuverlässigkeit der Erzählung und deuten somit auf ein verzerrtes Referenzverhältnis zur außersprachlichen Realität hin. In diesem Dispositiv aus Texten und Materialien manifestieren sich also gegenläufige Tendenzen von Versicherung und Verunsicherung.

3.3.5 Rezeptionsseitige Irritationen

Die wenigen Rezensionen professioneller Lesender sind größtenteils von leichter Irritation und teilweise auch Unbehagen gekennzeichnet. Burkhard Müller konstatiert in der *Süddeutschen Zeitung*, dass die Autoren den geschichtsträchtigen Ereignissen, die sie direkt miterlebt hätten, in ihren Schilderungen nicht gerecht würden: „Dem ungeheuer starken öffentlichen Affekt dieser Stunden entziehen sie sich wie eine Schnecke, der man auf die Fühlhörner tupft. Sie sind dem Moment, der ihrer hätte werden können, nicht gewachsen.“⁵¹⁴ Müller spricht weiter von „politische[r] Unbedarftheit“⁵¹⁵ und fragt sich in Bezug auf die Anekdote um einen ausgerechnet deutschen Aussteiger, der als Orakel „Matthias in Lumbini“ befragt wird: „Muss man für so was zehntausend Kilometer in die Ferne schweifen, von den Höhenmetern zu schweigen?“⁵¹⁶ Julia Boeck konstatiert im *Tagesspiegel*, dass „der Bogen der Ironie“ teilweise überspannt werde und der Text „dann neokoloniale Anstriche“⁵¹⁷ bekomme. Im *Schweizer Monat* hingegen ist der Tenor vorwiegend positiv, die „kenntnisreichen Geschichtsdetails und

⁵¹³ Der Brief legt nahe, dass Michael Chand zwar eingeladen gewesen sei, aber nicht teilgenommen habe. Er beschwert sich in dem Brief an die *Freund*-Redaktion, „dass die falschen Angaben seitens des Veranstalters [der *Freund*-Redaktion] zu einem schlechten Ansehen des GZK [Goethe Zentrum Kathmandu] in der Öffentlichkeit beigetragen haben [...]. Die Leitung des GZK wurde weder von dem technischen noch von dem organisatorischen Vorgehen informiert, bis auf den stattfindenden Leseabend, zu dem Sie mich auch einluden.“ CK und Eckhart Nickel: Briefe, die wir noch nicht beantwortet haben, in: *Der Freund* 1 (2004), H. 2, S. 3–5, hier: S. 3.

⁵¹⁴ Burkhard Müller: Geklauter Portwein gibt eine tolle Geschichte. Ausgewählt nach privatem Schrägheitsindex: Christian Kracht und Eckhart Nickel berichten von ihrer Zeit in Nepal, in: *Süddeutsche Zeitung* 27.4.2009, S. 14.

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Julia Boeck: Die Freunde. Eine Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal, in: *Der Tagesspiegel* 03.5.2009, S. 31.

Alltagsbeschreibungen Nepals“ werden gelobt, denn Kracht und Nickel seien „schliesslich Profis“.⁵¹⁸

Die Rezensionen respektive Bewertungen von nicht-professionellen Leserinnen und Lesern auf amazon.de, die sich den Text zur Reisevorbereitung oder -begleitung gekauft haben, sind hingegen affektgeladen, oft von Empörung geprägt und geben fast durchgehend die niedrigst mögliche Bewertung für den Text ab. So werden beispielsweise Rezeptionserwartungen enttäuscht, die an anderen Bänden der *Gebrauchsanweisungen*-Reihe orientiert sind, wie die Rezension mit dem Titel „Selbstbeweihräucherung und Langeweile“ aufzeigt:

Ich habe dieses Buch als Vorbereitung für meine erste Nepalreise geschenkt bekommen. Aus der Reihe „Gebrauchsanweisung für...“ besitze ich bereits die Bücher zu Island, Finnland und Spanien. Aber so eine schlechte „Gebrauchsanweisung für...“ habe ich noch nie gelesen. Die Sprache der Autoren ist sehr umständlich und bei längerer Lektüre einschläfernd. Vermeintliche lustige Begegnungen werden sehr umständlich erzählt. Auch die ständige Werbung für die eigene Zeitung ist eher störend. Es fällt eine Überheblichkeit gegenüber Nepalesen auf [...]. Die mit Spannung und Humor erwarteten Insiderinformationen sind spärlich. Man möchte sich vom Backpack-Touristen abheben, bereist aber nur Kathmandu und Lumbini. Eine Verbindung zur Kultur und Religion (am Besten [sic] mit Erläuterungen für die Neureisenden) gibt es nicht. Das Buch ist absolut nicht empfehlenswert als Reiselektüre.⁵¹⁹

Die Rezeptionshaltung vieler Lesender ist durch eine Art ‚paratextuelles Priming‘ bestimmt und auf eine literarische Form der Wahrheitserzählung, einen Reisebericht, eingestellt. Die damit verbundenen Erwartungen an den Informationsgehalt des Textes werden enttäuscht, wie auch die Rezension „Schade für’s [sic] Papier“ deutlich macht:

Hinter Titel und Klappentext erwartet man interessante Hintergrundinformationen zu Land und Leuten. Allerdings trifft man ein[e] wirre Sammlung von Anekdoten von 2 Westlern, die sich in erster Linie über die Nepalesen mockieren [sic]. Informationsgehalt dürftig bis nicht existent. Erstaunlich, dass ein solches Buch überhaupt einen Verleger findet...⁵²⁰

Moniert werden der Mangel an nützlichen Reiseinformationen, der als wirr empfundene Aufbau, die subjektive Erzählweise und damit zusammenhängend die Inszenierung der Erzähler im Text als ‚zwei Westler‘ sowie deren distanziert arrogante Haltung nepalesischen Menschen gegenüber – in einem anderen Kommentar wird der Text

⁵¹⁸ Markus Rottmann: Ein Shanti von oben herab, in: *Schweizer Monat* 6 (2012), H. 7, o. S. (Online: <https://www.schweizermonat.ch/artikel/ein-shanti-von-oben-herab>) [Abruf am 12.11.2017].

⁵¹⁹ Kundenbewertung/Rezension von „nanerine“ auf amazon.de, 03.03.2013. (Online: https://www.amazon.de/Gebrauchsanweisung-Kathmandu-Nepal-Christian-Kracht/dp/3492275648/ref=sr_1_2?ie=UTF8&qid=1496051686&sr=8-2&keywords=gebrauchsanweisung+f%C3%BCr+kathmandu+und+nepal) [Abruf am 29.5.2017].

⁵²⁰ Rezension von „Amazon Kunde“ auf amazon.de, 17.9.2016. Ebd.

auch als „Gebrauchsanweisung für die Verachtung von Nepalesen“⁵²¹ bezeichnet. Wird der Text also mit den Rezeptionserwartungen an die *Gebrauchsanweisungen*-Reihe gelesen, sind seine Irritationspotenziale erheblich. Die Peritexte – insbesondere die Zugehörigkeit zur Reihe – suggerieren eine gattungstypologische Einordnung, die die Rezeptionserwartungen beeinflusst, welche wiederum durch den Haupttext unterlaufen werden.

3.3.6 Vergleich der Erstausgabe und der überarbeiteten Neuausgabe

In Bezug auf die Irritationspotenziale des Textes erweist sich ein Abgleich zwischen der Erstausgabe und der überarbeiteten und ergänzten Neuausgabe als ausgesprochen aufschlussreich. Ähnlich wie die von Kracht und Nickel in Co-Autorschaft verfassten Reiseminiaturen in *Ferien für immer*, die ebenfalls in einer überarbeiteten und ergänzten Neuausgabe erschienen sind, weist auch die Neuausgabe der *Gebrauchsanweisung* signifikante Abweichungen zur Erstausgabe auf.

Die Dichte der Änderungen – Korrekturen, Streichungen und Ergänzungen – ist in den Peritexten besonders hoch. Beispielsweise wurde das für die Reihe ungewöhnliche schwarz-weiße Titelbild der Erstausgabe, das die Beobachtung der Beobachtung eines westlichen Reisenden ausstellt, durch eine hinsichtlich der gestalterischen Konventionen der Reihe konformere, farbige Fotografie der Stupa bei Pangboche und der dahinter liegenden Bergansicht ersetzt.⁵²² Auch in den Klappentexten wurden auffällig viele Änderungen vorgenommen. Bereits im ersten Satz des vorderen Klappentextes sowie in der Einleitung wurde die Anzahl der höchsten Berge von sieben auf acht korrigiert.⁵²³ Der Superlativ der „höchste[n] Tempeldichte der Erde“ (*Gebrauchsanweisung* 2009), ein Attribut, das gemeinhin eher der indonesischen Insel Bali oder den kambodschanischen Tempelanlagen um Angkor Wat zugeschrieben wird,⁵²⁴ ist durch

⁵²¹ Rezension von „suzette“ auf amazon.de, 29.1.2012. Ebd.

⁵²² Unter den *Gebrauchsanweisungen* gibt es abgesehen von der Erstausgabe der *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* keinen Band mit schwarz-weißer Fotografie auf dem Buchcover.

⁵²³ „Nepal! Das Land am Giebelfirst des Daches der Welt, wo sieben [acht] der zehn höchsten Berge in den Himmel ragen.“ (*Gebrauchsanweisung* 2009 [2012], vorderer Klappentext.) Die faktisch falsche Angabe wurde auch am Ende der Einleitung korrigiert (*Gebrauchsanweisung* 2009, 18; *Gebrauchsanweisung* 2012, 17).

⁵²⁴ Beispielsweise: „Die antike Tempelstadt [Angkor] wurde 1432 von den Königen der Khmer aufgegeben. Sie bietet mit mehr als 1000 Heiligtümern auf 350 Quadratkilometer Fläche die größte ‚Tempeldichte‘ der Erde.“ Stefanie Bisping: Angkor Wat – Besuch im Tempel der Rekorde, in: *Welt Online* 03.8.2009, o. S. (Online: <https://www.welt.de/reise/article4249439/Angkor-Wat-Besuch-im-Tempel-der-Rekorde.html>) [Abruf am 10.11.2017].

die vorsichtigere und subjektivere Formulierung einer „beeindruckende[n] Tempeldichte“ (*Gebrauchsanweisung* 2012) ersetzt, die sich der faktischen Überprüfbarkeit entzieht. Der Satz, dass, wer mit den Autoren nach Nepal reise, „Tee mit dem maoistischen Premierminister Prachanda trinke“ (*Gebrauchsanweisung* 2009), wurde aus dem Klappentext gestrichen. Dieser bezieht sich auf das Kapitel „Ein Tee mit Prachanda“, in dem ähnlich wie in dem Kapitel „Matthias in Lumbini“ ein wohl fiktives Interview wiedergegeben wird. Der Verweis auf diese fiktive Passage, die sich im Gegensatz zu „Matthias in Lumbini“ mit einer klar identifizierbaren real existierenden Person des öffentlichen Lebens befasst, wurde also – vielleicht, weil falsifizierbar – gelöscht.⁵²⁵



Abb. 34: Hinterer Klappentext *Gebrauchsanweisung* (2009)



Abb. 35: Hinterer Klappentext *Gebrauchsanweisung* (2012)

⁵²⁵ Pushpa Kamal Dahal, genannt Prachanda, war von August 2008 bis Mai 2009 sowie August 2016 bis Juni 2017 Premierminister von Nepal. Vgl. Shrestha/Bhattarai 2017, S. xlv. Er ist dies zum dritten Mal seit Dezember 2022.

Eine weitere Korrektur wurde im hinteren Klappentext vorgenommen, in dem das Text-Bild-Verhältnis zwischen Autorenfoto und Bildunterschrift vereindeutigt wurde: In der Erstausgabe sind die abgebildeten Autoren in irritierender Weise verkehrt herum ausgewiesen, so dass Lesende, die mit den Autoren nicht vertraut sind, Eckhart Nickel als Christian Kracht identifizieren und umgekehrt.

In der überarbeiteten Neuausgabe bleibt die Referenz des Text-Bild-Verhältnisses zwar überkreuzt und somit leicht irritierend, der Bezug wird aber durch die Ergänzung „Christian Kracht (r.)“ eindeutig zugewiesen. Neben dieser Korrektur wurde im hinteren Klappentext auch eine signifikante Streichung vorgenommen. Der Satz: „Von ihrem Balkon am Durbar Square beobachteten die beiden Autoren im Mai 2008 den Ablauf der ersten freien Wahlen in Nepal.“ (*Gebrauchsanweisung*, 2009) wurde gestrichen, und es liegt nahe, anzunehmen, dass die Streichung darauf zurückzuführen ist, dass die Behauptung faktisch falsch ist. Zugleich weist die behauptete authentische, unmittelbare Beobachtung der Wahlen, die eigentlich bereits im April 2008 stattfanden, die Erzählung als unzuverlässig aus.⁵²⁶

Da die Anfragen bezüglich der Änderungen zwischen Erst- und Neuausgabe durch den Piper-Verlag nicht beantwortet wurden,⁵²⁷ ist anzunehmen, dass die Klappentexte unter Einflussnahme des Verlags normalisiert wurden, indem Irritationspotenziale wie manifeste Fehler korrigiert (etwa die Anzahl der höchsten Berge), potenziell Missverständliches vereindeutigt (wie die Identifikation der Autoren) und Hinweise auf den weitgehend fiktionalen Charakter des Textes gestrichen wurden (wie die zweifelhafte Behauptung der Augenzeugenschaft).

Während die *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* in den Peritexten der Neuausgabe weitgehend ‚entstört‘ und äußerlich wieder an die Gestaltungsnormen der Reihe angepasst wurde, weisen die Änderungen im Haupttext in eine andere Richtung. Der hohe Grad an Literarizität wird in der Neuausgabe noch stärker ausgestellt, insbesondere, wenn beide Ausgaben vergleichend gelesen werden, wie das Beispiel der folgenden Ergänzung verdeutlicht. Es handelt sich um das Interview mit „Matthias in Lumbini“, das bereits in der Erstausgabe zahlreiche Fiktionalitätssignale aufweist, die in der Neuausgabe noch verstärkt werden. In die Interviewpassage wurde beispielsweise folgende Beschreibung eingefügt: „Ganz kurz ziehen sich seine

⁵²⁶ Zu der Datierung der Ereignisgeschichte siehe: Shrestha/Bhattacharai 2017, S. xxxvii und xlv.

⁵²⁷ Diverse telefonische und schriftliche Anfragen an den Verlag im Jahr 2017 blieben unbeantwortet.

Mundwinkel zusammen, als habe er sich erneut in eine bereits offene Stelle auf der Zunge gebissen. Dann lächelt er uns offen an, von schräg unten.“ (*Gebrauchsanweisung* 2012, 90) Diese Ergänzung von Mikroexpressionen, die in Interviews häufig als Stilmittel eingesetzt wird, um interviewte oder portraitierte Personen plastischer und lebensnaher zu beschreiben,⁵²⁸ suggeriert als Authentizitätsmarker einen direkten Realitätsbezug, eine genaue Beobachtung und Beschreibung. Vergleicht man die Ausgaben aber, gewinnt die später erfolgte Änderung eher den Status eines Fiktionalitätssignals und wird zum Hinweis auf die Gemachtheit des literarischen Textes. Eine solche, im Moment einer Interviewsituation verankerte, Beobachtung wirkt als Ergänzung mit mehreren Jahren zeitlicher Distanz eher unglaublich respektive klar als literarische Textarbeit gekennzeichnet.

Am deutlichsten wird diese Verstärkung der Fiktionalitätssignale im Kapitel „Wege nach Nepal“, das um eine längere Passage zu Tony Wheelers *Lonely Planet*-Reiseführern und deren Auswirkungen auf die Popularität von Low-Budget-Rucksackreisen ergänzt wurde, die von den Autoren für eine „soziokulturelle Verwüstungsorgie des gesamten Planeten“ (*Gebrauchsanweisung* 2009, 27) verantwortlich gemacht werden. Bereits in der Erstausgabe mokieren sich die Autoren über den

moralischen Spagat [...], einen Porter/Sherpa anzuheuern, der recht ergeben das Gepäck auf den Berg hinauf- und hinabträgt, dafür sehr wenig Geld erhält, was eben ein bißchen so aussieht, als sei er, nun ja, ein Sklave. Tony Wheelers dialektisches Genie zeigte sich durch seine Erklärung, die Porter/Sherpas seien eben auf diese Arbeit angewiesen [...].“ (Ebd., 26)

Dieser Gedanke wird in der Neuausgabe ausgerechnet durch den Verweis auf eine Fälschung ergänzt, die die Autoren auch zu ihrem Text inspiriert haben dürfte:

Was passiert, wenn man nicht nur den Sherpa unterbezahlt, sondern auch die Lohnschreiber, die einen Reiseführer nach dem anderen produzieren müssen, um zu überleben, zeigt das Beispiel Kolumbien. Hier war der zuständige Autor so abgebrannt, daß er, dem alten und schönen Prinzip *knowing without going* folgend, einfach den gesamten Band aus der Phantasie *on a shoestring* von zu Hause aus schrieb – ohne je da gewesen zu sein. Man muss überhaupt nicht mehr weit reisen, um *World Junk Culture* zu bestaunen. (*Gebrauchsanweisung* 2012, 27)

Ein Co-Autor des *Lonely Planet*-Reiseführers zu Kolumbien, Thomas Kohnstamm, hatte seinen Beitrag teilweise aus anderen Reiseführern abgeschrieben, teilweise frei

⁵²⁸ Insbesondere im *New Journalism*, dem Krachts frühe Arbeiten bei der Zeitschrift *Tempo* zugerechnet werden, ist dieses an literarischen Formen der Figurencharakterisierung orientierte Stilmittel weit verbreitet: „Die Autoren des *New Journalism* stehen vor der Herausforderung, real existierende Personen mit den Mitteln literarischer Figurencharakterisierung zu beschreiben. Die Glaubwürdigkeit der Figurengestaltung bildet einen Schlüssel für den Authentizitätscharakter des Textes.“ Bleicher 2004a, S. 151.

erfunden, von Zuhause aus in San Francisco geschrieben und Kolumbien noch nie bereist.⁵²⁹ Diese Enthüllung, die bereits ein Jahr vor der Publikation der Erstausgabe, im April 2008, bekannt wurde, aber als Ergänzung erst Eingang in die Neuausgabe gefunden hat, kann als signifikanter Hinweis auf die Machart des Textes und somit als Kommentar auf die Erstausgabe gelesen werden. Zudem legt die Formulierung dieser Passage eine Übertragung auf Kracht und Nickels ‚Reiseführer‘ nahe, indem auf Kohnstamm verwiesen wird: Handelt das reale Beispiel von nur einem Autor, lässt der Plural „die Lohnschreiber“ aufhorchen; außerdem habe Kohnstamm, Kracht und Nickels Formulierung zufolge, den ganzen Band frei erfunden, obwohl es sich in dem realen Fall nur um einen Teil des in Co-Autorschaft verfassten Reiseführers handelte. Hier wird also nahegelegt, dass Kracht und Nickel selbst „einfach den gesamten Band aus der Phantasie [...] von zu Hause aus“ (*Gebrauchsanweisung* 2012, 27) geschrieben hätten.

Das Irritationspotenzial des Textes ergibt sich also vorwiegend daraus, dass der stark literarisierte und wohl teilweise fiktive Inhalt gegen die beglaubigende Form des Bandes als Teil der Reihe arbeitet und umgekehrt. Genau darin besteht ein interessanter Aspekt der Reiseliteratur von Kracht, auch von Kracht und Nickel in Co-Autorschaft, nämlich dass die in der Theorie zur Reiseliteratur übliche Grenzziehung zwischen fiktionaler Reiseliteratur, die nicht zwingend auf einer nachweisbar stattgefundenen Reise basiert, und nichtfiktionalen Texten, Reiseberichten, die auf nachweisbar

⁵²⁹ Thomas Kohnstamm enthüllte diesen ‚Fake‘ sowie weitere moralisch fragwürdige Praktiken während seiner Tätigkeit für Lonely Planet im Zuge der Publikation seines autobiografischen Textes *Do Travel Writers Go to Hell?* im April 2008 in einem Interview mit dem *Sunday Telegraph* selbst: „They didn’t pay me enough to go (to) Colombia. I wrote the book in San Francisco. I got the information from a chick I was dating – an intern in the Colombian Consulate.“ Zit. n.: Mike Nizza: Lonely Planet Answers a Writer’s Claims, in: *The New York Times Online* 14.4.2008, o. S. (Online: <https://thelede.blogs.nytimes.com/2008/04/14/lonely-planet-answers-a-writers-claims/>) [Abruf am 10.11.2018]. Vgl. reh/Reuters: Lonely-Planet-Autor gibt Fälschung zu. Viele Urlauber vertrauten seinen Tipps: Ein Autor des Verlags Lonely Planet gibt an, Inhalte für Reiseführer abgeschrieben und sogar erfunden zu haben. In einem Fall sei er nicht einmal in dem Land gewesen, über das er schrieb – Informationen bekam er demnach von einer Frau, mit der er ausging, in: *Spiegel Online* 13.4.2008, o. S. (Online: <http://www.spiegel.de/reise/aktuell/kultreisefuehrer-lonely-planet-autor-gibt-faelschungen-zu-a-547054.html>) [Abruf am 10.11.2017]. Siehe auch: Anette Nayhauss: Lonely Planet ist plötzlich in Erklärungsnot. Sie sind die „Bibel der Rucksackreisenden“, beinahe jedem Backpacker scheinen die „Lonely Planet“-Reiseführer unverzichtbar. Ihre Autoren gelten als unbestechlich, deren Recherchen hautnah und selbsterlebt. Doch jetzt kommt heraus, dass ein Autor abgeschrieben hat – aus anderen Reiseführern, in: *Welt Online* 14.4.2008, o. S. (Online: <https://www.welt.de/reise/article1900647/Lonely-Planet-ist-ploetzlich-in-Erklaerungsnot.html>) [Abruf am 10.11.2017].

stattgefundenen Reisen beruhen, ad absurdum geführt wird.⁵³⁰ Es lassen sich zahlreiche Belege dafür finden, dass sich Kracht und Nickel tatsächlich in Kathmandu aufgehalten haben, und als eine Art ‚Reiseführer‘ würde dieser Text formal der zweiten Kategorie des nichtfiktionalen Reiseberichts zugeordnet. Allerdings sind den Beglaubigungsstrategien zahlreiche Fiktionalitätssignale entgegengesetzt und der Text wird als literarischer Text mit fragwürdigem Bezug zu Fakten ausgestellt. Die Verfasstheit dieses Textes unterläuft somit diese Art einer gattungstypologischen Zuordnung unter Rückbindung an die (Reise-)Biografien der Autorperson/en. Der Text lässt sich so nicht adäquat einordnen und trägt reihentypische Merkmale des literarischen Reiseführers und Reiseberichts, eines fiktiven Reiseführers⁵³¹ und beinhaltet wie der Text Kohnstamms Elemente des ‚Fakes‘. Allerdings ist der Text deutlich von der Täuschung Kohnstamms abzugrenzen, da die Textstrategien in der *Gebrauchsanweisung* spezifisch auf die Erzeugung von Irritation angelegt sind: Der Text erzeugt einerseits Realitätseffekte und beinhaltet andererseits zahlreiche Fiktionalitätssignale, die dazu anregen, den Erzählern des Textes nicht zu trauen. Während Kohnstamm von zu Hause aus Konventionelles reproduzierte, untergräbt das offenkundige Spiel mit den Gattungs- und Genrekonventionen bei Kracht und Nickel jegliche Zuschreibung einer Täuschungsabsicht.

Das geläufige Sprichwort „there is no knowing without going“ wird kurzerhand in dessen Gegenteil, „dem alten und schönen Prinzip *knowing without going*“, verkehrt und

⁵³⁰ Diese Unterscheidung kann in der Reiseliteraturforschung – wenn nicht als Konsens, so doch als dominante Position – ausgemacht werden und findet sich in einschlägigen Literaturlexika wie dem *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, dem *Metzler Lexikon Literatur* und dem *Literaturwissenschaftlichen Lexikon*. Eine andere Position vertritt bspw. Barbara Korte, die eine „grundsätzliche Fiktionalität“ von Reiseliteratur – also auch Reiseberichten – annimmt. Barbara Korte: *Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*, Darmstadt: WBG 1996, S. 14. Vgl. Hans-Wolf Jäger: Reiseliteratur, in: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3*, Berlin u. a.: De Gruyter 2003, S. 258–261. Vgl. auch: Jörg Schuster: Reisebericht, in: Dieter Burdorf et al. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 640 f. Vgl. auch: Michaela Holdenried: Reiseliteratur, in: Horst Brunner und Rainer Moritz (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*, Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 226–338.

⁵³¹ Ein Beispiel dafür ist der internationale Bestseller *Molvaniën. Land des schadhaften Lächelns*, der das fiktive osteuropäische Land *Molvaniën* beschreibt und bereits über die Peritexte deutlich als Parodie gekennzeichnet ist. Vgl. Santo Cilaurò, Tom Gleisner und Rob Sitch: *Molvanië: a Land Untouched by Modern Dentistry*, London: Atlantic Books 2004 [Erstausgabe in Australien: Prahran: Hardie Grant Books 2003; dt. Übersetzung: *Molvaniën. Land des schadhaften Lächelns*, München: Heyne 2005].

führt den Werbespruch der *Gebrauchsanweisungen*-Reihe gewissermaßen ad absurdum: „Wohin Sie auch reisen, mit diesen Büchern sind Sie schon dort.“⁵³²

„Knowing without going“ meint hier also nicht, dass Kracht und Nickel nicht in Nepal waren, sondern eher, dass dies für die Verfasstheit des Textes kaum relevant zu sein scheint, denn der Text ist ‚von zu Hause aus‘ geschrieben und es scheint, zugespitzt formuliert, für die intertextuelle reiseliterarische Poetik wenig relevant zu sein, wo sich dieses Zuhause gerade befindet.

3.4 „Es muß fehlerhaft sein“: Irritationen im Romanwerk – *Die Toten*

Im September 2016 erschien Christian Krachts fünfter Roman *Die Toten*, der bezüglich der Erzählverfahren, des historischen Zeitraums seines Settings sowie einiger der verhandelten Diskurse – wie rassentheoretischer und spezifisch antisemitischer Ideologie – deutlich an den Vorgänger *Imperium* anschließt, jedoch weitaus weniger aufgeregt und kontrovers rezipiert wurde. Auch diese Publikation löste eine literaturbetriebinterne Debatte zu Aufgaben und Verfahrensweisen der Literaturkritik aus, die sich allerdings nicht an dem Roman selbst, sondern an dessen medienwirksamer Vermarktung entzündete. Die Publikationskampagne folgte einer aufmerksamkeitsökonomischen Strategie: Den Ankündigungen über Social Media und dem großen öffentlichen Interesse, das nicht zuletzt auf die Diez-Debatte 2012 zurückzuführen war, folgte ein präzise gesteuerter, sehr zurückhaltender Informationsfluss.⁵³³ Die zwei vorab gewährten Interviews mit Denis Scheck für *Druckfrisch* und mit Ijoma Mangold in der *Zeit*, in denen Kracht seinen Interviewstrategien treu blieb,⁵³⁴ so dass von seiner Seite her

⁵³² Der Werbespruch befindet sich bspw. als Peritext auf den Rückseiten beider Ausgaben der *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*.

⁵³³ Die literarische Öffentlichkeit wurde über ein Jahr vor Erscheinen auf die Publikation als Medienergebnis vorbereitet. Die erste Ankündigung des Romans wurde am 26.8.2015 auf Christian Krachts *Facebook*-Seite veröffentlicht: „Neuer Roman ist im Februar 2016 fertig“, und am 8.4.2016 wurde präzisiert: „Neuer Roman erscheint am 4. September 2016 bei Kiepenheuer & Witsch“. Es folgten Preisrätsel zum zentralen Spielort und dem historischen Zeitraum der Handlung (12.5.2016), dazu, welche historische Person als Figur im Roman vorkommt (26.7.2016), und zur Frage, welche „handelnde Figur sowohl in ‚Imperium‘ als auch in ‚Die Toten‘ auf[taucht]“ (19.8.2016). (Online: <https://www.facebook.com/mr.christiankracht/?fref=ts>) [Abruf am 22.2.2017].

⁵³⁴ Zur Strategie „der Vermeidung (inhaltsbezogener) Kommunikation“, wodurch eine „Fixierung im literarischen Feld [nicht] mehr zugelassen“ wird, siehe: Nils Lehnert: Refus aus Kalkül?! Zu Christians Krachts Fernsehauftritten, in: Ders., Stefan Greif und Anna-Carina Meywirth (Hrsg.): *Popkultur*

nur wenig über den Roman in Erfahrung zu bringen war,⁵³⁵ etablierten einen positiven Tenor inklusive Kaufempfehlung und wurden wegen ihrer distanzlosen und unkritischen Herangehensweise unter dem Stichwort der ‚verkaufsrelevanten Literaturkritik‘ debattiert.⁵³⁶ Die Rezeption des Romans wurde infolgedessen ähnlich wie *Imperium* 2012 von einer Debatte über die Literaturkritik selbst flankiert.⁵³⁷ War die mediale Aufmerksamkeit im Vergleich zu 2012 eher gering, ist es doch bemerkenswert, dass das Phänomen ‚Christian Kracht‘ erneut einen selbstreflexiven Prozess des Literaturbetriebs auszulösen vermochte.⁵³⁸

Dass autoreflexive Selbstbezüge nicht nur für die Rezeption von *Die Toten* kennzeichnend sind, sondern auch für den Roman selbst sowie das Verhältnis zwischen Autor und Text, wird nicht erst durch die zahlreichen metafictionalen Passagen poetologischer Selbstreflexion sichtbar. Bereits die Paratexte weisen rezeptionslenkend auf diese Thematik sowie Verfahren künstlerischer Selbstreferenzialität hin.

3.4.1 Der Autor, seine Figur und sein Text

Als auktorialer Epitext parallelisiert die Selbstinszenierung Krachts in *Druckfrisch* den Autor, respektive die Autorfigur, mit der Romanfigur Emil Nägeli und verführt so zu einer identifikatorischen Lektüre (Abb. 36).

und Fernsehen. Historische und ästhetische Berührungspunkte, Bielefeld: Transcript 2015, S. 133–166, hier: S. 160 f.

⁵³⁵ Informationen zum Roman werden jeweils von den Interviewenden und nicht vom Interviewten vermittelt, dessen Äußerungen den gestellten Fragen entweder ausweichen oder lediglich bereits in den Fragen selbst suggerierte Antworten affirmieren. Mangolds Text, der, wie der Untertitel ankündigt, auf einem Gespräch mit Kracht basiert, ist im Wesentlichen eine mit wenigen, kaum auf den Roman beziehbaren Zitaten Krachts angereicherte Rezension. Vgl. Ijoma Mangold: „Ich bin ein schlimmer Nostalgiker“. In der kommenden Woche erscheint „Die Toten“, der neue Roman von Christian Kracht. Auch hier hat er wieder vermintes Gelände betreten: Er erzählt von einer Propagandaschlacht ums Kino zwischen Berlin, Tokio und Hollywood. Eine Begegnung in Zürich, in: *Die Zeit* 1.9.2016, S. 35–36. Vgl. *Druckfrisch. Neue Bücher mit Denis Scheck*, ARD 29.8.2016 (Online: <http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/druckfrisch/videos/christian-kracht-die-toten-100.html>) [Abruf am 28.10.2016].

⁵³⁶ Neben dem Vorwurf der unkritischen Haltung wurde u. a. moniert, dass Scheck und Mangold einen Tenor positiver Wertung etabliert hätten, bevor sich andere Kritikerinnen und Kritiker der Sperrfrist wegen zu dem Roman hätten äußern können. Vgl. Jürgen Kaube: Ware Freundschaft. Ein Buch wird publiziert, doch wie kommt es an den Mann? Der Umgang mit Christian Krachts neuem Roman führt es vor: als Lehrstück über die Auflösung der literaturkritischen Kriterien, in: *FAZ* 2.9.2016, S. 11. Vgl. Roman Bucheli: Die Verlüderung der Literaturkritik, in: *NZZ* 7.9.2016, S. 36. Vgl. Richard Kämmerlings: Wenn in Japan ein Sack Reis umfällt, in: *Welt* 10.9.2016, S. 4.

⁵³⁷ Zur Kontroverse um *Imperium* und um die Literaturkritik siehe: Winkels 2013. Vgl. Hepperle 2017.

⁵³⁸ ‚Christian Kracht‘ in einfachen Anführungszeichen bezieht sich auf die öffentliche Inszenierung des Autors als Autorfigur. Siehe dazu: Lorenz 2014a, S. 1023; siehe auch Lettow 2001, S. 285.



Abb. 36: Christian Kracht in *Druckfrisch*

Dieses Verfahren, das bereits durch die Publikation der Vorgängerromane – insbesondere *Faserland* und *Imperium* – bekannt ist, wird in dem Fernsehinterview in den Hollywood Hills durch die performative Selbstdarstellung sowie das Requisit der runden Brille angedeutet:⁵³⁹

Nägeli gingen die hellblonden Haare aus, sowohl über der Stirn als auch am Hinterkopf; er hatte begonnen, sich eine langgewachsene Strähne von der Schläfe her seitwärts über die so verleugnete Glatze herüber zu kämmen; um das unmerklich weiter erschlaffende Doppelkinn zu verbergen, hatte er sich einen Vollbart wachsen lassen, den er sich, über das Resultat enttäuscht, eiligst wieder abrasiert hatte; die faltigen dunkelblauen Augenringe, die früher nur morgens im Spiegel erschienen waren, verringerten sich jetzt tagsüber nicht mehr; das Sehvermögen wurde, nahm er einmal die verschiedenen Brillen ab, von Tag zu Tag eingeschränkter, Unschärfe setzte ein, und der vollmondformige Bauch, der in augenscheinlichem Kontrast zu seinem übrigen schmalen Körper stand, ließ sich nicht mehr durch rigoroses Einziehen unsichtbar machen. Er spürte eine allumfassende Erschlaffung, eine Phlegmatisierung des Körpers, eine stetig anwachsende, sprachlose Melancholie angesichts jener Zumutung der Vergänglichkeit. (Ebd., 17 f.)⁵⁴⁰

In zugespitzter Form findet sich diese Selbstbezüglichkeit in den dem Romantext vorangestellten Peritexten. In dem von Jun'ichirō Tanizaki entliehenen Motto, „Ich habe nur ein Herz, niemand kann es kennen außer ich selbst“ (ebd., 7), manifestiert sich die Selbstbezogenheit als Denkfigur und auf der Rückseite des Buchumschlags noch einmal als rhetorisches Stilmittel in der Karl Ove Knausgård zugewiesenen tautologischen Beschreibung des Romans als ‚krachtianisch‘, die oberhalb von Denis Schecks Leseempfehlung aus *Druckfrisch* in werbender Funktion platziert ist: „Die Toten‘ ist eine

⁵³⁹ Zu Beginn des Romans putzt Nægeli „die runden Brillengläser“ (*Toten*, 14). Krachts runde Brille steckt zu Beginn des *Druckfrisch*-Interviews gut sichtbar in seiner Jacketttasche, und gegen Ende hält er die Brille in der Hand.

⁵⁴⁰ Im Fernsehinterview auf diese Textstelle angesprochen, verneint Kracht die Frage nach Parallelen zur Romanfigur – insbesondere zur Thematik des Alterns.

großartige Mephisto-Faust-Fabel, ein brillantes literarisches Unterfangen, das wir wohl von jetzt an als krachtianisch bezeichnen dürfen.“⁵⁴¹

Solche sich überlagernden Inszenierungen textueller, paratextueller und habitueller Selbstbespiegelung stehen im Zentrum dieses Kapitels, das den metafikionalen Roman *Die Toten* werkpolitisch in den Blick nimmt. Werkpolitik meint, in Anlehnung an Steffen Martus' gleichnamige Studie, die produktions- und rezeptionsseitigen Prozesse literarischer, kritischer und literaturwissenschaftlicher Kommunikation, die das Konstrukt eines zusammengehörigen Textkorpus als Werk herstellen und die einbezogenen Texte in Relation zueinander mit Wertungen versehen.⁵⁴² Gemeint ist, dass Werke in Hinblick auf die Kritik geschrieben und literarischen Texten „auf möglichst vielfältige Weise Lektüre- oder (allgemeiner) Rezeptionsregeln mit auf den Weg“⁵⁴³ gegeben werden, was Martus als implizite Poetik bezeichnet.⁵⁴⁴ *Die Toten* weist eine implizite Poetik der verzerrten Selbstbespiegelung auf, die sich auf einer Ebene autofiktionaler Inszenierung, der textimmanenten Ebene sowie über werkinterne und -externe Verweise manifestiert. Die Spiegelung ist dabei gleichzeitig als literarisches Verfahren, ästhetisch-strukturelles Prinzip sowie Leitmotiv des Romans anzusehen und kulminiert innerhalb der Fiktion in dem Moment der Selbstbespiegelung als Eintritt in das eigene Kunstwerk. In dieser radikalsten Form mündet dieses Verfahren in eine Auflösung der Grenze zwischen Leben und Kunst. Durch zahlreiche werkbezogene Verweise reiht sich der Roman in das Œuvre Krachts ein und schließt durch Erzählverfahren und wiederkehrende Motive besonders deutlich an den Vorgänger *Imperium* an. Das Verfahren der Selbstbezüglichkeit wird in *Die Toten* durch eine verstärkte Tendenz der ‚Metaisierung‘⁵⁴⁵ radikalisiert, somit gleichzeitig ausgestellt und reflektiert, wodurch der Roman als Versuch einer werkpolitischen Entstörung, insbesondere von *Imperium*, gelesen werden kann.

⁵⁴¹ Julia Encke weist in ihrem Kommentar in der *FAS* polemisch darauf hin, dass Knausgård kein Deutsch spricht, den Roman aber im Original gelesen haben soll. Vgl. Julia Encke (jia): Kleine Meinung, in: *FAS* 11.9.2016, S. 48.

⁵⁴² Vgl. Martus 2007.

⁵⁴³ Ebd., S. 6.

⁵⁴⁴ Vgl. ebd. Auf eine einfache Formel gebracht, ist das „Schreiben unter Bedingungen der Kritik [...] [und] unter Bedingungen der Philologie“ gemeint (ebd., S. 9).

⁵⁴⁵ Zu dem Phänomen der Metaisierung und der Systematisierung von Metareferenzialität siehe: Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien, in: Janine Hauthal et al. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*, Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 25–64.

3.4.2 Schleifen der Selbstbespiegelung zwischen Autor, Text und Literaturbetrieb

Durch auktoriale Epitexte wie die werkbezogene Autorinszenierung Krachts in *Druckfrisch* ergibt sich ein zirkulärer Kommunikationsprozess zwischen Autor und Text, der die Grenzziehung zwischen Leben und Kunst umspielt. Einerseits stellt die Autorfigur ‚Kracht‘ Bezüge zum Text – insbesondere zu der Figur Emil Nägeli – her, und andererseits sind dem Text Autobiographeme eingeschrieben, auf die der Autor wiederum selbst hinweist und die er somit beglaubigt. Neben den visuell und habituell inszenierten Ähnlichkeiten zwischen Autor und Figur teilen Kracht und Nägeli auch ihre Herkunft aus der Region Bern, was durch die Anspielung verstärkt wird, dass Nägeli in Paris Hobelkäse aus Krachts Geburtsort Saanen verspeist (vgl. *Toten*, 40). Auch zu den im Roman sehr umfangreichen Schilderungen der Kindheit und Schulzeit der beiden Protagonisten, Emil Nägeli und Masahiko Amakasu, die als Analepsen in Parallelmontage angeordnet sind, ergibt sich eine weitere außerliterarische Ebene der Parallelisierung. In Krachts Social-Media-Präsenz sind zwischen Quizfragen zum Roman auch Fotos aus der Kindheit und Schulzeit Krachts eingeschoben, wie beispielsweise eine Fotografie, die ihn an der John F. Kennedy School, einer Privatschule mit Internat, in Saanen zeigt.⁵⁴⁶ Auf diese Weise wird eine Parallelisierung zwischen Kindheitszeugnissen des Autors und der im Roman geschilderten Schulzeit Amakasus im Eliteinternat nahegelegt.⁵⁴⁷ Ebenfalls weckt das Motiv des Internats im Roman Assoziationen zu der aus *Faserland* und aus Krachts eigener Biografie bekannten, am Bodensee gelegenen, Schule Schloss Salem.⁵⁴⁸ Kracht bringt sich somit selbst in Verbindung mit beiden Protagonisten, bei denen es sich – so Kracht im Publikumsgespräch – um ein und dieselbe Figur handeln soll.⁵⁴⁹ Er bekräftigt die autofiktionale Dimension seines

⁵⁴⁶ Vgl. Christian Kracht am 15. Juli 2016 auf *Facebook*: „In Youth is Pleasure, Part 8: Christian Kracht at John F. Kennedy School, Saanen, Switzerland – 1976“.

⁵⁴⁷ „Von Masahiko Amakasu Internat wurde behauptet, es sei eines der besten des Landes.“ (*Toten*, 63).

⁵⁴⁸ Vgl. *Faserland*, S. 15, 47, 66 f., 114, 127, 128, 149 f. Zu Krachts Biogramm siehe: Johannes Birgfeld und Innokentij Kreknin: Christian Kracht, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München: Edition text + kritik/Richard Boorberg Verlag 2013 ff., o. S.

⁵⁴⁹ Vgl. Kracht im Publikumsgespräch mit Andreas Isenschmid am 11.11.2016 auf dem Literaturfestival *BuchBasel*. Nicht nur Nägeli und Amakasu werden miteinander enggeführt, sondern auch die Schweiz und Japan werden von Kracht des Öfteren in ein Ähnlichkeitsverhältnis gesetzt. Er erklärt bspw. im Interview auf der Frankfurter Buchmesse, dass ihn die traditionell japanische Bauweise an die Bauernstuben seiner Kindheit erinnern würde, und gibt dabei den gleichen Wortlaut wieder, der die Erinnerungen Nägelis in *Die Toten* beschreibt (vgl. *Toten*, 176). Vgl. Interview mit Esther Schneider, in: *52 beste Bücher/Radio SRF 2 Kultur* 13.11.2016.

Romans im Interview mit Esther Schneider anlässlich der Auszeichnung mit dem Schweizer Buchpreis:

Kracht: „Alle Figuren werden sukzessive erniedrigt und das ist eigentlich ein Topos, der mich schon immer sehr fasziniert hat. In all meinen Romanen geht es eigentlich immer um das Erniedrigen und die Demütigung. Ich hab’ eigentlich zwanzig, zweiundzwanzig Jahre gebraucht, um einen Roman schreiben zu können, in dem zumindest ansatzweise sozusagen Kindheits- und Internatserlebnisse von mir selbst verarbeitet werden konnten. Das hab’ ich mich nie getraut vorher und hab’ das dann natürlich nach Japan verlegen können. Sonst wäre es dann doch etwas zu nah gegangen, glaube ich.“

Schneider: „Ist es Ihr persönlichstes Buch?“

Kracht: „Das glaube ich wohl, ja. [...] Ich glaube, es ist nicht das beste, auch nicht mein Lieblingsbuch, aber es ist, glaube ich, das Buch, das am nächsten an die Knochen ran sägt, an die eigenen.“⁵⁵⁰

Insbesondere der im Roman sehr präsente Tod der Eltern verknüpft die Romanfigur Nägeli mit Kracht, der diese Bezugnahme über *Instagram*, ebenfalls parallel zur oder als Teil der Publikationskampagne des Romans, mit Fotos seiner Eltern verstärkt hat. Ein Foto des Vaters wurde am 8. Juni 2016 auf *Facebook* mit dem Text veröffentlicht: „Heute, am 8. Juni, wäre Christian Krachts Vater 95 Jahre alt geworden. Er wird sehr vermisst. Das Bild zeigt ihn als jungen Mann beim Bergwandern in der Schweiz.“⁵⁵¹ Besonders deutlich wird die Parallelisierung zwischen literarischem Text und Leben des Autors in Bezug auf die den Tod von Nägelis Mutter thematisierende Textstelle und das von Kracht auf *Instagram* mit dem Zusatz „#mother“ veröffentlichte Foto (Abb. 37).⁵⁵²

Kann er denn ahnen, daß genau in diesem Augenblick seine bemerkenswert fotogene Mutter stirbt, seine Mutter, deren aristokratischer Hals niemals faltig geworden ist, sie, die jahrelang eine einfache Perlenkette über dem eisgrauen Kaschmirpullover getragen hat und deren aschefarbenen Haare stets, ganz knapp zwischen Schlüsselbein und Kiefer geschnitten [...], ihr Gesicht zwischen den hohen Wangenknochen und dem etwas zu weichen Mund und den sonnengeweißten Stellen zwischen Schläfenhaut und Haar eingefaßt haben, viel zu früh, hustend? (*Toten*, 156f.)

(Online: http://www.srf.ch/sendungen/52-beste-buecher/schweizer-buchpreis-der-gewinner-christian-kracht-im-interview?ns_source=web&srg_sm_medium=fb?ns_source=web&srg_sm_medium=fb) [Abruf am 20.11.2016].

⁵⁵⁰ Ebd. [Verschriftlichung d. Verf.].

⁵⁵¹ Christian Kracht auf *Facebook* am 8.7.2016. (Online: <https://www.facebook.com/mr.christiankracht/photos/a.90807176757.92559.57740086757/10154339115696758/?type=3&theater>) [Abruf am 31.3.2017]. Ein zweites Bild des Vaters wurde am 2.10.2016 unter „#dad“ mit dem Zitat der Aktionskünstlerin Jenny Holzer – „Raise boys and girls the same way“ – auf dem *Instagram*-Account „mr.christiankracht“ veröffentlicht. (Online: <https://www.instagram.com/p/BLCiCXrDhff/?taken-by=mr.christiankracht>) [Abruf am 31.3.2017].

⁵⁵² *Instagram*-Account „mr.christiankracht“ am 30.7.2016. (Online: <https://www.instagram.com/p/B1f9W17DrcW/?taken-by=mr.christiankracht>) [Abruf am 31.3.2017].



Abb. 37: „#mother“ auf *Instagram*

Über diesen *Instagram*-Account „mr.christiankracht“ – der seit Beginn der Publikationskampagne bespielt wird – werden persönliche Bezüge des Autors zu seinem Roman hergestellt: Die Textstelle erweist sich als poetische Bildbeschreibung dieser von Kracht publizierten Fotografie, die so als auktorialer Epitext beglaubigend auf die autofiktionale Dimension des Textes hinweist.

Dieser Account wurde kurz nach der Veröffentlichung von *Die Toten* zwischenzeitlich offline geschaltet. Das Spiel mit der Präsentation und dem Entziehen von Texten und Informationen erinnert an das Verschwinden der Dankesrede Krachts zur Verleihung des Wilhelm-Raabe-Literaturpreises aus dem Internet.⁵⁵³ Die Raabe-Preisrede hatte ebenfalls eine sehr persönliche Dimension des Autors – Erinnerungen an die eigene Kindheit und an den Tod des Vaters – sowie die eigene Poetologie thematisiert.⁵⁵⁴ Kracht schließt im Kontext der Buchveröffentlichung an bereits bekannte und in der Kracht-Forschung analysierte Verfahrensweisen an, die Eckhard Schumacher für Krachts Internetpräsenz und die Ästhetik des Verschwindens in Werk und Autorinszenierung als ‚omnipräsentes Verschwinden‘ bezeichnet hat.⁵⁵⁵ So verschwand Kracht nach der Verleihung des Schweizer Buchpreises am 13.11.2016, ohne eine

⁵⁵³ Anstelle des Accounts erschien die Fehlermeldung: „Diese Seite ist leider nicht verfügbar. Entweder funktioniert der von dir angeklickte Link nicht oder die Seite wurde entfernt.“ (Online: <https://www.instagram.com/mr.christiankracht/>) [Abruf: 24.2.2017, der Account war ungefähr vom 22.1.2017 bis 28.3.2017 offline].

⁵⁵⁴ Eine Aufzeichnung der Dankesrede wurde in der Sendung *Studio LCB* am 24.11.2012 im *Deutschlandfunk* gesendet. Vgl. Schumacher 2013, S. 139.

⁵⁵⁵ Vgl. Eckhard Schumacher: Omnipräsentes Verschwinden. Christian Kracht im Netz, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 187–203.

Dankesrede zu halten, direkt ins Hotel, und die eigentlich vorgesehenen Interviewtermine mussten verschoben werden.⁵⁵⁶

Die Verknüpfung der beiden Künstler(-figuren), des Regisseurs Emil Nägeli und des Autors Christian Kracht, ergibt sich auch ohne das paratextuelle Einwirken des Autors dadurch, dass Nägeli die Rohfassung seines experimentellen Films genau so nennt wie Kracht seinen Roman, was allerdings nicht durch die Nennung des Titels *Die Toten* vermittelt wird, sondern mit der illusionsstörenden Formulierung: „Er zeigt eine Rohfassung seines Films, den er so genannt hat wie dieses Buch [...]“ (*Toten*, 206).⁵⁵⁷ Durch diese explizite Metareferenz legt der Text selber nahe, die zahlreichen Passagen poetologischer Selbstreflexion Nägelis, die durch die Erzählinstanz vermittelt werden, auch hinsichtlich ihrer Gültigkeit für den Roman und die literarischen Verfahren Krachts zu prüfen.

Er muß sich etwas Neues ausdenken, etwas noch nie Dagewesenes, es muß fehlerhaft sein, ja, exakt das ist die Essenz; es reicht nicht mehr, durch Film eine transparente Membran erschaffen zu wollen, die vielleicht *einem* von tausend Betrachtern vergönnt, das dunkle, wunderbare Zaubерlicht hinter den Dingen erkennen zu können. Er muß etwas erschaffen, das sowohl in höchstem Maße künstlich ist, als sich auch auf sich selbst bezieht. (Ebd., 153; Herv. im Orig.)

Diese Textstelle reflektiert einerseits metanarrativ die eigenen Erzählverfahren der Illusionsstörung, wie etwa der Verweis auf die eigene Fehlerhaftigkeit deutlich macht, die sich im Roman thematisch und formal manifestiert. Auch durch die Thematisierung der Medialität und Materialität *dieses* Buches löst der Text das Vorhaben ein, keine „transparente Membran“ der Illusion, sondern ein hochgradig artifizielles sowie selbstbezügliches Werk zu erschaffen. Andererseits weist diese Passage als poetologische

⁵⁵⁶ „Christian Kracht verliess die Bühne wortlos, ausdruckslos, urkundenlos und stürmte nach draussen, auf sein Hotel zu. Konsternierte Organisatoren, konsterniertes SRF, das ein halbstündiges Interview programmiert hatte.“ Martin Ebel: Schweizer Buchpreis für Christian Kracht. Sein Roman „Die Toten“ erhält die wichtigste literarische Auszeichnung der Deutschschweiz, in: *Tagesanzeiger* 14.11.2016, S. 29. Sein Verleger, Helge Malchow, sagte dazu, dass Kracht von dieser Anerkennung wohl überwältigt gewesen sei: „Ich gehe mal davon aus, dass das eine emotionale Erschütterung war, die ihn da erfasst hat.“ [Verschriftlichung d. Verf.]. Interview von Franziska Hirsbrunner mit Helge Malchow, in: *Buchzeichen/Radio SRF 1* [Schweizerdeutsch] 13.11.2016. (Online: <http://www.srf.ch/sendungen/buchzeichen/schweizer-buchpreis-das-siegerbuch-im-fokus>) [Abgerufen am 27.2.2016].

⁵⁵⁷ Dieses Verfahren findet sich etwa auch in Alain Robbe-Grillet's autofiktionalem Text *Le miroir qui revient*. „Si j'ai bonne mémoire, j'ai commencé l'écriture du présent livre vers la fin de l'année 76, ou bien au début de 77 [...]“, oder: „il y a quelque temps déjà, de rédiger cette autobiographie.“ Alain Robbe-Grillet: *Le miroir qui revient*, Paris: Les Éditions de Minuit 1984, S. 7, 9. In deutscher Übersetzung: „Wenn ich mich recht erinnere, habe ich mit der Niederschrift des vorliegenden Buches Ende des Jahres 76 oder Anfang 77 begonnen [...]“, oder: „habe ich es doch vor einiger Zeit unternommen, diese Autobiographie zu schreiben. Alain Robbe-Grillet: *Der wiederkehrende Spiegel*, aus dem Französischen von Andrea Spingler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 7, 8.

Selbstreflexion über den Roman hinaus und auf bereits etablierte Verfahren des Autors hin. Indem gerade die Verfahren der akkurat konzipierten Unzuverlässigkeit und Fehlerhaftigkeit aufgegriffen werden, die insbesondere den Vorgängerroman *Imperium* kennzeichnen, wird eine Kontinuität im Werkzusammenhang erschlossen.⁵⁵⁸ Die metafictional-selbstreflexiven Passagen stellen dabei nicht nur die eigene Künstlichkeit und Gemachtheit des Textes aus, sondern lenken und antizipieren mit erstaunlicher Präzision die Rezeption des Romans. So soll Nägelis Werk nämlich „erkennbar artifizuell“ (*Toten*, 154) sein und „als maniert und vor allem als deplaziert [sic] empfunden“ (ebd.) werden.⁵⁵⁹ Diese durch den Text selbst suggerierte sowie metanarrativ reflektierte Einschätzung des Vorhabens schlägt sich in zahlreichen Rezensionen nieder, die exakt die manierierte Sprache des Romans kritisieren, obwohl der Text diese Wertung selbst nahelegt, wenn nicht sogar einfordert.⁵⁶⁰ Denn auch die aus diesem Verfahren resultierenden Verrisse der Kritik werden im Roman antizipiert und gleichzeitig als undifferenziert disqualifiziert. Die Rezeption von Nägelis Film scheint gespalten zu sein: In einigen Rezensionen wird „er als Avantgardist und Surrealist tituliert [...], in der *Neuen Zürcher* hingegen als debil.“ (*Toten*, 207) Die Kritik wird als unzulänglich ausgestellt, da nicht das Kunstwerk, sondern der Künstler bewertet und in diesem Beispiel sogar pathologisiert wird. Ähnlich verhält es sich mit der angekündigten Fehlerhaftigkeit des Romans, die die ‚Essenz‘ des Werks ausmachen soll und die dem Roman in der Rezeption ebenfalls vorgehalten wurde.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ Siehe dazu: Birgfeld 2012. Siehe auch den Beitrag von Nicole Weber: „Kein Außen mehr“. Krachts *Imperium* (2012), die Ästhetik des Verschwindens und Hardts und Negris *Empire* (2000), in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 471–503.

⁵⁵⁹ Diese Zuschreibungen lassen sich ebenfalls als Reflexion der *Imperium*-Rezeption lesen, denn der *Imperium*-Erzählton wurde ebenfalls wiederholt als „maniert“ beschrieben. Siehe dazu beispielsweise Christopher Schmidt: Der Ritter der Kokosnuss, in: Hubert Winkels (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2012*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 47–53, hier: S. 50.

⁵⁶⁰ Die Einschätzung des Romans, insbesondere des sprachlichen Stils als „maniert“, findet sich in zahlreichen Rezensionen, die übersehen oder übergehen, dass der Roman über die Meta-Reflexion der eigenen Verfahren selbst eine solche Zuschreibung suggeriert. Siehe beispielsweise Ebel 10.9.2016, S. 43. Siehe auch Sabine Vogel: Hirschkönigs Siegeskraft, in: *Frankfurter Rundschau* 8.9.2016, S. 30.

⁵⁶¹ Claudius Seidl stellt bspw. fest, dass sich Kracht bereits im ersten Satz des Romans „krasse Verstöße gegen die Regeln der Grammatik“ erlaube, und beschreibt weiter, dass in *Die Toten* immer wieder „so ein schiefer, falscher, fast schon vulgärer Satz [kommt], dass man denkt: Das kann doch gar nicht sein, dass einem Autor wie Kracht solche Sätze unterlaufen sind. Aber wenn er sie geplant hat: Was ist das für ein Plan?“ Claudius Seidl: Die Beschimpfung des deutschen Walds. Christian Krachts neuer Roman „Die Toten“ bohrt sich in die Vergangenheit. Und findet Furcht und Schrecken, in: *FAS* 4.9.2016, S. 47.

Die Reflexion der eigenen Verfahren im Text wirkt in dessen Rezeption hinein, die im Roman ebenfalls bereits antizipiert wird. So werden nicht nur Aspekte negativer Kritik vom Text selbst nahegelegt und vorweggenommen, sondern auch die Anerkennung Nägelis in der Schweizer Heimat. Auch in dieser Hinsicht werden tatsächlich erfolgte Ereignisse autofiktional verarbeitet: Als Anerkennung seines Schaffens wurde Nägeli „irgendeine Bronzemedaille im Welschland verliehen“ (*Toten*, 206), die für den an Kracht verliehenen Literaturpreis des Kanton Bern 2012 stehen könnte; ebenso wurde Kracht, wie auch Nägeli, eine Gastprofessur in Bern angeboten (vgl. ebd.).⁵⁶² Kracht, der für *Die Toten* mit dem Schweizer Buchpreis 2016 ausgezeichnet wurde, hat im Interview zur Preisverleihung als Antwort auf die Frage, was ihm dieser Preis bedeute, selbst auf die Parallele zu Nägeli hingewiesen:

Ja, ich freue mich natürlich über die Maßen. Das bedeutet mir insofern sehr viel, dass ich mich natürlich immer als Schweizer gefühlt habe und auch fühle und mich immer ein bisschen gewundert habe, dass ich in der Schweiz eigentlich als deutscher Schriftsteller wahrgenommen werde. Und, ja, dass die Heimat einen zurückholt oder ‚zurückfindet‘, das begeistert mich schon, dass man sozusagen zurückgezogen wird hierher. Das ist ganz ähnlich wie in meinem Roman auch beschrieben. Der Held, Emil Nägeli, kehrt auch nach einer Weile zurück in die Schweiz und stellt dort seinen kleinen Film vor und bekommt dann eine Bronzemedaille im Welschland verliehen und darf an der ETH ein paar Vorträge halten und freut sich auch sehr.⁵⁶³

Hier bezieht sich Kracht auf eine Textstelle des Romans, die wiederum auf seine Aussagen im Interview zurückwirkt und – bei diesem Autor erwartungsgemäß – eine ironische Distanz zum Gesagten herstellt, denn Nägeli „ertappt sich dabei, sich über diese neuen, bürgerlichen, fast sogar freundschaftlichen Zuwendungen seiner Heimat zu freuen.“ (*Toten*, 206)

3.4.3 Intratextuelle Selbstbespiegelungen

Im Folgenden wird nach der impliziten Poetik der *Toten* gefragt, also danach, was der Text über die eigene Beschaffenheit preisgibt. Dabei stehen die narrative Verfasstheit des Romans mit ihrer Tendenz zur Metaisierung und damit einhergehend die unterschiedlichen Ebenen des Selbstbezuges im Fokus der Analyse. *Die Toten* zeichnet sich strukturell und ästhetisch durch verzerrte Selbstbezüglichkeiten aus, die über die Motive des Spiegels und Sich-Spiegelns versinnbildlicht werden. Bereits im ersten

⁵⁶² Kracht bezieht sich auf die Friedrich Dürrenmatt Gastprofessur für Weltliteratur der Universität Bern. Siehe dazu Lorenz/Riniker 2018b.

⁵⁶³ Interview mit Esther Schneider, in: *52 beste Bücher* 13.11.2016 [Verschriftlichung d. Verf.].

Satz „spiegeln“ sich die Lichter von Leuchtreklamen und Lampions auf dem nassen Asphalt, und die Spiegelung wird durch den Regen verzerrt (vgl. ebd., 11) – eine Beschreibung, die durch den dunkel glänzenden und reflektierenden Schutzumschlag sowie das Motiv „nächtlicher Regen auf der Shin-Ōhashi-Brücke“ in doppelter Hinsicht auf das Äußere des Buches gespiegelt wird. An Idas Rotznase spiegelt sich später ein ganzer Raum: „[E]in langer, glitzernder Tropfen baumelte von ihrer Nase, und es spiegelten sich darin nicht nur die Reispapierwände des *Séparées* und die warmgelben Lampen an der Decke, sondern auch die völlig entsetzten Mienen der anwesenden Japaner.“ (Ebd., 99) In dem Berliner Varieté spiegeln sich „in dessen kavernenhafter Unergründlichkeit des Raumes [...] leichtbekleidete Tänzerinnen an den Wänden“ (ebd., 110), wodurch sich eine Art Spiegelkabinett der Verzerrungen ergibt.

Neben der Spiegelmotivik kann der – mitunter verzerrte – Selbstbezug auch als Strukturprinzip des Romans angesehen werden. Als Bezugspunkt der strukturellen Spiegelungen lässt sich eine Episode beschreiben, die sich etwa in der Mitte des zweiten Teils befindet und als eine Art Spiegelachse fungiert. Es handelt sich um Nägelis Friseurbesuch in Tokio und seine Selbstbetrachtung in einem Spiegelkorridor:

Zwei achatgerahmte, bodentiefe Spiegel, die mit Gazetüchern achtsam verhüllt sind, da unter bestimmten, eher altmodischen Japanern der etwas delikate Aberglaube besteht, es gäbe eine direkte Verbindung zwischen dem Abbild und der menschlichen Seele, hängen sich exakt gegenüber. Nägeli stellt sich zwischen das Spiegelduett, und als sein Bildnis sich hundertfach im Unendlichen verliert, werden seine Wimpern feucht. (Ebd., 156)

An dieser Achse spiegeln sich Motive, Formulierungen und ganze Szenen nach dem Prinzip, das Eckhard Schumacher als „Wiederholung mit Differenz“ beschrieben hat.⁵⁶⁴ Nägelis Selbstbetrachtung wird anhand dieser Achse gedoppelt, da er direkt vor dem Besuch des Friseursalons und der dortigen Betrachtung in dem „magischen Doppelspiegel“ (*Toten*, 158) „mit leichter Mißbilligung seine Erscheinung im Seitenspiegel des Wagens“ (ebd., 154) prüft und sich nach dem Verlassen des Salons in dessen Auslagenfenster spiegelt (vgl. ebd., 158). Eine stark verzerrte Wiederholungsfigur ist der Varieté-Besuch in Berlin, der als Kinobesuch in Tokio gespiegelt wird, was dadurch markiert ist, dass sowohl der *Conférencier* als auch die Schauspielerin in Ozus Film *schneeweiß* geschminkte Gesichter haben und nur die Mitte der Unterlippe

⁵⁶⁴ Vgl. Schumacher 2013, S. 136.

rot bemalt ist.⁵⁶⁵ Besonders deutlich zeigt sich das Strukturprinzip der verzerrten Spiegelung durch die beiden Suizide am Anfang und Ende des Romans sowie anhand der beiden ‚Schaukasten-Szenen‘, die beide durch ein Loch in der Wand gefilmt werden, das jeweils akustisch abgedichtet wird, so dass die ratternden Geräusche des Geräts möglichst nicht gehört werden.⁵⁶⁶

Während in der Einstiegsszene, in der der rituelle Suizid eines jungen Offiziers beschrieben wird, die Eingeweide wörtlich zum Vorschein kommen – die Klinge gleitet „durchs weiche Gewebe in die Eingeweide des Mannes hinein“ (ebd., 12) –, begibt sich Nägeli in der analogen Szene im übertragenen Sinne, aber explizit so bezeichnet, „in die Eingeweide des Hauses hinein“ (ebd., 176). Ebenso hängt die durch den *seppuku* blutbespritzte Bildrolle in der zweiten Szene ebenfalls in dem Zimmer, das Nägeli durch ein Guckloch einsieht, als er den Geschlechtsverkehr von Amakasu und Ida beobachtet.⁵⁶⁷ Auch das *tantō*-Messer, das der Offizier „von links nach rechts“ (ebd., 13) durch seinen Unterleib zieht, taucht in der Tokioter Villa erneut auf, als Amakasu mit einem *tantō* eine rohe Schweineleber zum Verzehr in „zwei gleiche Hälften, die links und rechts des Messers mit einem unanständigen Geräusch wegklappen“ (ebd., 163), zerschneidet. Bevor Nägeli die Villa fluchtartig verlässt, taucht das Messer ein weiteres Mal auf und verweist erneut auf den blutigen rituellen Selbstmord zurück, denn Nägeli „sieht das scharfe *tantō*-Messer liegen und überlegt kurz, es sich in den Hals zu rammen oder aber hochzulaufen ins Schlafzimmer, um dort ein Blutbad anzurichten.“ (Ebd., 178) Eine Art der verzerrten Spiegelung ist schließlich auch der Handlungsort Japan, der wiederholt mit der Schweiz in Verbindung gebracht oder direkt mit

⁵⁶⁵ Die Beschreibung des Conférenciers, der ein „mit dicker Paste weißgeschminktes Gesicht“ (*Toten*, 110) hat, bei dem „einzig die Mitte der Unterlippe [...] durch einen blutroten Fleck hervorgehoben [ist]“ (ebd.), und die Beschreibung der Schauspielerin entsprechen einander: „Masahiko erklärt, der berühmte, ganz ähnlich wie er, Nägeli, in *Die Windmühle*, arbeitende Regisseur Yasujirō Ozu habe eigens der Schauspielerin Mitsuko Yoshikawa die Lippen so schneeweiß schminken lassen wie das gesamte Antlitz, einzig die Mitte der Unterlippe sei durch einen blutroten Fleck hervorgehoben, als habe man es hier mit einem Totenvogel zu tun.“ (Ebd., 168 f.).

⁵⁶⁶ Szene 1: „Die Linse der Filmkamera wurde an ein entsprechendes Loch in der Wand des Nebenzimmers geführt, dessen Ränder man mit Tuchstreifen wattierte hatte, damit das Surren des Apparats nicht die empfindliche Szenerie störe [...]“ (ebd., 11 f.). Szene 2: „Nun schnell wieder hinein in die Innereien des Hauses, hoch bis ans Guckloch und die Linse der Kamera an dasselbe geführt, mit dem Ärmel des Pullovers das Ganze abgedichtet, damit ja kein ratterndes Geräusch ins Schlafzimmer dringt.“ (Ebd., 178.).

⁵⁶⁷ Durch den *seppuku* spritzt „eine Blutfontäne [...] seitwärts zur unendlich zart getuschten *kakejiku*, zur Bildrolle hin“ (*Toten*, 12), und im Schlafzimmer der Tokioter Villa hängt ein Gemälde, das „mit den roten Klecksen eines modernen Malers versehen [ist].“ (Ebd., 177) Psychoanalytisch ließe sich die Rahmung des Geschlechtsakts durch die Spiegelung mit dem Suizid (Phallus und Dolch, das Eindringen in den Unterleib, Gleiten und Spritzen) als dessen Pathologisierung lesen.

der Schweiz verglichen wird. Der Geruch der Mietvilla in Tokio erinnert Nägeli beispielsweise an die „indiskutablen Bauernstuben seiner Kindheit“ (ebd., 176) und der Friseursalon an ein „Schweizer Provinztheater“ (ebd., 156).

Zahlreiche Motive werden entlang dieser Achse gespiegelt und tauchen, wie in einem Spiegelkabinett, in anderen Kontexten verzerrt wieder auf. Die filmische Aufzeichnung des rituellen Selbstmords erinnert Amakasu beispielsweise an Fotografien, die die chinesische Foltermethode *Lingchi* dokumentieren und auf denen der Betroffene „seinen Blick während der Folter ekstatisch wie Sankt Sebastian himmelwärts richtete“ (ebd., 24). Dieses Motiv findet sich auf Nägelis Japanreise in der Wohnung des Literaten wieder; dort hängt „eine unsauber gerahmte Reproduktion von Guido Renis' Sankt Sebastian“ (ebd., 181). Verschoben spiegelt sich dieses Motiv auch über den Albinohasen Sebastian, das Haustier Emil Nägelis in seiner Kindheit (vgl. ebd., 53). Der Hase trägt nicht nur den Namen des Heiligen, sondern wird auch über seinen Tod mit den Folterbildern und somit mit dem Heiligen Sebastian in Verbindung gebracht. Ihm sei, wie sich Nägeli in Tokio erinnert, „wie in der chinesischen Folter das Fell abgezogen worden“ (ebd., 155).

Ein weiteres dieser gespiegelten Motive, die an unterschiedlichen Orten und zeitlichen Ebenen im Text wiederkehren, ist der „zartviolette Bleistift“ (ebd., 40) von Nägelis Vater, den Nägeli in Hugenbergs Vorzimmer unter seinem Schuh hin und her rollt und der sich – so der in Klammern gesetzte Erzählkommentar – „von irgendwoher durch den Äther dorthin manifestiert hat“ (ebd., 128). Dieser Bleistift taucht in der Hand des Lagerarztes in Kanada (vgl. ebd., 144) sowie auf dem Boden eines Tokioter Taxis wieder auf (vgl. ebd., 152). Wie der zartviolette Bleistift kehrt auch Nägelis Spitzname „*Fi-di-bus*“ (ebd., 20) in Tokio wieder, als er nach dem Besuch im Friseursalon durch einen Park läuft: „Ein mechanischer Vogel aus kunstvoll bemaltem Blech sitzt dort im Baume auf dem Ast, putzt sich das Federkleid und tiriliert: *Fi-di-bus*“ (ebd., 159).⁵⁶⁸ Die Silben *ve-ri-tas* finden sich ebenfalls auf beiden Seiten der Spiegelachse. Sie zieren das Revers Ernst „Putzi“ Hanfstaengls und „verkünden [ostentativ], er sei Mitglied im Harvard Club“ (ebd., 110). Diese Silben entdeckt Nägeli ebenfalls in Hugenbergs Büro in den Eiswürfeln seines Drinks (vgl. ebd., 129). Auch Charlie Chaplins Golfbälle, die Chaplin auf der Überfahrt von Japan in die USA in den Pazifik schlägt, sind „mit dem Signet

⁵⁶⁸ Der Spitzname taucht auf Nägelis Japanreise ein weiteres Mal auf: „nestbauende Vögel zwitschern *fi-di-bus* ihren am Himmel gen Westen ziehenden Genossen zu.“ (Ebd., 197).

Veritas“ (ebd., 187) gekennzeichnet; während des Abschlagens pfeift Chaplin „*Veritas*“ (ebd.).⁵⁶⁹

Neben den verzerrten Spiegelungen von Szenen, Motiven und Formulierungen können auch die Protagonisten Emil Nägeli und Masahiko Amakasu als Spiegelfiguren angesehen werden, die einander einerseits antagonistisch gegenübergestellt und andererseits auch wiederholt miteinander enggeführt werden, indem ihre Kindheitserinnerungen in einer Parallelmontage angeordnet sind:⁵⁷⁰ Beide werben um Ida und erkennen sich gegenseitig als (Un-)Tote.⁵⁷¹ Amakasu wird als Kind von seinen Eltern zudem als ‚Spiegelbild‘ wahrgenommen, wenn diese denken, „das Abbild sei der wahre Sohn, und jener Knabe, der dort neben ihnen aufwuchs, lediglich eine Kopie, die unechte Spiegelversion, ein schauderhafter Homunkulus.“ (Ebd., 49)

Nicht nur das strukturelle, sondern auch das ästhetische Prinzip des Romans lässt sich als Form der Selbstbezüglichkeit und -reflexion beschreiben. Die Tendenz der Metaisierung, also das Wechselspiel zwischen Illusion und Illusionsstörung, zeichnet dieses selbstreflexive Verfahren aus. Bei dem Spiegelkorridor, in dem sich Nägeli selbst betrachtet, handelt es sich neben der den Roman strukturierenden Dimension ebenfalls um einen transformatorischen Raum, in dem Nägeli in den eigenen Film eintritt und so der Realitätsstatus der darauffolgenden Szenen infrage gestellt wird. Dies ist ein Erzählverfahren, das analog zu dem von Johannes Birgfeld für *Imperium* beschriebenen Verfahren funktioniert, bei dem die Erzählung in einen Kinofilm oder das Protokoll eines Films überführt wird.⁵⁷² So muss Nägeli beispielsweise weinen, als er sich in dem Doppelspiegel selbst betrachtet, was an seinen wiederkehrenden Traum erinnert, in dem er zur Figur im eigenen Film wird und in der geträumten Szene weinen soll:

Man hatte *cut!* gerufen, ein Assistent hatte die Nahaufnahme der Träne vorbereitet, indem er sich dem Darsteller mit einer Pipette näherte, dieser verharrte in der Hocke, gleichsam seine Mimik

⁵⁶⁹ Dabei handelt es sich um eine der zahlreichen Ungereimtheiten und Verzerrungen des Romans, da Silben nicht gepfiffen werden können.

⁵⁷⁰ Die Kapitel des ersten Teils sind zumeist in Einheiten von zwei bis drei Kapiteln zusammenschlossen und alternierend Nägeli oder Amakasu zugewiesen: Nägeli (2–3, 6–8, 12–13, 18), Amakasu (4–5, 9–11, 14–17, 19).

⁵⁷¹ „Amakasu und Nägeli haben sich eben im Flur sozusagen im Traum anamnetisch beschnuppert und sich ihres wahren Seins vergewissert; üblicherweise ist dies unter ihrer Sorte Menschen in Sekundenbruchteilen erledigt und man ignoriert sich fortan; der Weg von Wiedergeburt zu Wiedergeburt ist viel zu anstrengend und grausam, um ihn mit anderen Eingeweihten teilen zu müssen. Die Toten sind unendlich einsame Geschöpfe, es gibt keinen Zusammenhalt unter ihnen, sie werden alleine geboren, sterben und werden auch alleine wiedergeboren.“ (Ebd., 167).

⁵⁷² Vgl. Birgfeld 2012, S. 467.

einfrierend. Zeitgleich riß er seine Augen auf, um bequemer auf natürliche Art weinen zu können, sollte die künstlich erzeugte Träne, wie es oft der Fall war, doch allzu theatralisch wirken. In jenem Moment wurde Nägeli bewußt, daß er sowohl vor als auch hinter der Kamera stand, und er empfand einen unmenschlichen, bestürzenden Schauer angesichts dieser Zerissenheit [sic]. In diesem Augenblick war er meistens wieder erwacht. (*Toten*, 16)

Wird die Spiegelszene als Eintritt in den eigenen Film, also als metafiktionale Transformation,⁵⁷³ gelesen, handelt es sich beim Friseursalon, der Nägeli an ein Schweizer Provinztheater erinnert, um die Maske auf einem Filmset, auf dem er einen Haarschnitt und eine Perücke erhält sowie geschminkt wird (vgl. *Toten*, 156 f.).⁵⁷⁴ Nachdem sich Nägeli im Spiegelkorridor betrachtet hat, verdichtet sich auch die filmsprachliche Metaphorik, und der Friseur bittet ihn, „auf einem Drehstuhl Platz zu nehmen“ (ebd., 157), was an einen Regiestuhl auf einem Filmset erinnert. Nägeli wird dann auf diesem Stuhl ‚gedreht‘: „Nun eine von unsichtbarem Knie ausgelöste, ihn leicht verwirrende Drehung des Stuhls, ein erneuter, prüfender Blick in den magischen Doppelspiegel (unter leichtem Einsaugen der Wangen), ein finaler Schnitt mit der kleinen Schere“ (ebd., 158). Die Formulierung des „finalen Schnitts“ verweist auf den „*Cut-Ruf*“ in Nägelis Traum zurück. Nachdem Nägeli den Friseursalon verlassen hat, befindet er sich in einer kulissenhaften Welt, deren Realitätsstatus fragwürdig erscheint: Im Park zwitschert ein „mechanischer Vogel aus kunstvoll bemaltem Blech“ (ebd., 158) seinen Kindheits-Spitznamen *Fi-di-bus*.⁵⁷⁵ Auch die Villa, „die vom Ministerium für die ausländischen Filmschaffenden angemietet worden ist“ (ebd., 159), wird als merkwürdig kulissenhaft beschrieben, und Nägeli fühlt „sich in diesem Haus [...] wie auf einem Filmset“ (ebd., 165). Er beschließt, dass Amakasu und Ida die Hauptrollen in seinem Film

⁵⁷³ Zu der metafiktionalen Transformation als Überführung in den Film in *Imperium* siehe: Hauenstein 2014a, S. 151.

⁵⁷⁴ Japan wird bereits vor Nägelis Eintritt in den Film als kulissenhaft und zumeist durch Rahmungen (Zugfenster, Taxifenster und Körperkamera) beschrieben. Bevor Nägeli den Spiegelkorridor betritt, kommt er am Hafen von Kōbe in Japan an, „der auf Emil Nägelis schattenumrankter Netzhaut nur wenige bleibende Eindrücke hinterläßt“ (ebd., 146). Danach fährt er in Begleitung eines Repräsentanten der *Towa*-Filmgesellschaft mit der Eisenbahn nach Tokio, und sie sprechen über das europäische Kino (vgl. ebd., 146–150). Im Anschluss fährt Nägeli in einem Taxi zum Friseursalon und schaut durch das „schwarz umrandet[] Oval des Rückfensters“ (ebd., 150), „hält [...] während der Fahrt diese prächtigen Szenerien durch die zum Rechteck geformten, vor den Augen als Körperkamera erhobenen Hände fest“ (ebd., 150), und empfindet die Anordnung der „melancholische[n] Ginkobäume [sic]“ (ebd., 151) als „so perfekt arrangiert, als seien sie dort wie von einem Kunstmalter inszeniert worden“ (ebd.). Es wird also nahegelegt, dass es sich um ein Filmset oder eine surreale Traumlandschaft handelt.

⁵⁷⁵ Bei Lesungen aus dem Roman wurde „*Fi-di-bus*“ von Kracht teilweise durch „*ve-ri-tas*“ ersetzt (bspw. bei den Lesungen im Landesmuseum Zürich am 29.10.2016 und am Deutschen Theater Berlin am 26.10.2016; Aufzeichnungen der Verf.).

spielen sollen und nimmt die Handkamera fortan überallhin mit, um die beiden zu filmen (vgl. ebd., 170 f.).

Durch diese Verschachtelung des Films im Film steht Nägeli, wie in seinem Traum vorweggenommen, gleichzeitig vor und hinter der Kamera. Erst durch die Kamera bemerkt Nägeli die Innigkeit zwischen Ida und Amakasu (vgl. ebd., 174), und seine Wahrnehmungsweise ist eine filmische, wenn er darüber nachdenkt, dass er sich bis dahin „geweigert hat, Ida als eigenes, von ihm losgelöstes Sujet wahrzunehmen.“ (Ebd., 175.) Anstatt des zu erwartenden Begriffs „Subjekt“ ist Ida in Nägelis ästhetisierender Wahrnehmung ein Element künstlerischer Gestaltung.

Als Nägeli sich ins Innere der Tokioter Villa begibt, ist ihm, „als befände er sich auf einmal hinter, oder vielmehr, *in* den Kulissen eines Theaters“ (ebd., 176; Herv. im Orig.), und der von ihm gefilmte Geschlechtsverkehr zwischen Ida und Amakasu wird so zu einer ‚Sex-Szene‘ in Nägelis Film. Als ironisch verzerrte Spiegelung korrespondiert sie tatsächlich mit der grotesk-klischierten, von Hugenberg vorgeschlagenen Version des Gruselfilms, in dem Ida, unter der Voraussetzung, dass sie blond ist, die „arische Unschuld“ (ebd., 131) spielen sollte, die durch „die asiatische Bestie“ (ebd.), einen Untoten, verdorben wird. So hat sich Ida in Japan „die Locken aus den Haaren entfernen lassen und das Resultat platinblond gefärbt – nicht etwa, um sich besser von der ihr stark ähnelnden Barbara Stanwyck abzusetzen, sondern einfach, um hier in Japan noch deutscher auszusehen.“ (Ebd., 160)

Amakasu verkörpert in dieser verfremdeten Version der Hugenberg'schen Drehbuchempfehlungen das sexuell aufgeladene Böse, was Nägeli wiederum in die Position des Helden versetzt, der den Untoten durch einen „Eibenholzpflock ins Herz“ (ebd.) töten müsste.⁵⁷⁶ Der Antiheld Nägeli, der die Szenerie stattdessen fluchtartig verlässt, tötet Amakasu allerdings auf eine andere, indirekte Weise, denn Nägeli hat die Gabe, zu verfluchen, wie er im Halbschlaf erfahren haben will: „[E]r erfuhr in dieser Zwischenwelt von seiner speziellen Gabe, jemanden genau nur einmal im Leben verfluchen zu können, jener Fluch ginge dann aber auch hundertprozentig in Erfüllung.“ (Ebd., 56) Als Nägeli die Villa wutentbrannt verlässt, belegt er Amakasu und Ida mit dem Fluch, „sie mögen doch bitte rasch und qualvoll sterben“ (ebd., 179). Dies tritt in beiden Fällen

⁵⁷⁶ Bei Amakasu handelt es sich, wie bei der von Hugenberg imaginierten ‚Bestie‘, um einen (Un-)Toten (vgl. ebd., 167), und Hugenberg verlangt, „der Untote im Film müsse ein gutaussehender, schlanker Asiat sein“ (ebd., 121).

tatsächlich ein und kann als Anspielung auf Nägelis Macht als Regisseur des Geschehens gelesen werden, obwohl diese Position durch Verfahren der Verunsicherung – durch unklare Rahmungen ontologischer Ebenen zwischen erzählter Realität, Film, Traum und Halluzination – auch wieder relativiert wird. Als textimmanente Metareferenz, die auf die Medialität des Textes verweist, steht „das Totenreich“ im Roman für die Literatur selbst, als „jene Zwischenwelt, in der Traum, Film und Erinnerung sich gegenseitig heimsuchen“ (ebd., 137). Als werkexterne Metareferenz erinnert die Verunsicherung ontologischer Ebenen an Alain Robbe-Grillet's metafiktionale Texte, wie *Dans le labyrinthe* (1959) oder *Le miroir qui revient* (1984), worauf Kracht über ein Foto des Buches auf seinem *Instagram*-Account hingewiesen hat.⁵⁷⁷ Robbe-Grillet schreibt in seinem autofiktionalen Text *Der wiederkehrende Spiegel*:

Auch die Romanfiguren oder die Filmgestalten sind eine Art von Gespenstern: man sieht sie, man hört sie, ohne sie je fassen zu können; will man sie berühren, greift man ins Leere. Sie haben die gleiche zweifelhafte und eigensinnige Existenz wie jene ruhelosen Toten, die ein böser Zauber oder die göttliche Rache zwingt, ewig die gleichen Szenen ihres tragischen Schicksals zu durchleben.⁵⁷⁸

Der Eintritt Nägelis in das eigene Kunstwerk wird dadurch verdoppelt, dass die zahlreichen Metareferenzen des Romans in ihrer illusionsstörenden Funktion als Spuren der Präsenz von Autorschaft im Text angesehen werden können. Am deutlichsten wird dies über die Anwesenheit eines Schreibwerkzeugs, des Bleistifts, als Fundstück im Text. Bei diesem *objet trouvé*⁵⁷⁹ handelt es sich um ein Merkmal, das auf den Fiktionscharakter des Textes hinweist. Patricia Waugh beschreibt die Wirkung solcher ‚Fundstücke‘ in literarischen Texten in Bezug auf Donald Barthelme's Werk wie folgt: „bits and pieces of undigested ‚real life‘ appear to float into the fictional frame.“⁵⁸⁰ In *Die Toten* kehrt der Bleistift ganz in diesem Sinne nicht nur an ungewöhnlichen Orten wieder, sondern die Erzählinstanz stellt diese Ungewöhnlichkeit als Gemachtheit noch zusätzlich aus. So hat sich der Bleistift, „irgendwoher durch den Äther dorthin manifestiert“ (*Toten*, 128) oder jemand hat ihn dort vergessen:

Es ist ein Bleistift, ein hellvioletter, den jemand dort vergessen hat. Er rollt die klickenden Seiten des achteckigen Tubus in der Hand und schiebt ihn sich in die Jackettasche, als könne er den

⁵⁷⁷ Vgl. Alain Robbe-Grillet: *Dans le labyrinthe*, Paris: Les Éditions de Minuit 1959. Vgl. Robbe-Grillet 1984. Vgl. Patricia Waugh: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, London, New York: Routledge 2007, S. 31.

⁵⁷⁸ Robbe-Grillet 1984, S. 20.

⁵⁷⁹ Patricia Waugh beschreibt in *Metafiction* den illusionsstörenden Charakter von *objets trouvés* als metafiktionale Elemente. Vgl. Waugh 2007, S. 143 ff.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 143.

mnemonischen Zusammenhang ahnen und wolle den Stift nur so lange aufbewahren, bis er darauf komme, was gemeint gewesen ist. (Ebd., 152)

Hier irritieren neben der illusionsstörenden Eigenschaft des Bleistifts als Fundstück im Text auch die Frage danach, *wer* den Bleistift vergessen hat, und der Fehler des acht- statt sechseckigen Tubus. Ähnlich wie in *Imperium*, das Robin Hauenstein als historiografische Metafiktion liest, legt der Text nicht nur die eigene Künstlichkeit offen, sondern kann ebenfalls als „offenes Eingeständnis der Präsenz und Manipulationskraft des Autors“⁵⁸¹ gelesen werden. Nicht nur Objekte erfüllen im Text diese irritierende Funktion eines *objet trouvé*. Ein weiteres Beispiel dafür ist der Satz „Zweifellos lag kein Eichenlaub zu seinen Füßen.“ (*Toten*, 73), der irritierend zusammenhangslos wie ein Fundstück im Text steht und von Alain Robbe-Grillet entlehnt ist, worauf Kracht in seiner Frankfurter Poetikvorlesung hingewiesen hat.⁵⁸²

3.4.4 Intertextuelle Selbstbespiegelungen

Neben den autofiktionalen und intratextuellen Selbstbespiegelungen wurde über die auf Social Media veröffentlichten Fotografien auch auf werkinterne und -externe Verweissysteme, also auf textuelle Transzendenzen des Romans, hingewiesen. Die zahlreichen ‚Leselisten‘, die in der Form fotografierte Bücher publiziert wurden, weisen rezeptionslenkend auf eine Vielzahl möglicher Prätexte hin (Abb. 38).⁵⁸³

Der Titel *Die Toten* stellt eine Verbindung zu James Joyces Erzählung „The Dead“ in *Dubliners* (1914)⁵⁸⁴ oder auch zu dem gleichnamigen Zombie-Actionfilm *The Dead* (2010)⁵⁸⁵ her, wodurch er bereits auf den intertextuellen Charakter des Textes hinweist – allerdings lassen sich nur sehr lose Bezüge zu diesen Werken herstellen.

⁵⁸¹ Hauenstein 2014a, S. 45.

⁵⁸² Siehe dazu Kapitel 4.3.3 dieser Studie.

⁵⁸³ Diese Fotografie wurde am 12.9.2016 über den *Instagram*-Account des Verlags Kiepenheuer & Witsch („kiwi_verlag“) veröffentlicht, den Kracht als Teil der Publikationskampagne vom 6.9.2016 bis 14.9.2016 bespielt hat. (Online: https://www.instagram.com/p/BKPjB5LgVPV/?taken-by=kiwi_verlag) [Abruf am 10.10.2016]. Weitere Leselisten wurden über den Account „mr.christiankracht“ publiziert.

⁵⁸⁴ James Joyce: *The Dead*, in: Margot Norris und Hans Walter Gabler (Hrsg.): *Dubliners. Authoritative Text, Contexts, Criticism. A Norton critical edition*, New York: Norton 2006, S. 151–196.

⁵⁸⁵ *THE DEAD* (Großbritannien 2010, Regie: Howard J. Ford und Jonathan Ford).



Abb. 38: „#leseliste“ auf *Instagram*

Ähnlich verhält es sich, um nur einige Beispiele zu nennen, mit den Verweisen auf Hölderlin wie der „hölderlinschen Zone“ (*Toten*, 30) und der *Hyperion* entlehnten Formulierung des Schlusssatzes (vgl. ebd., 212),⁵⁸⁶ den Anspielungen auf Goethes *Faust* durch den Hugenberg'schen Teufelspakt (vgl. ebd., 132 f.), dem nicht zugewiesenen Zitat aus Dante Alighieris *Commedia* (vgl. ebd., 103 f.) oder der Begegnung des jungen Amakasu mit der Frau in der Höhle, die an Kōbō Abes *Die Frau in den Dünen* (*suna no onna*, 1964) erinnert.

Der Roman zeichnet sich durch eine kaum zu bewältigende Dichte intertextueller Bezüge mit unterschiedlichen Intensitäten aus, weshalb im Folgenden nur auf einige wenige, für das Prinzip der Selbstbespiegelung relevante Bezüge eingegangen wird. Denn über die Bezugsfolie einiger Prätexte, die auf den Posttext zurückwirken, wird eine weitere Dimension der verzerrten Spiegelung zwischen Texten sichtbar.

In *Die Toten* erhält diese Selbstbespiegelung, die durch den Eintritt Nägelis in das eigene Kunstwerk radikalisiert wird, dadurch einen doppelten Boden, dass sich Kracht autofiktional mit dieser Figur in Verbindung bringt und so selbst in sein Kunstwerk ‚eingeht‘.⁵⁸⁷ Nicht zufällig möchte der Regisseur Nägeli Knut Hamsuns *Mysterien*

⁵⁸⁶ In *Die Toten* heißt es in Bezug auf Ida: „Es wird heißen in diesen Schriften, sie sei wie ein Feuer gewesen, das im Kiesel schläft“ (ebd., 212), und im zweiten Buch des ersten Bandes von Hölderlins *Hyperion*: „Wir sind, wie Feuer, das im dürren Aste oder im Kiesel schläft; und ringen und suchen in jedem Moment das Ende der engen Gefangenschaft.“ Friedrich Hölderlin: *Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übertragungen – kritische und kommentierte Edition*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1994 [1797, 1799], S. 9–276, hier: S. 61.

⁵⁸⁷ Die als Schlüsselszene ausgemachte Selbstbetrachtung Nägelis im „Coiffeursalon“ (*Toten*, 155), der Nägeli an ein „Schweizer Provinztheater“ (ebd., 156) erinnert, weist Parallelen zu dem Lied „Bim Coiffeur“ des Berner Liedermachers Mani Matter auf, das einen Friseurbesuch und die Selbstbetrachtung in einem Spiegelkorridor schildert, bei der die eigene Vervielfältigung ein ‚metaphysisches Gruseln‘ beim lyrischen Ich auslöst. Mani Matter: „Bim Coiffeur“, Album: *Ir Ysebahn*, Bern: Zytglogge 1973.

(*Mysterier* 1892)⁵⁸⁸ verfilmen, einen autofiktionalen Roman, dessen Protagonist Johan Nilsen Nagel heißt und der das Fremdheitsgefühl eines Exzentrikers in der Provinz thematisiert (vgl. *Toten*, 43).⁵⁸⁹ So kann Nægelis Vorhaben, Hamsuns künstlerische Selbstbetrachtung verfilmen zu wollen, als eine verzerrte Spiegelung von *Die Toten* und als Verweis auf die autofiktionalen Elemente des Romans gelesen werden; denn auch die Beschreibung von Nægelis erfolglos gebliebener Reise nach Sørlandet, wo er die Verfilmung mit Hamsun persönlich hätte besprechen wollen, folgt dem Prinzip des ‚leeren Zentrums‘,⁵⁹⁰ das zum Beispiel aus Krachts Beschreibung einer Japanreise, „Lob des Schattens“,⁵⁹¹ bekannt ist. Die Figur des Reisenden ‚Kracht‘ fliegt nach Japan, um Jun’ichirō Tanizakis Essay *Lob des Schattens* (1933)⁵⁹² zu kaufen, reist aber schließlich, ohne sein Ziel erreicht zu haben, wieder ab. Nægeli spiegelt diesen Reiseverlauf: Nachdem ihn Hamsun stundenlang hat warten lassen und „desinteressiert und abweisend“ (*Toten*, 43) geblieben ist, reist er unverrichteter Dinge wieder ab. Der letzte Gedanke Nægelis, der im Roman vermittelt wird, nimmt dieses unerfüllte Reiseziel, das ‚leere Zentrum‘, erneut in den Blick, und er zieht in Erwägung: „vielleicht [...] doch noch mal bei Hamsun [zu] klingeln.“ (Ebd., 208)

Die künstlerische Selbstbetrachtung und Selbstfiktionalisierung verunsichert binnenfiktional die Grenze zwischen Leben und Kunst, zwischen Objekt und Repräsentation, da Nægeli, wie in seinem Traum, „sowohl vor als auch hinter der Kamera“ (ebd., 16) steht. Dies wiederum spiegelt die Kracht’schen Selbsteinschreibungen in den eigenen Text und umspielt das Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und der außerliterarischen Realität. Auf diese Thematik wird insbesondere über die zahlreichen Verweise auf

⁵⁸⁸ Knut Hamsun: *Mysterien. Roman*, übers. v. Siegfried Weibel, mit einem Nachwort von Walter Baumgartner, München, Leipzig: List 1994 [1892].

⁵⁸⁹ Kracht weist in Interviews darauf hin, dass Nægeli als ein Amalgam aus verschiedenen Einflüssen zu verstehen und nach dem Schweizer Streetart-Künstler Harald Naegeli benannt sei, dessen Graffiti-Arbeiten nicht als Kunst anerkannt waren und der in der Schweiz strafrechtlich verfolgt wurde. Vgl. *52 beste Bücher* 13.11.2016. Das Thema der Verkennung von Kunstschaaffenden in der Schweiz wird auch über den Verweis wieder aufgenommen, dass Nægeli Robert Walser liest (vgl. *Toten*, 33).

⁵⁹⁰ Vgl. Sven Glawion und Immanuel Nover: Das leere Zentrum. Christian Krachts ‚Literatur des Verschwindens‘, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u. a.: Böhlau 2009, S. 101–120.

⁵⁹¹ CK: Lob des Schattens. Japan, 1999, in: *Der gelbe Bleistift. Reisegeschichten aus Asien*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000, S. 163–186.

⁵⁹² Jun’ichirō Tanizaki: *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*, übers. und kommentiert von Eduard Klopfenstein, Zürich: Manesse 2010 [1933].

Yukio Mishima,⁵⁹³ den wohl populärsten und umstrittensten japanischen Autor der Moderne, aufmerksam gemacht.⁵⁹⁴ Die Kindheits- und Jugenderinnerungen Masahiko Amakasu – der nicht nur eine fiktionalisierte historische Person,⁵⁹⁵ sondern ein Amalgam aus unterschiedlichen Einflüssen ist – sind an Yukio Mishimas autobiografische Erzählung *Geständnis einer Maske* (*Kamen no kokuhaku*, 1949)⁵⁹⁶ angelehnt; ein Prätext, auf den auch eine von Kracht publizierte ‚Leseliste‘ hinweist.⁵⁹⁷ Mishima beschreibt in dem Text seine Kindheit und Jugend, die Entdeckung seines homoerotischen Begehrens, sein als zwanghaft empfundenenes Masturbieren und seine Gewaltfantasien, die sich oft mit sexuellen Fantasien überlagern.⁵⁹⁸ So regen insbesondere Gewaltdarstellungen den jungen Mishima in *Geständnis einer Maske* zur Selbstbefriedigung an:

Das Spielzeug hob den Kopf und sehnte sich nach Tod und Vernichtung und nach Strömen von Blut und schwellenden Muskeln. [...] Abbildungen junger Samurai-Krieger, die sich die Bäuche aufschlitzten, Soldaten, die ihre Hände krampfhaft gegen die Brust pressen, aus der Blut hervorquillt [...]: beim Anblick all dieser Dinge hob das Spielzeug prompt seinen neugierigen Kopf (falls das Adjektiv ‚neugierig‘ zu wenig genau sein sollte, kann man dafür entweder ‚erotisch‘ oder ‚lustvoll‘ setzen).⁵⁹⁹

Diesem Prätext ist Amakasus Faszination für Gewaltdarstellungen entlehnt – der junge Amakasu hat eine „Sammlung an gewalttätigen Bilderheftchen“ (*Toten*, 44) angelegt – und ebenso die Verknüpfung von Sexualität, Gewalt- und Todesfantasien, denn Amakasu imaginiert die eigene Beerdigung und befriedigt sich zu dieser Vorstellung, „im Angesicht des Todes“ (ebd., 46), selbst. In Bezug auf die Faszination für Gewaltdarstellungen – insbesondere für die *Lingchi*-Fotografien – und erotische Empfind-

⁵⁹³ Ein nicht genauer benanntes Buch von Yukio Mishima wird bereits in „Lob des Schattens“ in *Der gelbe Bleistift* erwähnt (vgl. *Bleistift*, 164).

⁵⁹⁴ Vgl. Rebecca Mak: Mishima Yukios „Zur Verteidigung unserer Kultur“ (Bunka Bōeiron). Ein japanischer Identitätsdiskurs im internationalen Kontext, Berlin: De Gruyter 2014, S. 11.

⁵⁹⁵ Die historische Person Masahiko Amakasu gilt als einer der Drahtzieher des Mandschurei-Zwischenfalls, ist für die Folter und Ermordung politischer Gegner verantwortlich und wurde 1939 als Direktor der Man’ei Filmgesellschaft in Mandschukuo als Kulturfunktionär eingesetzt. Vgl. Peter B. High: *The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Years’ War, 1931–1945*, Madison: University of Wisconsin Press 2003, S. 275 f. Vgl. Michael Baskett: *The Attractive Empire. Transnational Film Culture in Imperial Japan*, Honolulu: University of Hawai’i Press 2008, S. 29 ff.

⁵⁹⁶ „Die autobiografische Erzählung *Kamen no kokuhaku* (*Geständnis einer Maske*) verhalf ihm [Mishima] im Jahr 1949 schlagartig zum Durchbruch in der Literaturszene.“ Mak 2014, S. 11. Yukio Mishima: *Geständnis einer Maske. Roman*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985 [1949].

⁵⁹⁷ Die ‚Leseliste‘ zeigt einen mit „Mishima“ und „Confessions of a Mask“ beschrifteten Buchrücken (vgl. Abb. 38).

⁵⁹⁸ Mishima entdeckt seine Homosexualität und die für sein Begehren zentrale Verknüpfung von Gewalt, Sexualität und Tod u. a. anhand von Märchen. Vgl. Mishima 1985, S. 18.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 27.

ungen bei der Betrachtung gewaltvoller Bilder knüpft *Die Toten* ebenfalls an Texte George Batailles an, dessen Werk einen großen Einfluss auf Mishimas künstlerisches Schaffen ausübte.⁶⁰⁰ In seinen philosophischen Werken *Die innere Erfahrung* (*L'expérience intérieure*, 1943) und *Die Freundschaft* (*Le coupable*, 1944) berichtet Bataille von Qualen und erotischen Empfindungen, die er bei der Betrachtung von *Lingchi*-Fotografien empfindet,⁶⁰¹ die sich mit der Bildbeschreibung der *Lingchi*-Fotografien und den Empfindungen Amakusus in *Die Toten* überlagern.⁶⁰² Bataille verknüpft die Erinnerungen an die Folterbilder mit der Beschreibung seiner „schweren sexuellen Obsession“⁶⁰³ und mit Todesfantasien, die sich im Bild eines ihn tötenden Raubvogels ausdrücken, was wiederum mit Amakusus Begehren korrespondiert, der sich fragt: „Wann wohl hatte der Vogel seiner Sexualität begonnen, sich aus den niederen Regionen jener kindlichen Unterdrückungs- und Todesfantasien zu tatsächlicher Geschlechtlichkeit emporzuschwingen?“ (*Toten*, 49).

Neben Mishima und Bataille ist Amakasu auch ein literarischer Wiedergänger Jun'ichirō Tanizakis; insbesondere Amakusus Überlegungen zum deutschen und US-

⁶⁰⁰ In seiner Untersuchung zu dem Erotischen in der Kunst, *Die Tränen des Eros* (*Les Larmes d'Eros*, 1961), sind Fotografien der *Lingchi*-Folter enthalten und in den Kontext von Begehren und Sexualität gestellt. Mishima setzte sich – neben Thomas Mann und Oscar Wilde – intensiv mit Batailles Werk, insbesondere mit *L'Érotisme* (1957), auseinander, das bereits 1959 in japanischer Übersetzung vorlag und die Nähe von Erotik und Tod thematisiert: „l'érotisme inscrit une fissure dans l'unité supposée du sujet, pour l'inciter à sortir de soi, à passer du *discontinu* au *continu*. En ce sens l'érotisme est proche de la mort, il y est même profondément lié. C'est là une grande découverte pour Mishima [...]“ Yoshikazu Nakaji: De l'émerveillement à la recherche: Georges Bataille au Japon, in: *Critique* 788–89 (2013) [Special Issue: *Georges Bataille. D'un monde l'autre*], S. 124–137, hier: S. 127.

⁶⁰¹ Die Betrachtung der *Lingchi*-Fotografien wird als schrecklich, schön und gleichsam erotisch beschrieben: „Den jungen und verführerischen Chinesen, [...] der der Arbeit des Henkers ausgeliefert ist, liebte ich mit einer Liebe, an der der sadistische Instinkt keinen Teil hatte: er kommunizierte seinen Schmerz oder vielmehr das Übermaß seines Schmerzes, und das war gerade das, was ich suchte, nicht um es zu genießen, sondern um in mir zu ruinieren, was sich dem Ruin entgegengestellt.“ Georges Bataille: *Die innere Erfahrung. Nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953. Atheologische Summe 1*, übers. v. Gerd Bergfleth, mit einem Nachwort von Maurice Blanchot, München: Matthes & Seitz 1999 [1943], S. 168.

⁶⁰² „Ich werde gequält vom Bild des chinesischen Henkers, der auf meiner Photographie damit beschäftigt ist, das Bein des Opfers am Knie abzutrennen: das Opfer an den Pfahl gebunden, mit hervorquellenden Augen, zurückgeworfenem Kopf, die verzerrten Lippen lassen die Zähne sehen.“ Georges Bataille: *Die Freundschaft. Und Das Halleluja. Atheologische Summe 2*, übers. und mit einem Nachwort von Gerd Bergfleth, München: Matthes & Seitz 2002 [1944], S. 55. Vgl. *Die Toten*, S. 23 f.

⁶⁰³ „Ich begab mich bei Einbruch der Nacht in einen Wald: ich ging eine Stunde und verbarg mich dann in einer finsternen Allee, wo ich mich von einer schweren sexuellen Obsession befreien wollte. [...] Ich beschwor das Bild eines Raubvogels, der einen kleineren Vogel erwürgte. [...] Es schien mir, daß der finstere Vogel über mich herfiel ... und mir die Gurgel aufriß.“ Bataille 2002, S. 55.

amerikanischen Film sind auf Tanizakis Essay *Lob der Meisterschaft* (*Geidan*, 1933)⁶⁰⁴ zurückzuführen. Hier sticht die Bewunderung für das europäische – insbesondere für das deutsche Kino – im Gegensatz zu dem als unterhaltsam, aber belanglos empfundenen US-amerikanischen Kino als Parallele heraus.⁶⁰⁵ Eine weitere Gemeinsamkeit, die humorvoll auf den Roman zurückwirkt, ist Tanizakis Einschätzung Charlie Chaplins, die den verbreiteten wohlwollenden Einschätzungen diametral gegenübersteht und deutliche Bedenken an dessen Charakter und Spielweise anmeldet:

Man sehe sich zum Beispiel einmal Charlie Chaplin an. Was für ein sprühender Geist! [...] Aber im Endergebnis bleibt doch der Eindruck, dass es sich um einen berechnenden, kalten, kopflastigen Menschen handelt, und dass seiner Darstellungsweise Wärme und Liebenswürdigkeit fehlen. Ich bewundere zwar seine schlagfertige, umsichtige Art, die nichts außer Acht lässt; aber gleichzeitig drängt sich mir auch die Vorstellung auf: Ein Mann, vor dem man auf der Hut sein muss!⁶⁰⁶

Vor dieser Bezugsfolie wirkt die negative Figurenzeichnung Chaplins im Roman besonders schlagend, da die mit Tanizaki assoziierte Figur Amakasu von Chaplin unter Androhung von Waffengewalt dazu gezwungen wird, mitten auf dem Pazifik die Relling des Schiffes zu besteigen, woraufhin ihn dieser in den nahezu sicheren Tod stößt (vgl. *Toten*, 193).

Eine weitere Figur lässt sich über den Prätext *Geständnis einer Maske* zumindest teilweise entschlüsseln, denn in der Wohnung des Literaten, in der sich Nägeli gegen Ende des Romans auf seiner Wanderung durch Japan wiederfindet, hängt wie erwähnt „neben dem Eingang zur Küche eine unsauber gerahmte Reproduktion von Guido Renis' Sankt Sebastian“ (ebd., 181). In *Geständnis einer Maske* nimmt eine Reproduktion von Guido Renis' Heiligem Sebastian eine zentrale Rolle für den jungen Protagonisten Mishima ein: Das Bild dient ihm als Lustobjekt, als Vorlage zur Selbstbefriedigung und steht paradigmatisch für Mishimas Verknüpfung von sexuellem Begehren, sadistischer Neigung, Leiden und Tod.⁶⁰⁷ Mit dieser Form des Begehrens wird

⁶⁰⁴ Jun'ichirō Tanizaki: *Lob der Meisterschaft. Essay*, übers. und kommentiert von Eduard Klopferstein, Zürich: Manesse 2010 [1933].

⁶⁰⁵ Vgl. ebd., S. 43 f.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 55.

⁶⁰⁷ Mishima beginnt den eigenen Schilderungen nach bei der Betrachtung dieses Bildes mit der Selbstbefriedigung: „Dies war meine erste Ejakulation. Außerdem war es der unbeholfene und völlig unvorhergesehene Beginn meiner ‚schlechten Gewohnheit‘. (Es ist eine seltsame Koinzidenz, daß bei Magnus Hirschfeld Bilder des Heiligen Sebastian unter den Kunstwerken, an denen der Invertierte eine besondere Freude hat, die erste Stelle einnehmen. Diese Beobachtung Hirschfelds führt leicht zu der Mutmaßung, daß bei der überwiegenden Mehrheit der Fälle von Inversion [...] der invertierte und der sadistische Impuls unentwirrtbar miteinander verwoben sind.)“ Mishima 1985, S. 30.

Nägeli in der Wohnung des Literaten konfrontiert: „Halt, wird ihm gesagt, er solle sich doch bitte beruhigen, der Literat würde ihn erst einmal gerne massieren, und es sei ja überhaupt so, daß es nur zwei große, eng miteinander verwandte Leitgedanken auf der Welt gäbe, den Sexus und den Freitod.“ (*Toten*, 182) Es handelt sich bei dem Literaten also um einen Cameo-Auftritt Mishimas, obwohl nicht auszuschließen ist, dass es sich auch bei dieser Figur um ein Amalgam mehrerer Einflüsse handelt.⁶⁰⁸

Neben der Verknüpfung der Figur Amakasu mit Mishima über dessen Roman *Geständnis einer Maske* sowie der Verknüpfung Mishimas mit ‚dem Literaten‘ bezieht sich *Die Toten* besonders intensiv auf Mishimas Kurzfilm *Patriotismus* (Yūkoku, 1966),⁶⁰⁹ jenen Film, dessen Drehbuch Mishima – auf seiner gleichnamigen Erzählung basierend⁶¹⁰ – geschrieben hat, bei dessen Verfilmung er Regie geführt sowie die Hauptrolle gespielt hat. Mishimas Kurzfilm, der strukturell am Nō-Theater orientiert ist, spielt auf einer Nō-Theaterbühne, wie auf einer zu Beginn des Stummfilms gezeigten Schriftrolle ausgewiesen wird, die die Funktion einer Texttafel im Stummfilm einnimmt. Die Schriftrolle erklärt ebenfalls die Vorgeschichte des dargestellten rituellen Selbstmords und Liebestodes: In der Folge eines gescheiterten Putsches sieht der junge Leutnant Shinji Takeyama den rituellen Selbstmord der Samurai als einziges Mittel zur Erhaltung seiner Ehre. Takeyama und seine Frau Reiko schlafen ein letztes Mal miteinander, bevor er sich durch *seppuku* hinrichtet und sie ihm danach durch *jigai*, der weiblich codierten Form des rituellen Selbstmords, in den Tod folgt. In *Die Toten* wird Mishimas Yūkoku gespiegelt: Die filmisch festgehaltene Szene des Suizids (vgl. *Toten*, 11 ff.) sowie diejenige des Geschlechtsverkehrs von Ida und Amakasu (vgl. ebd., 177 f.) sind beide leicht verzerrte Sequenzen des Filmes, der so in zwei Segmente aufgeteilt und in umgekehrter Reihenfolge wiedergegeben wird. Die minutiöse Schilderung des rituellen Selbstmords folgt dabei nicht der statischen Kameraperspektive, die das Geschehen durch das Loch in der Wand aufzeichnet, sondern die dynamische Schilderung ist in der Art filmischen Erzählens am Prätext orientiert. So imitieren detaillierte Beschreibungen, wie die „feine weiße Bauchhaut [...], deren sanfte Wölbung von nur wenigen

⁶⁰⁸ Der intertextuelle Bezug zwischen den Texten spricht für eine solche Lesart, doch wäre Mishima (1925–1970) in den frühen Dreißigerjahren noch ein Kind gewesen.

⁶⁰⁹ YŪKOKU (Japan 1966, Regie: Yukio Mishima).

⁶¹⁰ Yukio Mishima: *Patriotismus*, übers. v. Ulla Hengst und Wulf Teichmann, Berlin: Alexander Verlag 1987 [1961].

schwarzen Schamhaaren umspielt wurde“ (ebd., 12), die Naheinstellungen in Yūkoku.⁶¹¹

Mishima steht in diesem Film als Schauspieler und Regisseur ebenfalls sowohl vor als auch hinter der Kamera, und so eröffnet sich durch den intertextuellen Bezug ein weiterer Aspekt der Selbstbespiegelung: Gerade indem der Text über sich hinausweist, weist er dadurch auch wieder auf sich selbst zurück. Hinzu kommt hier noch eine weitere Ebene der verzerrten Spiegelung in den außerfiktionalen Raum, da sich Mishima, der für seine mediale Selbstinszenierung mindestens so bekannt war wie für sein literarisches Werk, selbst in der Art seines Films tötete. Mishima richtete sich, nachdem der von ihm angestrebte Coup d'État gescheitert war, durch *seppuku* hin; seinen Suizid hatte er mehrfach medienwirksam angekündigt.⁶¹² Mishima tritt also einerseits als Schauspieler in sein eigenes Kunstwerk ein und macht andererseits sein Leben durch die werkbezogene Inszenierung des eigenen Sterbens zu Kunst – oder zumindest zu einem medienwirksamen Ereignis.

Diese *mise en abyme* zwischen Künstler und Kunstwerk, Leben und Tod wird auch von Ernst Bloch und Walter Benjamin reflektiert, und so können die „beste[n], aufrichtige[n], warme[n] Grüße“ (*Toten*, 114), die Siegfried Kracauer im Roman mit sarkastischem Gestus an Alfred Hugenberg, Ernst „Putzi“ Hanfstaengl und Heinz Rühmann übermittelt, ebenfalls als Intertextualitätssignale angesehen werden, da beide über intertextuelle Bezüge aus dem Roman heraus ‚grüßen‘: Das für den Roman zentrale Motiv des Eintritts in ein Kunstwerk wird von Benjamin wie von Bloch theoretisch reflektiert. Benjamin beschreibt das Eintrittsmotiv in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) folgendermaßen: „Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Kunstwerk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes

⁶¹¹ Neben den Ähnlichkeiten sind ebenfalls zahlreiche Abweichungen zum Film festzustellen. Beispielsweise ergänzt die Beschreibung den Stummfilm um Geräusche wie das Stöhnen des Sterbenden und die schwarz-weiße Darstellungsform um Farbe wie das „kirschrote Blut“ (vgl. *Toten*, 12).

⁶¹² „Am 25. November 1970 setzte er seinen mehrfach angekündigten Selbstmord in die Tat um: Mishima drang in das Hauptquartier der japanischen Selbstverteidigungsstreitkräfte ein, nahm einen General als Geisel und versuchte anschließend, die auf sein Geheiß hin versammelten Soldaten von der Notwendigkeit eines Putsches und der Wiedereinsetzung des Kaisers in seine Position als Oberbefehlshaber der Streitkräfte [...] zu überzeugen. Seine Forderungen wurden von den Zuhörern verlacht, woraufhin Mishima sich in das Gebäude zurückzog und rituellen Selbstmord durch Bauchaufschlitzen, *seppuku*, beging.“ Mak 2014, S. 12.

erzählt.⁶¹³ Auch Ernst Bloch befasst sich in seinem Text „Der zweimal verschwindende Rahmen“⁶¹⁴ mit dem Eintrittsmotiv als Ein- und Ausstieg in ein Kunstwerk und beschreibt diese Reflexion diegetischer Rahmungen als Prinzip „japanische[r] Einschachtelungen in der sich spiegelnden Spiegelei“.⁶¹⁵

3.4.5 Werkbezogene Selbstbespiegelungen

Neben den zahlreichen intertextuellen Bezügen, die sich dadurch auszeichnen, dass die Prätexte erklärend oder kommentierend auf den Posttext zurückwirken, lässt sich in *Die Toten* eine hohe Dichte an Verweisen auf Krachts eigenes Œuvre feststellen, und werkbezogene Referenzen lassen sich auf unterschiedlichen Ebenen ausmachen. Beispielsweise sind zahlreiche leicht verzerrte Nennungen von oder Anspielungen auf Werk- und Projekttitel in die Textur des Romans eingearbeitet und fallen erst in ihrer Häufung als metafiktionale Einordnungen in den Werkzusammenhang auf. So spielt Hugenberg etwa „mit häßlicher Begeisterung *Ein Freund, ein guter Freund*“ (*Toten*, 129), was als Anspielung auf die von Kracht und Eckhart Nickel herausgegebene Literaturzeitschrift *Der Freund* (2004–2006) angesehen werden kann. Fritz Lang erwähnt in seiner ausschweifenden Rede vor Siegfried Kracauer und Lotte Eisner im Nachtzug nach Paris „die große Pyramide“ (*Toten*, 138), und dies weckt wiederum Assoziationen zu dem gleichnamigen Projekt, an dem Kracht beteiligt war.⁶¹⁶ In dem Lang-Monolog wird ebenfalls das von Kracht in seiner Dankesrede zum Wilhelm-Raabe-Literaturpreis zitierte indische Epos *Mahabharata* genannt (vgl. *Toten*, 138). Der mehrfach wiederkehrende „zartviolette[] Bleistift“ (ebd., 40, 128, 144, 152 f.) erinnert trotz der veränderten Farbe an Krachts „Reisegeschichten aus Asien“, *Der gelbe Bleistift* (2000), und die auffällige Formulierung: „Wohin nur mit dem *imawashii* – Blick, hinauf zur Decke, an der sich ohnehin alles sammelte“ (*Toten*, 19) paraphrasiert den

⁶¹³ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Fünfte Fassung, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 207–255, hier: S. 245.

⁶¹⁴ Ernst Bloch: Der zweimal verschwindende Rahmen, in: *Spuren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 149–151.

⁶¹⁵ Ebd., S. 151.

⁶¹⁶ Das Projekt wurde 2007 von dem Schriftsteller Ingo Niermann und dem Unternehmer Jens Thiel lanciert. Zur Beteiligung Krachts siehe: CK: Why The Great Pyramid Troubles Me, in: Ingo Niermann und Jens Thiel (Hrsg.): *Solution 9: The Great Pyramid*, New York, Berlin: Sternberg Press 2008, S. 75–76. Siehe auch: Ingo Niermann: Die Erniedrigung im Werk und Leben Christian Krachts, in: Birgfeld und Conter 2009, S. 179–186, hier: S. 184 f.

Titel eines von Kracht für die *Süddeutsche Zeitung Wochenende* verfassten Textes über eine Afghanistan-Reise, „Alles Vergessene sammelt sich an der Decke“.⁶¹⁷

Neben den Anspielungen auf Text- und Projekttitel finden sich auf der Ebene der Spielorte und Motive zahlreiche Reminiszenzen an andere Texte Krachts: Chaplin, Ida und Amakasu trinken auf der Pazifiküberfahrt „große Mengen Brandy Alexander“ (*Toten*, 189), die auch der namenlose Ich-Erzähler in *Faserland* auf Rollos Party in rauen Mengen konsumiert,⁶¹⁸ und Nägelis zirkuläre Reisebewegung endet schließlich am gleichen Ort wie die Reise des *Faserland*-Erzählers, am Zürichsee.⁶¹⁹

Assoziationen zu Krachts zweitem Roman *1979* (2001) weckt das Motiv des heiligen Berges: Der Ich-Erzähler in *1979* umrundet den „heiligen Berg Kailasch“⁶²⁰ rituell auf den Knien, bevor er in ein chinesisches Arbeitslager deportiert wird (vgl. *1979*, 144 ff.); in *Die Toten* wird der Fujiyama im Erzählkommentar als „still bebender, summender Gottberg“ (*Toten*, 147) bezeichnet. Nägelis Reisebewegung in Japan legt zudem eine Umrundung des Fujiyama nahe.⁶²¹ Die Schlüsselszene in *Die Toten*, die Selbstbetrachtung Nägelis im Spiegelkorridor, schließt besonders deutlich an die „medial

⁶¹⁷ Die literarische Reportage beschreibt unter anderem den Dreh des Films *L'Étoile du soldat* (2006), bei dem Kracht als Statist mitgespielt haben soll. Siehe dazu den Peritext in der SZW: „Christian Kracht ist Schriftsteller und Journalist. Im April kommt Christophe de Ponfillys „Der Stern des Soldaten“ in die Kinos – Kracht hat darin eine Rolle als junger sowjetischer Soldat, der erschossen wird.“ CK: Alles Vergessene sammelt sich an der Decke. Eine Reise nach Afghanistan, wo der Dokumentarfilmer Christophe de Ponfilly nun seinen ersten Spielfilm gedreht hat. Und wo man, wenn man nachts allein spazieren geht, unheimliche Stimmen von noch unheimlicheren Erinnerungen wispern hört, in: *Süddeutsche Zeitung Wochenende* 25.3.2006, S. 4–5, hier: S. 5. Mit wenigen Änderungen in: Ders.: *New Wave. Ein Kompendium 1999–2006*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006, S. 138–150.

⁶¹⁸ Vgl. *Faserland*, S. 136 f., 148, 151 f. Siehe dazu auch die ‚Reisegeschichte‘ CK: „Mit meiner Mutter im Eastern & Oriental Express. Bangkok – Singapur, 1999“, in: *Der gelbe Bleistift. Reisegeschichten aus Asien*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000, S. 81–88, hier: S. 85.

⁶¹⁹ Nägeli sowie der *Faserland*-Erzähler spazieren durch das Niederdorf (vgl. *Faserland*, 158; *Toten*, 205) und beide beobachten die Schwäne am Zürichsee (vgl. *Faserland*, 160; *Toten*, 205). Das Romanende von *Faserland* wird in *Die Toten* über den See hinweg gespiegelt: Nägeli führt seinen Film „in einem kleinen, unscheinbaren Vorführraum im Seefeld, ganz in der Nähe des Opernhauses“ (*Toten*, 206) vor, das direkt am Seeufer, schräg gegenüber von Kilchberg liegt, dem Ort, von dem aus der *Faserland*-Erzähler am Ende des Romans mit einem Boot auf die andere Seeseite übersetzen möchte (*Faserland*, 166).

⁶²⁰ *1979*, S. 38, 114, 116, 129, 138, 140 f., 145.

⁶²¹ Nägeli betritt Japan im Hafen von Kōbe, fährt dann mit der Eisenbahn nach Tokio und sieht unterwegs aus dem Zugfenster den Fujiyama (vgl. *Toten*, 146). Danach „reist [er] die nächsten Wochen ziellos im japanischen Kaiserreich umher, in den warmen Süden, nach Nagasaki und Fukuoka, dann wieder zurück, weit nordostwärts Richtung Tokio, in die Präfektur Kanagawa“ (ebd., 179). Die nächste genannte Station ist die im Norden Japans gelegene Insel Hokkaidō, was eine Umrundung des Fuji sehr wahrscheinlich macht (vgl. ebd., 196). Dies lässt sich allerdings nicht abschließend klären, da ein Zwischenstopp „in einer Stadt, deren Namen er vergessen hat“ (ebd., 180), stattfindet und der Ort seiner Abreise aus Japan nicht genannt wird.

induzierte[] *mise en abyme*⁶²² in 1979 an, die ebenfalls als zentral für diesen Roman, aber auch für die Poetik Krachts angesehen werden kann. Die *mise en abyme* wird in 1979 dadurch hergestellt, dass die Figur Mavrocordato mithilfe eines Fernsehers eine Überwachungskamera auf ihr eigenes Bild richtet: „Er drückte einen Schalter, und auf dem Monitor war jetzt der kleine Fernseher selbst zu sehen, in sich hundertmal gebrochen und verkleinert; er verlor sich in der Mitte des Bildschirms im Unendlichen.“ (1979, 111) Nägelis Selbstbetrachtung im Spiegelkorridor verweist nicht nur des Prinzips wegen deutlich auf diese Textstelle, sondern auch die Formulierung, dass sich „sein Bildnis [...] hundertfach im Unendlichen verliert“ (*Toten*, 156), verstärkt diese werkinterne Referenz. In beiden Fällen wiederholt sich eine Abbildung des Bildes im Bild als eine unendliche Spiegelung, in der sie immer kleiner werden und zu verschwinden scheinen.⁶²³ Das Prinzip der verzerrten Spiegelungen in *Die Toten* schließt direkt an das von Eckhard Schumacher in Bezug auf diese Textstelle aus 1979 – insbesondere für *Imperium* – beschriebene Verfahren der ‚Wiederholung mit Differenz‘ an.⁶²⁴ Sprachlich erinnert *Die Toten* nicht nur offensichtlich an den Vorgänger *Imperium*, sondern der heteroglossen Verfasstheit – insbesondere der Helvetismen – wegen ebenfalls an Krachts dritten Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008).⁶²⁵ Auch die Beschreibungen Berns (respektive Neu-Berns) verbinden die beiden Romane, wie auch die zahlreichen vor allem schwarzen Vögel.⁶²⁶ Das Empfinden

⁶²² Schumacher 2013, S. 129–146, hier: S. 145.

⁶²³ Im Interview mit Ulf Poschardt weist Kracht selbst auf dieses – nach eigener Aussage an Bret Easton Elliss’ *American Psycho* orientierte – Verfahren hin: „So eine Mise-en-abyme wollte ich schreiben, so ein Spiegelkabinett erschaffen.“ Ulf Poschardt: „Es gibt keine Vorbilder mehr“. Christian Kracht ist der verstörendste Autor der deutschen Gegenwartsliteratur. Er entzieht sich mit seinen Prosatexten, der Essayistik und den Romanen jeder Zuordnung. Als er mit 28 Jahren seinen ersten Roman „Faserland“ schrieb, gab es 90 Verrisse und zwei positive Besprechungen, in: *Die Welt* 18.07.2009, S. 30. Bereits 2007 hatte Kracht im letzten Beitrag seiner FAZ-Kolumne darauf hingewiesen, er habe versucht, sich „in der Kolumne mit der Selbstreferenzialität zu beschäftigen, mit der Rückkopplung und den Effekten der Spiegelung, sowohl in Raum als auch Zeit.“ CK: Brief aus der Vergangenheit, letzter Teil, in: *FAZ* 20.10.2007, S. 4.

⁶²⁴ Vgl. ebd., S. 144 f.

⁶²⁵ Einige Beispiele für Helvetismen oder spezifisch in der Schweiz gebräuchliche Wörter in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* sind „Kommissär“ (12), „Réduit“ (22), „Trottoir“ (24), „Verdingkinder“ (52), „Rütligruss“ (93) und in *Die Toten* ebenfalls „Trottoir“ (19, 154, 158, 210), „Coiffeur“ (155), „Schofför“ (154), „Rüebli“ (53), „parkieren“ (153) und „Nüsslisalat“ (168). Ebenfalls findet sich das Wort „Mwana“ auf Suaheli wiederholt im Text (*Sonnenschein*, u. a. 21, 22, 41). *Die Toten* weist zahlreiche japanische Wörter in Umschrift auf und beide Romane inkorporieren asiatische logografische Zeichen. In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* handelt es sich um chinesische Logogramme aus dem I Ging, im Roman I-Ching (*Sonnenschein*, 30 f.), und in *Die Toten* um japanische Schriftzeichen in den Kapitelüberschriften.

⁶²⁶ In beiden Romanen wird bspw. die Aare (vgl. *Sonnenschein*, 22; *Toten*, 35) beschrieben und das Matte-Quartier (vgl. *Toten*, 35) respektive der Dialekt „Mattenenglisch“ (*Sonnenschein*, 39) und in beiden Romanen handelt es sich bei den Vögeln um dominante Motive. In *Ich werde hier sein im*

einer kulissenhaften Welt ist ein weiteres verbindendes Element der Romane: Wie Nägeli, den, wie erwähnt, der Tokioter Friseursalon an ein Schweizer Provinztheater erinnert, der im Park auf einen „mechanische[n] Vogel aus kunstvoll bemaltem Blech“ (*Toten*, 158) trifft und sich in der Mietvilla so fühlt, „als befände er sich auf einmal hinter, oder viel mehr, *in* den Kulissen eines Theaters“ (ebd., 176; Herv. im Orig.), so beschreibt der Ich-Erzähler in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* Neu-Bern folgendermaßen:

Der Weg zum Bahnhof schien jeden Morgen wie eine Theaterkulisse; erst ging es an mit Rauhref [sic] überzogenen Wellblechhütten vorbei, dann kam ein Gatter, Bäume, immer wieder schwarze Vögel, die gerade so aufflatterten, als ziehe sie ein unsichtbarer Bühnenmeister an einem Bindfaden durch die Szenerie. (*Sonnenschein*, 13)

Das relevanteste der verbindenden Merkmale ist sicher der ‚Tod der Moderne‘, der in beiden Romanen über Suizide symbolisiert wird. Am Ende von *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* erhängt sich der Architekt Jeanneret – der für die Ikone moderner Architektur, Le Corbusier, steht – an einer von ihm selbst entworfenen Straßenlaterne.⁶²⁷ In *Die Toten* weisen die intensiven intertextuellen Bezüge auf den rituellen Selbstmord Yukio Mishimas hin, der sich tief in das kulturelle Gedächtnis Japans eingeschrieben hat. Der spektakulär in Szene gesetzte Freitod eines der berühmtesten Autoren japanischer Nachkriegsliteratur wird in diesem Kontext oftmals als „Tod der literarischen Moderne“⁶²⁸ gedeutet.

Auf die Dimension der Werkzusammenhänge machte Kracht auf *Facebook* noch vor der Veröffentlichung des Romans aufmerksam. Eines der geposteten Preisrätsel wies auf eine Kontinuität des Personals hin:⁶²⁹ Wilhelm Solf, in *Imperium* Gouverneur von Deutsch-Samoa und in *Die Toten* deutscher Botschafter in Tokio, verdeutlicht, wie eng *Die Toten* an den Vorgängerroman anschließt. Es handelt sich um die Darstellung eines ähnlichen historischen Zeitraumes, und auch die Kombination aus historisch

Sonnenschein und im Schatten: „Krähen“ (12), „schwarze Vögel“ (13), „Vögel“ (25, 27, 47, 54, 66, 70, 72, 74, 75, 83, 86, 120, 136, 144, 147) und in *Die Toten* „schwarze[] Raben“ (20), „Totenvogel“ (169) „mechanischer Vogel aus kunstvoll bemaltem Blech“ (158) und „nestbauende Vögel zwitschern *fi-di-bus*“ (179).

⁶²⁷ Vgl. *Sonnenschein*, S. 149. Jeanneret verweist „eindeutig auf Le Corbusier [...], mit bürgerlichem Namen: Charles-Édouard Jeanneret-Gris.“ Birgfeld 2012, S. 466.

⁶²⁸ Dennis Washburn: *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity*, New York: Columbia University Press 2007, S. 213. Vgl. auch Mak 2014, S. 12.

⁶²⁹ Die Frage wurde am 19.8.2016 auf Christian Krachts *Facebook*-Account publiziert: „Letzte Rätselfrage bevor der neue Roman in wenigen Tagen erscheint: Eine bestimmte, handelnde Figur taucht sowohl in ‚Imperium‘ als auch in ‚Die Toten‘ auf. Wer ist es? Die erste richtige Antwort erhält wie immer ein signiertes Exemplar der Erstausgabe zugeschickt!“ Die Auflösung folgte am 20.8.2016.

verbürgten und fiktiven Begebenheiten sowie aus fiktionalisierten historischen Personen und fiktiven Figuren verbindet die beiden Romane. *Imperium* blüht in *Die Toten* wiederholt auf, etwa wenn eine Kokosnussschale (vgl. *Toten*, 159) erwähnt oder der Hang der Protagonisten zur Onychophagie oder Auto-Anthropophagie beschrieben wird.⁶³⁰

Die Toten beginnt, wo *Imperium* aufhört, nämlich im Film, und endet – wie August Egelhardt in *Imperium* – abermals mit einer desillusionierten, wüstchenessenden Figur (vgl. *Imperium*, 240); diesmal Ida vor ihrem Suizid in Hollywood (vgl. *Toten*, 200). Die Romane teilen darüber hinaus eine sehr ähnliche Erzählweise, eine scheinbar allwissende, über dem Erzählten stehende Instanz, die unzuverlässig ist, relevante Geschehnisse verschweigt und deren „Allwissenheit zwischendurch in Zwischenfragen und Bemerkungen zum Eingeständnis des Nichtwissens metafictional subvertiert“⁶³¹ wird, wie Hauenstein die *Imperium*-Erzählinstanz charakterisiert.⁶³² Die in Klammern gesetzten Erzählkommentare werfen in *Imperium* und *Die Toten* wiederholt die Frage auf, ob die erzählende Instanz nicht allwissend ist oder ob sie mit ihrem Wissen kokettiert und den Lesenden relevante Informationen vorenthält.⁶³³ Des Weiteren teilen die beiden Romane eine Erzählinstanz, die in ironischer Distanz zu den Figuren steht und die Rezipierenden über vereinnahmende Formulierungen in die Beobachtungs- und Bewertungsweise einbezieht.⁶³⁴

Nicht nur *Die Toten* ist diesem Prinzip folgend als Spiegelkabinett verfasst, sondern die verzerrten Spiegelungen verorten den Text im Werkzusammenhang: Bei dem für

⁶³⁰ Nägeli – *nomen est omen* – kaut wiederholt an seinen Fingerkuppen und -nägeln (vgl. *Toten*, 13, 14, 15, 106, 131, 149), Amakasu an seinen Finger- und Fußnägeln (vgl. ebd., 51), und auch Ida „nagt nachts an ihren Fingernägeln, bis die Kuppen schartig und blutend freiliegen“ (*Toten*, 160). Das wiederholte Finger- und Fußnägeln erinnert an *Imperium*, wo der Begriff „Auto-Anthropophagie“ explizit eingeführt wird (vgl. *Imperium*, 151), an den von Engelhardt verspeisten Schorf (vgl. *Imperium*, 127) und den Verzehr der eigenen Daumen (vgl. ebd., 221, 239).

⁶³¹ Hauenstein 2014a, S. 131.

⁶³² Gemeint ist hier bspw. der „Nebel der erzählerischen Unsicherheit“ (*Imperium*, S. 130), durch den die Frage, wer Aueckens erschlagen hat, nicht eindeutig bestimmbar ist. Ähnlich verhält es sich mit Amakasus höchstwahrscheinlichem Ertrinken in *Die Toten*, das nahegelegt und doch nicht auserzählt wird (vgl. *Toten*, 195).

⁶³³ Hauenstein nennt für *Imperium* folgendes Beispiel: „Govindarajan wies mit einem Stock (hatte er vorhin schon einen dabei gehabt?) Richtung Tempel, [...]“ (*Imperium*, 43). Vgl. Hauenstein 2014a, S. 131. In *Die Toten* finden sich ähnliche, oftmals in Klammern gesetzte Erzählkommentare, wie bspw.: der „zartviolette Bleistift (der sich von irgendwoher durch den Äther dorthin manifestiert hat)“ (*Toten*, 128) oder „Schon möglich, daß er wieder angefangen hat zu weinen“ (ebd., 128).

⁶³⁴ Gemeint ist das einbeziehende Erzählen in Wir-Form. In *Imperium* bspw.: „Wir sehen beide Männer nackt am Strand gehen“ (*Imperium*, 128) und in *Die Toten*: „Wenn wir jemanden leiden sehen, finden wir es in uns, ihm fast alles zu verzeihen“ (*Toten*, 80).

den Roman zentralen Motiv des gefilmten ritualisierten Selbstmords, der durch die Aufzeichnung von einem transitorischen Moment in ein technisch reproduzierbares mediales Artefakt überführt wird, handelt es sich nicht ausschließlich um einen intertextuellen Verweis auf Mishimas Yūkoku, sondern auch um ein verzerrtes Selbstzitat aus der überarbeiteten und erweiterten *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2012). In dem neu hinzugefügten Kapitel „Barooning“ wird der Besuch des US-amerikanischen Komponisten David Woodard in Kathmandu geschildert:

Als er [der Hotelbesitzer] das Zimmer betrat, saß [David] Woodard in perfekter Haltung hochkonzentriert vor unserem kleinen Sony Fernseher, auf dem lautstark eine Dokumentation über japanische Tötungsrituale flimmerte. Die roten Farbspritzer an der Wand neben ihm rührten denn auch offenbar von einer besonderen Tinte, die der Tonsetzer auf seinen Notenblättern verwendete. (*Gebrauchsanweisung* 2012, 173)

Der künstlerische Schöpfungsakt wird hier als Transgression mit der medial vermittelten rituellen Selbsttötung enggeführt und die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sowie Leben und Kunst werden fragwürdig.⁶³⁵

3.4.6 Irritationen und Illusionsstörungen

Die Toten zeichnet sich durch eine implizite Poetik der in unterschiedlichen Graden verzerrten Selbstbespiegelung aus und radikalisiert das Kracht'sche Prinzip der Selbstbezüglichkeit. Durch die werkbezogene Autorinszenierung, autofiktionale Selbsteinschreibung und die rezeptionslenkenden auktorialen Paratexte entstehen kommunikative Schleifen zwischen Autor, Text und Literaturbetrieb. *Die Toten* verunsichert durch eine Radikalisierung autorbezogener Selbstbespiegelungen, die die semiotische Beziehung zwischen Objekt und Repräsentation im außer- sowie innerfiktionalen Raum umspielen. Die zu unterscheidenden Ebenen zwischen der Person Christian Kracht, der medial in Szene gesetzten Autorfigur ‚Kracht‘ und der autofiktionalen Einschreibung werden in Bezug auf *Die Toten* miteinander enggeführt, die auktorialen Paratexte verführen zum simplifizierenden Biografismus.

Die Person Kracht ist natürlich keinesfalls mit der Figur Nägeli gleichzusetzen. Vielmehr handelt es sich um eine gebrochene Spiegelung, insofern die Medienfigur ‚Kracht‘ performativ auf die Romanfigur Nägeli Bezug nimmt, die wiederum über einige

⁶³⁵ Auch in „Der Gesang des Zauberers“ beschreibt der Erzähler die Radikalität des terroristischen Aktes mit der „Größe Yukio Mishimas, der Seppuku begeht.“ (*Zauberer*, 298). Siehe dazu auch Kapitel 4.2 dieser Studie.

Autobiographeme im Text mit der Biografie der Person Kracht assoziiert wird. Inno-kentij Kreknin beschreibt die Selbstinszenierungsverfahren der Medienfigur ‚Kracht‘ anhand der *mise en abyme* in 1979 wie folgt: „Er verschwindet, wird immer kleiner und irgendwann unsichtbar. Das Abbild ist immer das von Kracht, aber immer ein anderes, weil gespiegeltes, es hört nie auf und verweist immer auf sich selbst.“⁶³⁶

Auch intratextuell ist das Prinzip der verzerrten Spiegelung auf unterschiedlichen Ebe-nen auszumachen. So lässt sich neben dem Spiegelmotiv auch die Struktur des Ro-mans über Nägelis Selbstbetrachtung im Spiegelkorridor neu lesen, da an dieser Achse etliche Szenen, Motive und Formulierungen verzerrt gespiegelt werden. Diese Spiegelungen weisen genügend Reminiszenzen auf, um als Variationen voneinander wahrgenommen zu werden, sie unterscheiden sich aber auch durch Verschiebungen und Verzerrungen voneinander, wie Reflexionen im Vexierspiegel.

Diese selbstbezügliche Ästhetik oszilliert zwischen Illusion und Illusionsdurchbre-chung, und der Roman kann durch zahlreiche metareferenzielle Passagen und poeto-logische Selbstbezüge als ‚narzisstisches Narrativ‘ betrachtet werden, wie Linda Hutcheon metafiktionale, also auf sich selbst bezogene und sich selbst reflektierende Texte bezeichnet.⁶³⁷ Es ist beachtlich, dass der Text nicht nur die eigene Ge- und Beschaffenheit metanarrativ reflektiert, sondern auch die eigene Rezeption mit er-staunlicher Präzision antizipiert und mittels autoreflexiver Passagen gleichsam lenkt. *Die Toten* weist also metafikcional darauf hin, dass der Text mitunter auch in Hinblick auf die Kritik geschrieben wurde, und beinhaltet bereits eine erste kritische Selbstreflexion.⁶³⁸

Neben der Dichte an metafikcionalen Passagen gibt es auch eine Ebene des Spiels mit ebendiesem postmodernen Verfahren.⁶³⁹ Das illusionsstörende Verfahren

⁶³⁶ Kreknin 2008, S. 144.

⁶³⁷ Hutcheon benutzt die Formulierung der ‚Narcissistic Narratives‘ neutral für ‚sich selbst bewusste‘, und sich selbst reflektierende Literatur. Vgl. Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, CA: Wilfrid Laurier University Press 1980, S. 1 f.

⁶³⁸ Hutcheon beschreibt diese ‚selbstkritische‘ Dimension metafikcionaler Texte wie folgt: „No attempt has been made to propose a comprehensive theory of metafiction. In the first place, any such theory would be reductive, much more reductive than any other theory of the novel in general. This is because the point of *metafiction* is that it constitutes its own first critical commentary, and in so doing, it will be argued, sets up the theoretical frame of reference in which it must be considered.“ (Hutcheon 1980, S. 6; Herv. im Orig.).

⁶³⁹ Es handelt sich bei Metafiktion nicht ausschließlich um ein postmodernes literarisches Verfahren, aber selbstreferenzielle und selbstreflexive Verfahren treten in der literarischen Postmoderne gehäuft und mit stärkerer Intensität der Illusionsstörung und Verunsicherung von Rahmungen sowie ontologischer Ebenen auf. Vgl. Waugh 2007, S. 28 ff.

metafiktionaler Selbstbespiegelung wirkt mitunter dadurch ‚entstörend‘, dass die Verfasstheit des Textes ausgestellt und in poetologischen Selbstreflexionen ‚erklärt‘ wird. Doch die im Text aufgebaute Erwartungshaltung, dass sich der Text wiederholt selber reflektiert, wird auch unterlaufen, wie die in der Literaturkritik wohl am häufigsten zitierte Textstelle des Romans zeigt. Die Passage scheint das Strukturprinzip des Textes offenzulegen, das am japanischen Nō-Theater orientiert sei. Binnenfiktional handelt es sich um eine Erklärung Konos zur Dramaturgie des Nō: „[D]as Essentielle am Nō-Theater sei das Konzept des *jo-ha-kiū*, welches besagt, das Tempo der Ereignisse solle im ersten Akt, dem *jo*, langsam und verheißungsvoll beginnen, sich dann im nächsten Akt, dem *ha*, beschleunigen, um am Ende, im *kiū*, kurzerhand und möglichst zügig zum Höhepunkt kommen.“ (*Toten*, 104) Glaubwürdigkeit als Selbsterklärung gewinnt diese Textstelle durch die Gliederung des Romans in drei Teile, die mit den logografischen Zeichen, die für dieses Prinzip stehen, beschriftet sind.⁶⁴⁰ Im *Druckfrisch*-Interview bekräftigt Kracht epitextuell die Gültigkeit der Annahme, dass es sich bei dieser Passage um poetologische Selbstreflexion handle und auch in zahlreichen Rezensionen wird affirmativ darauf Bezug genommen.⁶⁴¹ Prüft man das ästhetisch-dramaturgische Prinzip am Text selber, ist dieser allerdings nicht mit dem Nō-Theater in Einklang zu bringen, da der Roman direkt mit der starke emotionale Reaktionen auslösenden Beschreibung des rituellen Suizids beginnt – also keinesfalls „langsam und verheißungsvoll“ (*Toten*, 104). Durch die Inkongruenz zwischen dem ästhetisch-dramaturgischen Prinzip des Nō und dem des Romans wird die Vermutung nahegelegt, dass sich *Die Toten* weniger auf das Nō-Theater als Kunstform und kulturelle Praxis als vielmehr

⁶⁴⁰ Dem ersten Teil ist das Zeichen für *jo* (序), dem zweiten Teil das Zeichen für das *ha* (破) und dem dritten Teil das Zeichen für *kiū* (急) zugeordnet. Allerdings gilt es einzuwenden, dass bereits *Imperium* in drei Teile gegliedert ist und beide Romane auch dramaturgisch – in Bezug auf die Temposteigerung und das Figurensterben – sehr ähnlich aufgebaut sind.

⁶⁴¹ „Zu den Besonderheiten von Christian Krachts neuem Roman *Die Toten* gehört unter anderem diese hier: Die Erzählung folgt der dramaturgischen Struktur des japanischen No-Theaters. Was das bedeutet, erklären die Figuren selbst: ‚Das Essentielle am No-Theater [sic] sei das Konzept des *jo-ha-kiū*, welches besagt, das Tempo der Ereignisse solle im ersten Akt, dem *jo*, langsam und verheißungsvoll beginnen, sich dann im nächsten Akt, dem *ha*, beschleunigen, um am Ende, dem *kiū*, kurzerhand und möglichst zügig zum Höhepunkt zu kommen.‘ Und diese Regeln hält der Roman auch mustergültig ein. [...] Christian Kracht bewegt sich in den selbst gesetzten Grenzen des No-Theaters in großmeisterlicher Manier, und auch die typische, leicht alberne Amüsiertheit ob seines bizarren Vorhabens ist hier wieder zu beobachten. Andererseits: So bizarr ist es vielleicht gar nicht. Schließlich sind Regelpoetiken auch heute gar nicht so selten, wie man vielleicht annehmen könnte.“ Felix Stephan: Der fernöstliche Diwan. Kino ist Krieg mit anderen Mitteln: In Christian Krachts Roman „Die Toten“ verbünden sich der deutsche und der japanische Faschismus gegen die Weltherrschaft Hollywoods, in: *Die Zeit online* 9.9.2016, o. S. (Online: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2016-09/christian-kracht-die-toten-rezension>) [Abruf am 20.2.2016].

auf künstlerische Bezugnahmen darauf bezieht: Der als Prätext identifizierte Film *Yūkoku* folgt tatsächlich dem beschriebenen Prinzip des *jo-ha-kiū* und spielt auf einer Nō-Bühne. Es handelt sich also nicht um einen direkten Bezug auf das Nō, sondern um einen intertextuellen Bezug zu einer modernen Nō-Adaption. Der Bezug gilt damit nicht mehr dem Phänomen als solchem, sondern bereits dessen sekundärer Repräsentation.⁶⁴²

Eine weitere Art der Selbstbespiegelung ergibt sich über intertextuelle Referenzen. Der Bezug auf Mishimas *Yūkoku* weist beispielsweise auf die Struktur der Spiegelung hin, indem die an den Prätext angelehnten Passagen in umgekehrter Reihenfolge angeordnet sind. Ebenso erschließt sich über die Bezugnahme auf diesen Prätext die thematische Parallele zu dem Motiv des Eintritts in das eigene Kunstwerk als das Stehen sowohl „vor als auch hinter der Kamera“ (*Toten*, 16). So weist *Die Toten* auch dadurch auf sich selbst hin, dass der Text über sich hinausweist.

Neben dem Netz intertextueller Anspielungen kann ebenfalls eine hohe Dichte werkinterner Verweise aufgezeigt werden. Es lassen sich zu allen Romanen Krachts Bezüge herstellen, wodurch sich der fünfte Roman sozusagen selbst in den Werkzusammenhang einordnet. Die werkbezogenen textuellen Transzendenzen weisen auf die Kontinuität von Themen, Motiven, Diskursen sowie Erzählverfahren im Œuvre hin und kreieren einen selbstreferenziellen Pastiche. Die Thematik der Grenzüberschreitung im Roman, wie beispielsweise die Grenzübertritte und -auflösungen zwischen Leben und Tod, spiegelt sich in dessen offener Form als Gewebe aus Selbst- und Fremdzitaten – oder wie das von Kracht auf *Instagram* publizierte Zitat von Jenny Holzer passend ausdrückt: „All things are delicately interconnected“.⁶⁴³

⁶⁴² Ein Hinweis darauf ist auch, dass sich Ida während des Besuchs einer Nō-Darbietung plötzlich „an ein ihr lange verlorengegangenes Buch über Nō“ (*Toten*, 103) von Ezra Pound erinnert, das ihr Nägeli dann in Tokio als Mitbringsel überreicht (vgl. *Toten*, 166). Zu diesem intertextuellen Verfahren der ‚Beobachtung der Beobachtung‘ bei Kracht siehe: Lorenz 2017b, S. 462.

⁶⁴³ Christian Kracht publizierte dieses Zitat von Jenny Holzer am 31.03.2017 über den *Instagram*-Account „mr.christiankracht“ (Online: <https://www.instagram.com/p/BSSDTi2ByiO/?taken-by=mr.christiankracht>) [Abruf 31.3.2017]. Es handelt sich um ein Zitat der Konzeptkünstlerin Jenny Holzer, das aus Holzers erster Textserie *Truisms* (1979–1983) stammt und das sie am 28.3.2012 über ihren *Twitter*-Account „@jennyholzer“ veröffentlicht hat. (Online: <https://twitter.com/jennyholzer/status/185070640255074304>) [Abruf am 31.3.2017].

IV. INTEGRATION DER IRRITATION: WERKPOLITISCHE ENTSTÖRUNGEN

Seit der *Imperium*-Debatte im Jahr 2012 lässt sich eine Verschiebung in der Kracht-Rezeption beschreiben, die sich dadurch äußert, dass die seither erschienenen Werke wie der Spielfilm *FINSTERWORLD* (2013), bei dem Frauke Finsterwalder Regie führte und dessen Drehbuch Finsterwalder und Kracht gemeinsam verfasst haben, oder der Roman *Die Toten* (2016) im Vergleich zu den früheren Werken weitaus weniger kontrovers aufgenommen und mit diversen Preisen ausgezeichnet wurden.⁶⁴⁴

Finsterworld wurde von der Deutschen Film- und Medienbewertung das Prädikat „besonders wertvoll“ verliehen,⁶⁴⁵ der Film erhielt Auszeichnungen bei zahlreichen Filmfestivals und wurde mit dem Preis der Deutschen Filmkritik (2013) für das beste Drehbuch ausgezeichnet.⁶⁴⁶ Auch die Allokationsprozesse des Literaturbetriebs deuten auf eine Verschiebung der Wahrnehmung und Positionierung Krachts im literarischen Feld der Gegenwart hin. Für *Die Toten* wurde Kracht mit dem in Karlsruhe verliehenen Hermann-Hesse-Literaturpreis (2016) sowie in Basel mit dem Schweizer Buchpreis (2016) ausgezeichnet, und Kracht wurde die namhafte Stiftungsgastdozentur Poetik der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main angeboten, in deren Rahmen er drei Vorträge unter dem Titel „Emigration“ hielt (15./19./22. Mai 2018).⁶⁴⁷ Diese Tendenz der Anerkennung der literarischen Öffentlichkeit setzt sich mit *Eurotrash* (2021) fort: Für seinen sechsten Roman erhielt Kracht diverse Buchpreisnominierungen und wurde mit dem Schweizer Literaturpreis (2022) ausgezeichnet.

Der empirische Autor Kracht wurde schon früh als Kosmopolit wahrgenommen, und zahlreiche seiner Texte wurden als spezifische Form der Reiseliteratur im Zeitalter der Globalisierung betrachtet,⁶⁴⁸ doch trotz zahlreicher Übersetzungen wurde Kracht in

⁶⁴⁴ *FINSTERWORLD* (Deutschland 2013, Regie: Frauke Finsterwalder). Das Drehbuch ist mit einem Vorwort sowie drei Essays erschienen: Frauke Finsterwalder und Christian Kracht: *Finsterworld. Mit Essays von Dominik Graf, Michaela Krützen und Oliver Jahraus*, Frankfurt am Main: Fischer 2013.

⁶⁴⁵ Siehe die Webseite der FBW (Online: <https://www.fbw-filmbewertung.com/film/finsterworld>) [Abruf am 3.6.2019].

⁶⁴⁶ Siehe die Webseite des Verbandes der Deutschen Filmkritik (Online: <https://www.vdfk.de/preis-der-deutschen-filmkritik-2013-482>) [Abruf am 3.6.2019].

⁶⁴⁷ Zuvor war Kracht für die Reportage „Less than zero. Die Heimatlosen von London“ in *Tempo* (1992, H. 7, S. 74–84) mit dem Axel-Springer-Preis für junge Journalisten (1993) ausgezeichnet worden, für *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) mit dem Phantastikpreis der Stadt Wetzlar (2009) und 2012 erhielt er für *Imperium* (2012) einen Literaturpreis des Kantons Bern sowie den in Braunschweig verliehenen Wilhelm Raabe-Literaturpreis. Vgl. Lorenz/Riniker 2018b, S. 12.

⁶⁴⁸ Zu Krachts Selbstinszenierung als polyglotter Kosmopolit mit einem nomadenhaften Lebensstil siehe: Klaus Bartels: Fluchtpunkt Katmandu [sic]. Globaler Nomadismus bei Christian Kracht, in:

erster Linie als dem deutschen Literaturbetrieb zugehörig eingeordnet.⁶⁴⁹ Auch hier lässt sich eine Verschiebung der Wahrnehmung beschreiben, da Kracht durch die Vielzahl der Übersetzungen und dadurch, dass seine Rechte durch die weltweit bekannteste Literaturagentur Wylie vertreten werden, zunehmend als Autor von internationalem Format wahrgenommen wird.⁶⁵⁰ Auch wird er vermehrt in den Kontext der „Weltliteratur“ eingeordnet, was sich einerseits auf den Autor als Kosmopoliten, die globalen Handlungsorte seiner literarischen Texte, die intertextuellen Bezüge zu Werken eines ‚weltliterarischen Kanons‘ sowie einen erweiterten, zunehmend globalen Rezipierendenkreis bezieht.⁶⁵¹ Die internationale Ausstrahlung präsentiert auch Kracht selbst auf seiner zur Publikation von *Die Toten* (2016) neu aufgesetzten Webseite, die kaum Texte enthält, dafür zahlreiche Fotografien der Buchcover seiner Publikationen und deren Übersetzungen auflistet.⁶⁵² Auch die Konjunktur der Kracht-Forschung lässt sich als Teil dieser werkpolitischen Kanonisierungsprozesse werten, mit denen produktions- und rezeptionsseitige Entstörungstendenzen verbunden sind.

Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis diese Tendenzen zueinander stehen und wie sich Kracht selbst zu seiner voranschreitenden Kanonisierung verhält. Dieses Kapitel befasst sich anhand von Krachts jüngsten Werken, insbesondere von *Die Toten* und Krachts Frankfurter Poetikvorlesung, damit, ob sich erstens die künstlerischen Verfahren grundlegend verändert haben, ob sich zweitens eine ‚Störungserwartung‘ als fester Bestandteil des Erwartungshorizonts etabliert hat, sodass in Bezug auf

Hans Richard Brittnacher und Magnus Klaue (Hrsg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*, Köln u. a.: Böhlau 2008, S. 291–302, hier: 293–294.

⁶⁴⁹ Dass der gebürtige Schweizer Kracht zumeist dem deutschen Literaturbetrieb zugerechnet wurde, zeigt sich beispielhaft bei Anke Biendarra, die Aspekte des Reisens im Zeitalter der Globalisierung in *Der gelbe Bleistift* als Teil ihrer Monografie *Germans Going Global* analysiert. Siehe: Anke Biendarra: *Germans Going Global. Contemporary Literature and Cultural Globalization*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 164–172.

⁶⁵⁰ Dass die Rechte durch die Wylie Agency vertreten werden, wurde im Herbst 2016 auf der zur Publikation von *Die Toten* neu aufgesetzten Webseite www.christiankracht.com kommuniziert.

⁶⁵¹ Zu der Wahrnehmung Krachts als „Weltliterat“ siehe das Interview mit Jan Drees für den *Deutschlandfunk* (26.10.2016), Krachts Lesung im Rahmen der „Poetica“, dem „Festival für Weltliteratur“, in Köln (21.–26.1.2019) oder in Hinblick auf die literaturwissenschaftliche Forschung den von Stefan Bronner und Björn Weyand herausgegebenen Sammelband *Christian Krachts Weltliteratur* (2018). Siehe: Jan Drees: „Ich mag Bob Dylan nicht“. Christian Kracht im Gespräch mit Jan Drees, in: *Deutschlandfunk Online* 26.10.2016, o. S. (Online: https://www.deutschlandfunk.de/christiankracht-ich-mag-bob-dylan-nicht.700.de.html?dram:article_id=369657) [Abruf am 3.6.2019]. Siehe auch Thomas Wegmann: Die Masken des Authentischen. Christian Krachts Interviews als Szenen auktorialer Epitexte, in: *Text + Kritik* 2017, S. 75–85, hier: S. 80.

⁶⁵² Neben der Homepage der Webseite, die Fotografien der Buchcover zeigt, verweisen die externen Links „Rights / Permissions / Rechte“ sowie „Interview Requests / Interviewanfragen“ direkt auf die Seite der Agentur „The Wylie Agency. London, New York“ (Online: www.christiankracht.com sowie <http://www.wylieagency.com>) [Abruf am 3.6.2019].

Kracht von einer höheren ‚Irritationstoleranz‘ gesprochen werden könnte, ob sich drittens eher die Parameter im Wertungsdiskurs verschoben haben, oder ob es sich viertens bei diesem ‚Ankommen‘ im Betrieb um eine Form der Eingemeindung durch Affirmation handelt.⁶⁵³

Das Kapitel 4.1 befasst sich mit produktionsseitigen Verfahren der Entstörung nach der *Imperium*-Debatte und fokussiert dabei auf Textstrategien in *Die Toten*. Mit rezeptionsseitigen Entstörungstendenzen, die sich aus der Rezeption von *Die Toten* ableasen lassen, befasst sich Kapitel 4.2 und wirft dabei auch einen Seitenblick auf *Finsterworld*. Kapitel 4.3 befasst sich schließlich mit Krachts Frankfurter Poetikvorlesung sowie ihrer Rezeption. Abschließend werden die aufgeworfenen Fragen nach Veränderungen von Krachts aktueller Poetik und Rezeption anhand der Analysen zusammengefasst und reflektiert (Kap. 4.4).

4.1 Produktionsseitige Entstörungen nach der *Imperium*-Debatte

Die Toten schließt nicht nur an aus *Imperium* bekannte Erzählweisen an, sondern die mitunter als störend empfundenen Verfahren werden deutlicher ausgestellt und metafictional kommentiert, so dass der Roman auch als Versuch einer werkpolitischen ‚Entstörung‘ angesehen werden kann. So macht der Text deutlich, dass er in Hinblick auf die Kritik geschrieben wurde und kann, wie alle Romane Krachts, auch als Versuch einer Reaktion auf die Rezeption der Vorgängerromane angesehen werden.⁶⁵⁴

Der Roman *Die Toten* korrespondiert nicht nur mit dem literarischen Text *Imperium*, sondern auch mit dessen Rezeption: So werden gerade die literarischen Verfahren, deren Missachtung mitunter zu Fehllektüren von *Imperium* geführt hat, in *Die Toten* zwar wieder ähnlich eingesetzt, allerdings werden sie deutlicher hervorgehoben. Dies lässt sich beispielsweise anhand des gegen *Imperium* vorgebrachten Antisemitismusvorwurfs aufzeigen.

Auch in *Die Toten* werden antisemitische Ideologeme in den Text eingewoben, jedoch werden diese in unmissverständlicher Art mehrfach eingeordnet und verurteilt.

⁶⁵³ Vgl. Lorenz/Riniker 2018c, S. 12 f.

⁶⁵⁴ Matthias N. Lorenz beschreibt diese ‚Korrekturen‘ in der Abfolge der Romane wie folgt: „So ist Kracht vorgeworfen worden, *Faserland* sei ein homophobes Buch, 1979 orientalistisch und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) zumindest kryptoantisemitisch. Nicht in den Blick genommen wurde bislang, dass der jeweilige Folgeroman eben dieser kritischen Lesart zu widersprechen versucht hat.“ Lorenz: 2014c, S. 13 f.

Antisemitische Gesinnung wird in *Die Toten* beispielsweise nur Figuren zugewiesen, die sich selbst diskreditieren und die durch die Erzählinstanz zusätzlich abgewertet werden – wie etwa Hugenberg oder in folgendem Zitat der Berliner Taxifahrer: „Vorne sagt der Taxischofför nun in feige hingehöltem Berliner Dialekt etwas sehr Häßliches: die Juden seien schuld am ganzen Schlamassel, an der Misere. Nur gut, wenn man sie alle wegjage, nach Timbuktu, tief in den fernsten Urwald, wo das animalische Pack hingehöre.“ (*Toten*, 118.) Der Taxifahrer wird hier erstens durch seine Ausdrucksweise als feige beschrieben und seine Aussage, noch bevor sie distanzierend im Konjunktiv wiedergegeben wird, warnend – und für Rezipierende nahezu entmündigend – als „etwas sehr Häßliches“ eingeordnet, wodurch sich die Erzählinstanz von dem Gehalt der Aussage überdeutlich distanziert.⁶⁵⁵ Zweitens diskreditiert sich der Antisemit dadurch selbst, dass er in seiner antisemitischen Tirade das jiddische Wort „Schlamassel“ verwendet, wodurch die eigene (Sprach-)Kultur entgegen der ideologischen Position als hybrid ausgestellt wird.⁶⁵⁶ Dagegen können beispielsweise die antisemitischen Aussagen August Engelhardts, einer ambivalenteren Figur, in *Imperium* erst im Gesamtkontext des Romans eingeordnet werden, da der zunehmende Antisemitismus des Protagonisten mit dessen geistigem Verfall einhergeht und der Erzähler als vermittelnde Instanz selbst als Figur des Romans und nicht etwa als Stimme des Autors gedeutet werden muss.⁶⁵⁷

Der Roman *Die Toten* distanziert sich also überdeutlich von antisemitischen Positionen, und die Figur des Antisemiten wird für ihre ‚häßlichen‘ Aussagen umgehend in einer slapstickartigen oder auch comichaft überzeichneten Weise bestraft: Siegfried Kracauer sticht dem Taxifahrer die Finger in die Augen, so dass der Mercedes mit einer Litfaßsäule kollidiert. Poetische Gerechtigkeit wird also explizit von einer

⁶⁵⁵ Diese Beobachtung findet sich ähnlich bei Immanuel Nover: „Geradezu plakativ und überdeutlich verurteilt der Text den Diskurs des Antisemitischen, der mit der Äußerung eines Taxifahrers aufscheint.“ Nover 2017, S. 30.

⁶⁵⁶ Genauso verhält es sich mit dem Antisemiten Hugenberg, der ebenfalls sehr abwertend charakterisiert wird. Auch er verwendet ein aus dem Jiddischen stammendes Wort: Tacheles (vgl. *Toten*, 132).

⁶⁵⁷ Zunächst distanziert sich Engelhardt deutlich von Heinrich Aueckens' antisemitischen Positionen: „Engelhardt teilte nicht jene aufkommende Mode der Verteufelung des Semitischen, die der fürchterliche Richard Wagner mit seinen Schriften und seiner schwülstig-komischen Musik wenn nicht initiiert, dann aber allerorten salonfähig gemacht hatte. [...] Es war doch wohl strikt abzulehnen, über Menschen aufgrund ihrer Rasse zu urteilen. Punkt, ja.“ (*Imperium*, 127 f.) Ist die Ablehnung von Antisemitismus in *Die Toten* sehr deutlich markiert, lässt sich, wie Immanuel Nover argumentiert, auch in *Imperium* eine deutliche „Absage an den Antisemitismus“ ausmachen, die „nur aufgrund von gravierenden Fehllektüren überlesen werden [konnte].“ Nover 2017, S. 30.

jüdischen Figur herbeigeführt, denn Nägeli, der den Taxifahrer zuvor hatte ohrfeigen wollen, wird durch Lotte Eisner, die seinen Arm zurückhält, daran gehindert (vgl. *Toten*, 119).

Auch der als Rassist und Antisemit markierte Hugenberg, der Japaner als ‚Gelbe‘ (vgl. *Toten*, 130) und ‚Perverse‘ (vgl. *Toten*, 133) bezeichnet und sich zum kulturpolitischen Ausschluss jüdischer Menschen bekennt,⁶⁵⁸ wird durch die Sympathielenkung, vermittelt durch Nägelis Befremden, wiederholt als widerwärtig, vulgär, grob und dekadent ausgewiesen.⁶⁵⁹ Die Abwertung der klischeehaft negativ gezeichneten Figur wird noch weiter übersteigert, indem sich die Erzählstimme von Nägelis befremdeter Wahrnehmung löst und Hugenberg mit dem Bild des ‚häßlichen Deutschen‘ als Schwein beschrieben wird, das bereits in *Imperium* für die deutschen Pflanzer herangezogen wird:⁶⁶⁰ Hugenberg „fährt sich mit den Fingern durch die borstigen Haare und lächelt wie das garstige Schwein[,] das er ist.“ (*Toten*, 134).⁶⁶¹

Die stereotype Figurenzeichnung, insbesondere in den in Berlin spielenden Episoden, wird durch slapstickartige Schilderungen – wie etwa die Taxifahrt – sowie onomatopoeische Interjektionen akzentuiert. Dem durchweg als lächerlich gezeichneten Heinz Rühmann wird beispielsweise ein „(Haha! Grmmpfff!)“ (*Toten*, 108) in den Mund gelegt, das als in Klammern gesetzte Exklamation auch optisch an eine Comic-Sprechblase erinnert, und das Geräusch einer von Hugenberg mit seinem „pellwurstartig geschwollenen Zeigefinger“ gedrückten Klaviertaste wird als „*pling, pling, pling*“ (*Toten*, 130) wiedergegeben.⁶⁶²

⁶⁵⁸ Hugenberg sagt zu Nägeli: „Und, ganz *entre nous*: diese Semiten Kracauer und Eisner, die seien doch nicht wirklich Teil seines Freundeskreises, man müsse doch etwas mehr zusammenhalten unter Nordischen, nicht wahr? Exklusion heißt das Zauberwort!“ (*Toten*, 133).

⁶⁵⁹ Nägeli ist durchwegs angewidert von Hugenberg und seiner Entourage: „noch nie hat er [Nägeli] die Geisteskrankheit und den Größenwahn der Deutschen so anschaulich serviert bekommen.“ (*Toten*, 113).

⁶⁶⁰ Die Pflanzer auf dem Dampfer Prinz Waldemar werden wie folgt beschrieben: „Bläßliche, borstige, vulgäre, ihrer Erscheinung nach an Erdferkel erinnernde Deutsche lagen dort und erwachten langsam aus ihrem Verdauungsschlaf, Deutsche auf dem Welt-Zenit ihres Einflusses.“ (*Imperium*, 12).

⁶⁶¹ Hugenberg wird durch den Filter von Nägelis Wahrnehmung abgewertet. Kurz vor der zitierten Beschreibung und dem Kommentar, dieser sei ein garstiges Schwein, hat Nägeli Hugenbergs Büro allerdings bereits verlassen und der Kommentar ist der Erzählstimme zuzurechnen (vgl. *Toten*, 133 f.).

⁶⁶² Der in Klammern gesetzte Erzählkommentar weist auf diese Holzschnittartigkeit hin, wenn Figuren durch nur ein Attribut charakterisiert werden: „Da war der niederländische Botschafter (Päderast), dort ein namhafter chinesischer Kommunist (spielsüchtig), in einer Ecke rauchte mit spitzen Fingern ein italienischer Oberst (impotent).“ (*Toten*, 92).

Ähnlich verhält es sich auch mit der in *Imperium* teilweise verkannten Ironie, auf die in *Die Toten* mittels eines illusionsstörenden Erzählkommentars hingewiesen wird. Nägeli ist gerade in Berlin angekommen und befindet sich zusammen mit Heinz Rühmann, Ernst „Putzi“ Hanfstaengl und Hugenberg in einem Varieté, als Siegfried Kracauer, der damalige Leiter des Feuilletons der *Frankfurter Zeitung*, hinzutritt und zu dem Nationalsozialisten und Medienmogul Hugenberg sagt: „beste, aufrichtige, warme Grüße solle er übermitteln, von Bloch und Benjamin (die Ironie verdampft ungehört), bald werde man wohl Deutschland verlassen müssen [...]“ (*Toten*, 114). Die in diesem Kontext unverkennbar ironische Äußerung, nämlich dem Antisemiten Hugenberg wärmste Grüße von Bloch und Benjamin zu bestellen, wird binnenfiktional nicht als solche wahrgenommen. Die Äußerung Kracauers wird deshalb durch den Erzählkommentar, der in Klammern gesetzt ebenfalls unübersehbar als solcher gekennzeichnet ist, explizit als nicht erkannte Ironie ausgewiesen, was die Rezipierenden als eine Art ‚Ironiezeichen‘ auf einen ironischen Kommunikationsmodus aufmerksam macht und gleichsam darauf einstimmt.

Diese ‚korrigierende‘ Anschlusskommunikation an *Imperium* und die *Imperium-Debatte* ist allerdings teilweise so deutlich ausgestellt – wie etwa der betont als ‚politisch korrekt‘ markierte Umgang mit Antisemitismen oder der Hinweis auf missverstandene Ironie –, dass die ‚entstörende‘ Selbstbezüglichkeit einen doppelten Boden erhält. Der Umgang mit Antisemitismen markiert einerseits, dass der Text eine größtmögliche Distanz zu antisemitischen Ideologemen einnimmt,⁶⁶³ was in der comichaften Überzeichnung andererseits nahezu parodistische Züge annimmt. Dieses Verfahren oszilliert zwischen einer Immunisierung gegen Kritik durch die Affirmation von Diskursregeln – Regeln eines ‚politisch korrekten‘ Umgangs mit Antisemitismus und der Reflexion darüber, wer in welchen Kontexten auf welche Art und Weise an dem Diskurs teilhaben kann – und Subversion durch die Überaffirmation derselben. Es ist vielleicht kein Zufall, dass der im Text mehrfach gespiegelte Begriff „*ve-ri-tas*“, der jeweils auch typografisch hervorgehoben ist, gespiegelt das Wort „Satire“ enthält.

Dem Roman ist also eine implizite Poetik der Entstörung eingeschrieben, indem der Text deutliche Hinweise zu seiner Rezeption beinhaltet. Auch wenn diese in *Die Toten*

⁶⁶³ Nover etwa liest die überdeutliche Verurteilung antisemitischer Ideologie als mögliche Immunisierung gegen Kritik: Kracht könnte womöglich „aufgrund der Reaktionen auf ‚Imperium‘ hier präventiv eine noch deutlichere Sprache gewählt haben.“ Nover 2017, S. 30.

eingeschriebenen Lektüreregeln eine ambivalente Dimension des nahezu satirischen Ausstellens aufweisen, immunisieren sie den Text vor gesinnungsästhetischer Kritik. Das folgende Kapitel befasst sich mit der Frage, ob, und wenn ja, welche rezeptionsseitigen Phänomene der Entstörung seit der *Imperium*-Debatte ausgemacht werden können, die mit den beschriebenen produktionsseitigen Verfahren an einer werkpolitischen Entstörung mitwirken.

4.2 Rezeptionsseitige Entstörungen nach der *Imperium*-Debatte

Bezüglich der Unterstellung einer rechten Gesinnung findet in Krachts fünftem Roman also keine Ausweichbewegung statt,⁶⁶⁴ sondern Kracht betritt mit der historischen und räumlichen Situierung des Romans „wieder vermintes Gelände“⁶⁶⁵ – Berlin zur Zeit von Hitlers Machtübernahme –, wie es Ijoma Mangold in der *Zeit* formuliert. Diesem ‚verminten Gelände‘ begegnet der Text mit den zuvor beschriebenen Verfahren ideologischer Entstörung, die dem Antisemitismusvorwurf der *Imperium*-Debatte durch maximale erzählerische Distanzierung zu der Weltsicht der als Nationalsozialisten gekennzeichneten Figuren entgegentreten.

Ähnliche Distanzierungsstrategien der satirischen Überzeichnung wurden auch in *FINSTERWORLD* eingesetzt. Der Film befasst sich mit einer in Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit durchaus heiklen Thematik, indem ein tristes, konsumorientiertes Deutschland dargestellt wird, das an seiner eigenen schulbelasteten Geschichte leidet und keinen anderen Umgang damit gefunden hat, als standardisierte Unterrichtseinheiten zu verordnen, die einen politisch korrekten Umgang mit dem Holocaust und der aus der Schuld erwachsenen Verantwortung vermitteln sollen, die in ihrer schablonenhaften Reproduktion phrasenhaft werden. Gemeint sind beispielsweise die vergeblichen Bemühungen des Lehrers Nickel, während des Ausflugs mit seiner Schulklasse zu einer KZ-Gedenkstätte emotionale Betroffenheit bei seinen Schülerinnen und Schülern auszulösen, indem er die Beschreibung des BBC-Reporters Richard Dimbleby zitiert, der in erschütternden Bildern von dem am 15. April 1945 befreiten KZ Bergen-Belsen berichtete:

⁶⁶⁴ Zu einer Rekonstruktion dieser Zuschreibungen siehe: Julian Schröter: *Theorie der literarischen Selbstdarstellung. Begriff – Hermeneutik – Analyse*, Münster: mentis 2018, S. 217–220.

⁶⁶⁵ Mangold, 1.9.2016, S. 35.

Here over an acre of ground lay dead and dying people. You could not see which was which ... Babies had been born here, tiny things that could not live ... [...] A mother, driven mad, screamed at a British soldier to give her milk for her child, and thrust the tiny thing into his arms, then ran off, crying terribly. He opened the bundle and found the baby had been dead for days. This day was the most horrible of my life. (*Finsterworld*, 50)⁶⁶⁶

Mit der Thematik der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ respektive Aufarbeitung betritt also auch FINSTERWORLD direkt nach der *Imperium*-Debatte jenes ‚verminte Gelände‘ und kontrastiert die Rezitation eines erschütternden Zeitzeugnisses mit dem ostentativen Desinteresse der Schülerinnen und Schüler. Drehbuch und Film stellen aus, dass den Worten des Lehrers kaum Beachtung geschenkt wird, wenn er seine Klasse ermahnt: „Wenn Sie in ein ehemaliges KZ fahren, ohne etwas über die Geschichte dieses Lagers zu wissen, sehen Sie nichts, verstehen Sie nichts. Tragen Sie das bitte in Ihrem Herzen.“ (Ebd., 51) Die Ignoranz der Klasse stellt die Strategien des Lehrers als wirkungslos aus, was in dem pietätlosen Bild kulminiert, in dem die Schülerin Natalie von ihren Mitschülern Maximilian und Jonas in dem ehemaligen Krematorium in einen Verbrennungsofen geschubst wird, wofür letztlich dem wohlmeinenden Lehrer die Schuld zugeschoben wird. (Vgl. ebd., 100) In FINSTERWORLD wird das Scheitern der Vorstellung, dass die nationalsozialistische Vergangenheit auf die beschriebene Weise abschließend ‚bewältigt‘ werden könnte, satirisch ausgestellt. Dieses Versagen im Umgang mit der Vergangenheit wird auch dadurch vorgeführt, dass Natalie ausgerechnet der Faszination der Täterfigur, Maximilian, erliegt, der insbesondere durch seine Lust an Demütigung und Machtausübung charakterisiert wird. Am Ende von Drehbuch und Film steht Maximilian gemeinsam mit dem komplizenhaften Jonas in Siegerpose auf dem Hockeyfeld und schreit „Sieg!“ (vgl. ebd., 139).⁶⁶⁷

FINSTERWORLD wie auch *Die Toten* umgehen die Diskurse um Antisemitismus, nationalsozialistische und totalitäre Ideologeme nicht, sondern erzeugen eine Spannung zwischen dem in Bezug auf Krachts Autoren-Image etablierten Verdachtsmoment des ideologisch Fragwürdigen – der Unterstellung einer rechten Gesinnung – und

⁶⁶⁶ Der Lehrer Nickel in *Finsterworld* zitiert das Zeitzeugnis mit einigen Aussparungen. Der Bericht ist auf der Webseite der BBC abrufbar: o. A.: Liberation of Belsen. Horrific scenes greeted British troops as they entered Bergen-Belsen concentration camp on 15 April 1945. They were accompanied by the BBC's Richard Dimbleby who recorded his first impressions for radio, in: *BBC Online* 15.4.2005, o. S. (Online: http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_depth/4445811.stm) [Abruf am 7.6.2019].

⁶⁶⁷ Zur Lesart von FINSTERWORLD als satirische Darstellung des Fortwirkens von Faschismus und Patriarchat siehe: Alexandra Ludewig: „Gott, ist das hier hässlich“. Krachts Ästhetik des Hässlichen in FINSTERWORLD, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 663–686, hier: 682 f.

verhandeln diese Diskurse durch Strategien der überzeichnenden Distanzierung, die einer rezeptionsseitigen Störungserwartung mitunter entgegenlaufen. Der Filmkritiker Philipp Stadelmaier gibt sich in der *Süddeutschen Zeitung* empört darüber, dass FINSTERWORLD „eine zersetzende, skandalöse Farce über dieses ‚hässliche Scheißdeutschland‘ [hätte] werden können“, doch dass der Film stattdessen leider „politisch absolut korrekt und furchtbar langweilig“ sei.⁶⁶⁸ Die Verfahren der Überzeichnung in FINSTERWORLD werden von Stadelmaier in den Kontext der Debatte um *Imperium* eingeordnet und als Antwort auf die Rezeptionskontroverse verstanden: Kracht „hatte offensichtlich keine Lust mehr, erneut in die rechte Ecke gedrängt zu werden [...]. Die meisterhafte Ironie von Krachts Roman [*Imperium*] weicht hier der Demonstration einer überdeutlichen Satire.“⁶⁶⁹

Die Rezeptionsdiskurse um FINSTERWORLD und *Die Toten* weisen darauf hin, dass die Werke den in der *Imperium*-Debatte deutlich gewordenen Distanzierungsanforderungen gerecht werden oder diese Anforderungen sogar überdeutlich erfüllen. Beide Werke nehmen auf vielfältige Weise erzählerisch Abstand von ideologischen Positionen, die Kracht in der *Imperium*-Debatte unterstellt wurden.⁶⁷⁰ Zudem stellt sich aber auch die Frage, ob sich die Bezugsgrößen und Verfahren Krachts tatsächlich so stark verändert haben oder ob sich auch in der Rezeption die Erwartungen oder Maßstäbe verschoben haben, da beide Werke neben den Strategien der Distanzierung auch intertextuelle Bezüge zu literarischen Texten von Ikonen rechter Bewegungen aufweisen, die jedoch in der Rezeption etablierter Feuilletons kaum thematisiert wurden.

Die Figur des Einsiedlers in FINSTERWORLD, der sich als autonomer Denker von der Mehrheitsgesellschaft absondert, könnte beispielsweise an Ernst Jüngers *Der Waldgang* (1951) orientiert sein. Ebenso bildet die negative Darstellung einer durch den Zweiten Weltkrieg traumatisierten deutschen Gesellschaft, die sich konsumorientiert mit Errungenschaften der Automatisierung zufriedenstellen und betäuben lässt, eine

⁶⁶⁸ Philipp Stadelmaier: Zum Knuddeln. „*Finsterworld*“ hätte eine zersetzende Farce werden können – würden Frauke Finsterwalder und Christian Kracht nicht alle Energie darauf verwenden, sich nichts unterstellen zu lassen, in: *SZ* 17.10.2013, S. 10.

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ Siehe zur Thematik des erzählerischen Abstands: Peter Schneider: Vom Umgang mit dem Bösen in der Literatur: Gedanken zur Frage des erzählerischen Abstands, in: Paul Michael Lützeler et al. (Hrsg.): *Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart*, Göttingen: Wallstein 2011, S. 145–156.

Parallele zu Jüngers umstrittenem Aufsatz.⁶⁷¹ Jünger zeichnet in *Der Waldgang* das Bild einer nur scheinbar freien westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, die in ihrer Meinungshegemonie ein gewisses Maß an Dissens toleriert, um sich als frei zu legitimieren.⁶⁷² Der einzige Ausweg sei der des Waldgängers, der „aus dem Rahmen der alten Mehrheitsvorstellung heraustreten“⁶⁷³ könne und zum Widerstand bereit sei:

Waldgänger aber nennen wir jenen, der, durch den großen Prozeß vereinzelt und heimatlos geworden, sich endlich der Vernichtung ausgeliefert sieht. Das könnte das Schicksal vieler, ja aller sein – es muß also noch eine Bestimmung hinzukommen. Diese liegt darin, daß der Waldgänger Widerstand zu leisten entschlossen ist und den, vielleicht aussichtslosen, Kampf zu führen gedenkt. Waldgänger ist also jener, der ein ursprüngliches Verhältnis zur Freiheit besitzt, das sich, zeitlich gesehen, darin äußert, daß er dem Automatismus sich zu widersetzen, und dessen ethische Konsequenz, den Fatalismus, *nicht* zu ziehen gedenkt.⁶⁷⁴

Der *Waldgänger* nach Jünger ist ein unabhängiges, widerständiges Subjekt, das sich von den Fesseln der Technisierung und Automatisierung befreit, eine Lebensweise, die auch die Figur des Einsiedlers in FINSTERWORLD beschreibt. Auch dieser zeichnet sich durch die Bereitschaft aus, sein ‚Eigenes‘, das von außen bedroht wird, zu verteidigen, Widerstand zu leisten, die geltenden Werte der Gesellschaft nicht hinzunehmen.⁶⁷⁵ Das Deutschlandbild, das die anderen Figuren vermitteln, stellt ein Gegenbild zu dem des Waldläufers dar und zeigt eine Gesellschaft der bequemen, dekadenten und furchtvollen Menschen, die sich der Technisierung und dem Konsum ergeben haben, die sich selbst entfremdet und somit unfähig zu zwischenmenschlichen Beziehungen sind. Die Bezugsfolie des Waldgängers verweist auf einen Text, dessen politische Implikationen durchaus brisant sind: Jünger präsentiert im *Waldgang* revisionistische Geschichtsdeutungen und exkulpatorische Positionierungen, die den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg als Katastrophe beschreiben, in die Deutschland durch die Versailler Friedensverträge lediglich *geraten* sei.⁶⁷⁶ Der Widerstand der

⁶⁷¹ Ernst Jünger: *Der Waldgang*, Frankfurt am Main: Klostermann 1951. Siehe zu diesem Bezug: Ludwig 2018, S. 675.

⁶⁷² „Die eigentliche Schwierigkeit liegt aber darin, daß zugleich die Illusion der Freiheit erhalten bleiben soll.“ Ebd., S. 12.

⁶⁷³ Ebd., S. 28. Mit dem Wald meint Jünger den Ort der Freiheit, der weder Opposition, noch Flucht meint: „Der Ort der Freiheit ist ein ganz anderer als bloße Opposition, ein anderer auch, als ihn die Flucht gewähren kann. Wir nannten ihn den Wald.“ Ebd., S. 51.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 41 f.

⁶⁷⁵ Bei Jünger setzt sich der Waldgänger für „konservative Wiederherstellungen“ von Werten ein. Diese Wiederherstellung orientiert sich an der Erinnerung: „Diese Erinnerung kann sich auf die Väter richten und ihre dem Ursprung näheren Ordnungen. Sie wird dann auf konservative Wiederherstellung abzielen. Bei großen Gefahren wird das Rettende tiefer gesucht werden, und zwar bei den Müttern, und in dieser Berührung wird Urkraft befreit.“ Ebd., S. 55.

⁶⁷⁶ Der Begriff des Waldgangs solle nicht „auf den deutschen Freiheitskampf“ beschränkt werden. Allerdings sei „Deutschland [...] durch die Katastrophe in eine Lage geraten, die eine Heeres-

Waldgängerfigur in FINSTERWORLD ist jedoch zwecklos, da er die Zerstörung seines Rückzugsraumes lediglich durch den willkürlichen Akt zu rächen weiß, von der Autobahnbrücke auf ein beliebiges Fahrzeug zu schießen und somit den unbeteiligten Schüler Dominik zu tötet: „Der Schuß des EINSIEDLERS peitscht durch die Frontscheibe, in DOMINIKs Herz.“ (*Finsterworld*, 127). Die zuvor positiv konnotierte Figur des Einsiedlers sucht den Widerstand gegen eine gewalttätige, verkommene Gesellschaft, der jedoch in einer für das Gesamtsystem konsequenzlosen Gewalttat resultiert, die so gelesen werden kann, dass FINSTERWORLD in einen satirisch-kritischen Dialog zur Textvorlage Jüngers eintritt: Die radikale Tat des Widerstands wird zur Farce. Nichtsdestotrotz erweist sich FINSTERWORLD durch den Bezug zu Jüngers *Waldgang*,⁶⁷⁷ die Darstellung einer durch den Krieg traumatisierten, konsumorientierten, beziehungsstörungen und durch eine moralische Last gelähmten deutschen Gesellschaft, die sich mit wirkungslosen, politisch korrekten Formen der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ abmüht, als durchaus anschlussfähig für ‚neurechte‘ Diskurspositionen.⁶⁷⁸ Auf den Bezug FINSTERWORLDs zu Jüngers *Der Waldgang* weist etwa Mario Alexander Müller in seinem im Antaios Verlag publizierten Buch *Kontra Kultur* hin, das für die ‚Identitären Bewegungen‘ relevante Persönlichkeiten und Themen aufführt:⁶⁷⁹

Hier [in FINSTERWORLD] wird schonungslos der Finger in offene Wunden gelegt und die deutsche Nachkriegsidentität als von Komplexen und ungelösten Widersprüchlichkeiten geprägt entlarvt. Der Schriftsteller [CK] verfaßte das Drehbuch, das unter anderem von Jüngers *Waldgang* inspiriert zu sein scheint.⁶⁸⁰

Neuordnung“ (ebd., 61) bedinge. Der Friedensvertrag von Versailles „schloß bereits den zweiten Weltkrieg ein. Auf offene Gewalt begründet, gab er das Evangelium, auf das jede Gewalttat sich berief. Ein zweiter Friede nach diesem Muster würde noch kürzer dauern und die Zerstörung Europas einschließen.“ (Ebd., 69).

⁶⁷⁷ *Der Waldgang* legt durch die Figur des freiheitsliebenden, mit der ‚Urkraft‘ verbundenen Waldgängers, der zu radikalen Handlungen bereit ist und eine Wiederherstellung traditioneller sozialer Ordnungen erwirken möchte eine konservativ-revolutionäre Positionierung nahe und wird aufgrund dessen in der ‚Neuen Rechten‘ breit rezipiert. Zur Rezeption des *Waldgangs* in ‚neurechten‘ Bewegungen siehe bspw. die vom ‚Institut für Staatspolitik‘ herausgegebene Zeitschrift *Sezession*: Ernst Niekisch: *Der Waldgang*, in: *Sezession* 6 (2008), H. 1, S. 16–20.

⁶⁷⁸ Als Beispiel kann die ‚neurechte‘ Zeitschrift *Sezession* herangezogen werden, in deren Onlinepublikation eine hymnische Besprechung zu FINSTERWORLD erschienen ist. Siehe: Ellen Kositzka: *Finsterworld* von Frauke Finsterwalder und Christian Kracht, in: *Sezession Online* 21.10.2013, o. S. (Online: <https://sezession.de/41491/finsterworld-von-frauke-finsterwalder-und-christian-kracht>) [Abruf am 7.6.2019]. Zu Ernst Jünger, einer Ikone der ‚Neuen Rechten‘, sind in der *Sezession* ebenfalls zahlreiche Beiträge erschienen. Vgl. Themenheft Ernst Jünger, *Sezession* 6 (2008), H. 1.

⁶⁷⁹ Neben dem Eintrag zu Kracht gibt es in dieser als Nachschlagewerk strukturierten Publikation nur wenige Beiträge zu belletristischen Autoren, etwa zu Ernst Jünger oder Michel Houellebecq.

⁶⁸⁰ Mario Alexander Müller: Christian Kracht, in: Ders.: *Kontra Kultur*, Schnellroda: Antaios 2017, S. 160–161, hier: S. 161.

Der rätselhafte intertextuelle Bezug soll an dieser Stelle nicht als an sich problematisch ausgestellt werden; es fällt jedoch auf, dass in der Rezeption kaum noch kritisch fragend darauf Bezug genommen wird. Während die Jünger-Bezüge in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* in der Literaturkritik aufgezeigt,⁶⁸¹ in literaturwissenschaftlichen Beiträgen nachgewiesen⁶⁸² sowie kritisch eingeordnet wurden,⁶⁸³ blieben diese diskussionswürdigen Bezüge bei FINSTERWORLD weitestgehend unbeachtet oder wurden zumindest nicht mehr problematisiert.

Ähnlich verhält es sich mit intertextuellen Bezügen in *Die Toten*. Neben dem Verweis auf den rechtskonservativen Schriftsteller Knut Hamsun, aus dessen Roman *Mysterien* der Name des Protagonisten Nagel für die Figur Emil Nägeli in *Die Toten* entlehnt sein könnte,⁶⁸⁴ sticht der Bezug zu Ezra Pound besonders heraus. Ida besitzt „ein von Ezra Pound [...] signiertes Buch über das Nō-Theater“ (*Toten*, 166).⁶⁸⁵ Der Roman verweist also ausgerechnet auf einen der Autoren, die Diez in „Die Methode Kracht“ als Vergleichsgrößen heranzieht, um seinen Antisemitismusvorwurf gegen den empirischen Autor Kracht zu formulieren:

Das ist das Politikverständnis jener Art von antimodernem Ästhetizismus, in dessen Nähe sich Kracht bewegt – der ins Okkulte drehen konnte wie bei Joris-Karl Huysmans oder in den Antisemitismus abrutschen konnte wie bei Ezra Pound. Wenn man so will, ist Christian Kracht der Céline seiner Generation.⁶⁸⁶

In Hinblick auf die Unterstellung einer rechten Gesinnung Krachts sind in *Die Toten* auch die Bezüge zu Yukio Mishima provokant, von denen der Roman diegetisch durchdrungen sei, wie Kracht während seines ersten Vortrags im Rahmen der Frankfurter Poetikvorlesung erläuterte. Diese Bezüge zu einer weiteren Ikone rechter Bewegungen fügt sich in ein literarisches Verweisnetz ein, das von der Literaturkritik seit der *Imperium-Debatte* kaum mehr beleuchtet wurde.⁶⁸⁷

⁶⁸¹ Vgl. Dieter Hildebrandt: Stahlgewitter für die VIP-Lounge. Christian Krachts quicker Untergang des Abendlands, in: *Die Zeit* 9.10.2008, S. 60–61. Vgl. Dietmar Dath: Ein schöner Albtraum ist sich selbst genug. Christian Krachts Antihistorienspiel „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 15.10.2008, S. L1.

⁶⁸² Volker Mergenthaler benennt bspw. eine Anspielung auf Jüngers Erzählung *Sturm*. Vgl. Mergenthaler 2018, S. 342.

⁶⁸³ Siehe: Süselbeck 2012b.

⁶⁸⁴ Siehe dazu Kapitel 3.4.4 dieser Studie.

⁶⁸⁵ Ernest Fenollosa und Ezra Pound: „Noh“, or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan, London: Macmillan 1916.

⁶⁸⁶ Diez 2012a, S. 102.

⁶⁸⁷ Für die Bezüge zu Yukio Mishima siehe Kapitel 3.4.4 dieser Studie. Auch zu Yukio Mishima wurde in der *Sezession* ein Autorenporträt publiziert. Siehe: Daniel Napiorkowski: Autorenportrait Yukio Mishima, in: *Sezession* 8 (2010), H. 39, S. 4–7.

Demgegenüber wurden Krachts literarische Bezüge auf Phänomene des Extremen vor 20 Jahren noch als ausgesprochen provokant wahrgenommen. Auf die Radikalität des nationalistischen Aktivisten Yukio Mishima wird auch in der Erzählung „Der Gesang des Zauberers“ in *Mesopotamia* (1999) hingewiesen, in der ein mit dem Terrorismus der Aum-Sekte assoziierter homodiegetischer Erzähler die „Größe Yukio Mishimas“ lobt, „der Seppuku begeht.“ (*Zauberer*, 298) In Kombination mit der Selbstinszenierung Krachts mit Kalaschnikow auf dem Autorenfoto im Klappentext des Kompendiums bildeten auch hier Diskurse des Extremen Bezugspunkte des Verweisnetzes, von denen sich Kracht durch weniger deutliche Distanzierungsmarker absetzte.⁶⁸⁸

Auch in der überarbeiteten Neuausgabe der *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2012) findet sich ein weiterer impliziter Bezug zu Yukio Mishima: Der Künstler David Woodard, der mit rechtem Terror kokettierte, indem er ein Requiem für den rechtsgesinnten Terroristen Timothy McVeigh schrieb,⁶⁸⁹ komponiert mit blutroter Tinte vor einem Fernseher, während eine „Dokumentation über japanische Tötungsrituale“ (*Gebrauchsanweisung* 2012, 173) gezeigt wird.⁶⁹⁰ Hier wird die extreme Tat mit dem künstlerischen Schaffen David Woodards verknüpft, von dem sich Kracht in *Five Years* (2011) nur punktuell und mit ironischem Gestus distanziert.⁶⁹¹ Auch hinsichtlich der Bezugsgröße Woodard ist es die Verweigerung oder Subtilität von Abgrenzungen, die ihm von Diez in „Die Methode Kracht“ vorgehalten wurde: „Woodard schreibt [zu Nueva Germania], dass dieses ‚arische Zentrum elementar ist für die wünschenswerte Richtung der Welt‘“ und dass sich Kracht dies alles anhöre, „ohne sich von dem dumpfen deutschtümelnden Aberwitz Woodards je zu distanzieren.“⁶⁹²

Die durch die Kracht'sche Verweigerung ausgelöste Irritation, im Umgang mit extremen Ideologemen als Autor in der Öffentlichkeit eine eigene, konsistente Diskursposition zu deklarieren, wurde im Rahmen der *Imperium*-Debatte in Hinblick auf *Five Years* also noch durchaus kritisch besprochen.⁶⁹³ Genau dieser Provokationsgehalt der

⁶⁸⁸ Siehe dazu Dirk Niefanger, der in der Inszenierung des Autors „als heiliger Kämpfer“ ein Motiv erkennt, das ihn an Ernst Jünger oder Walter Flex erinnert. Er beschreibt auch das distanzierende Merkmal der Cover-Pose, dass Kracht die Kalaschnikow „gleich einem Popstar wie eine Gitarre hält.“ Vgl. Niefanger 2004, S. 95.

⁶⁸⁹ Timothy McVeigh verübte 1995 ein Bombenattentat in Oklahoma City, tötete 168 und verletzte über 800 Menschen. Für die Tat wurde er zum Tode verurteilt und 2001 hingerichtet.

⁶⁹⁰ Siehe dazu Kapitel 3.3.6.

⁶⁹¹ Siehe dazu Kapitel 3.2.4.

⁶⁹² Diez 2012a, S. 103.

⁶⁹³ Siehe dazu auch: Süsselbeck 2013.

Bezüge jenseits der politischen Korrektheit, denen keine verlässlichen, distanzierenden oder klärenden Aussagen des öffentlichen Autors entgegengesetzt werden, etablierten Kracht als Autor, der in ‚neurechten‘ Publikationen lobend rezipiert wird.⁶⁹⁴ Martin Lichtmesz, dem Kracht und Woodard ein Interview zu *Five Years* gegeben haben,⁶⁹⁵ und der heute unter anderem für die ‚neurechte‘ *Sezession* schreibt, stilisierte Kracht sogar zu einer Ikone ‚neurechter‘ Bewegungen und publizierte eine an der Ästhetik des von Shepard Fairey zum US-amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf von Barack Obama 2008 designten „Hope“-Posters angelehnte Grafik, in der Kracht u. a. mit Ernst Jünger und Yukio Mishima gemeinsam als Ikone abgebildet ist.⁶⁹⁶

Die bis zur und in der *Imperium*-Debatte als problematisch wahrgenommenen Bezugsgrößen der Kracht’schen Verweis- und Beziehungsnetze, die maßgeblich zu dem Unbehagen der literarischen Öffentlichkeit mit Kracht beigetragen hatten, da die Bezüge oft ohne eindeutig markierte Distanzierungsgesten für sich stehen, bleiben auch nach der *Imperium*-Debatte erhalten, werden aber in den Rezeptionsdebatten um FINSTERWORLD wie auch *Die Toten* kaum noch thematisiert. Eine Ausnahme ist die Rezension Sebastian Hammelehles im *Spiegel*, der den Bezug zu Mishima benennt, auch auf dessen offenkundig reaktionäre Haltungen hinweist und das Verfahren Krachts diesbezüglich einordnet: „Mishima war es ernst, todernst, einige Zeit später beging er Harakiri. Christian Kracht aber bedient sich für seine Inszenierung mit trockenem Humor derartiger Bilder, wie er sich auch der Religion und aller Ideologien bedient – ein

⁶⁹⁴ Siehe dazu: Martin Lichtmesz: Der Weihnachtskalender des Teufels. Jenseits politischer Korrektheit: Der Briefwechsel zwischen Christian Kracht und David Woodard, in: *Junge Freiheit. Wochenzeitung für Debatte* 16.3.2012, o. S. (Online: <https://jungefreiheit.de/service/archiv?artikel=archiv12/201212031641.htm>) [Abruf am 29.4.2019].

⁶⁹⁵ Lichtmesz, Martin: nietzsche und wagner im dschungel. David Woodard und Christian Kracht in Nueva Germania, in: *Zwielight* (2007), H. 2, S. 28–31 (Online: <http://www.sezession.de/wp-content/uploads/2012/02/zwielight-kracht-woodard-2007.pdf>) [Abruf 30.11.2018].

⁶⁹⁶ Martin Lichtmesz/Lichtmeß stilisiert Mishima und Kracht in der *Sezession* mehrfach zu Ikonen der Rechten. Martin Lichtmesz: Ikonen basteln! In: *Sezession im Netz* 2.3.2010, o. S. (Online: <https://sezession.de/12719/ikonen-basteln>) [Abruf am 27.3.2019]. Vgl. Martin Lichtmesz: Fanal und Irrlicht, in: *Sezession* 5 (2007), H. 20, S. 18–23, hier: S. 21–23. In der Grafik ‚neurechter‘ Ikonen sind abgebildet (von links oben nach rechts unten): Ellen Kositzka, Dieter Stein, Baal Müller, Leni Riefenstahl, Drieu la Rochelle, Götz Kubitschek, Joachim Fernau, Gottfried Benn, Claus von Stauffenberg, Thorsten Hinz, Karlheinz Weissmann, Oswald Spengler, Alain de Benoist, H.J. Syberberg, Ernst Jünger, Christian Kracht, Gabriele D’Annunzio, Günter Maschke, Friedrich der Große, Kriemhild aus Langs „Die Nibelungen“, Emile Cioran, Armin Mohler, Otto Weininger, Hans-Dietrich Sander, Walter Flex, Yukio Mishima, Erik von Kuehnelt-Leddihn, Thilo Sarrazin, Martin Heidegger und Uta von Naumburg. Lichtmesz erklärt zu seiner Auswahl: „Die abgebildeten Damen und Herren haben aus dem einen oder anderen Grund etwas mit unserem geistigen Hintergrund und Untergehölz zu tun. Die Auswahl hat zum Teil offenkundige, zum Teil esoterische, zum Teil ironische Gründe, und dementsprechend sind die Bildunterschriften geraten. Also nichts für Einsteiger – mehr Vergnügen werden bereits eingeleseene Sezessionisten haben.“ Lichtmesz 2.3.2010, o. S.

anarchisches Spiel.⁶⁹⁷ Selbst, wenn vormals irritierende Bezugsgrößen noch benannt werden, zeigt sich an diesem Beispiel, dass dieses Verfahren seinen Provokationsgehalt weitestgehend eingebüßt hat und mittlerweile fest in den Erwartungshorizont der Rezipierenden integriert ist. Politische und moralische Codierungen der Wertung, die mit dem Schlagwort der „Gesinnungsästhetik“ assoziiert sind, weichen in der literaturkritischen und literaturwissenschaftlichen Kracht-Rezeption seit der *Imperium*-Debatte zunehmend formal-ästhetisch orientierten Wertungshandlungen.⁶⁹⁸ Im Gegensatz zu den Feuilletons etablierter Zeitungen, die diese Verfahren von Verstoß und Distanzierung kaum mehr kritisch thematisieren, bieten sie nach wie vor Anknüpfungspunkte für Deutungsangebote, die zu einer Vereinnahmung Krachts durch neurechte Bewegungen führen.⁶⁹⁹

Das Unbehagen mit Krachts ambivalentem Spiel mit den Regeln diskursiver Gefüge ist weitestgehend einer harmonisierenden Rezeption gewichen. Seit der *Imperium*-Debatte zeigt sich ein Zusammenspiel produktions- und rezeptionsseitiger Verfahren, die sich seit der *Imperium*-Debatte zu einer Werkpolitik der Entstörung und Kanonisierung fügen.

Die Verfahren der Bezugnahme auf bereits in der Präfiguration umstrittene Prätexte und Diskurse bleiben also bestehen, und die erzählerischen Positionierungen variieren zwischen deutlichen und sehr subtilen Distanzierungen oder auch unbestimmten, rätselhaften Verhältnissen der Text-Text-Beziehung. Genau diese Verfahren, die auch nach der *Imperium*-Debatte weiterhin bestehen, verstärken das Bedürfnis der literarischen Öffentlichkeit nach Stellungnahmen des Autors zu seinen Texten und Arbeitsweisen. Bislang begegnete Kracht diesem Bedürfnis allerdings mit Verfahren der Aussageverweigerung oder Einbettung von Äußerungen in verunsichernde Kontexte zwischen Fakt und Fiktion. Deshalb stellt sich hinsichtlich der literarischen Verfahren, die sich nicht grundlegend geändert haben, die Frage, ob Kracht in seiner Frankfurter

⁶⁹⁷ Sebastian Hammelehle: Liebe, so absurd wie der Tod, Christian Krachts anarchisches Spiel mit den Zeichen des 20. Jahrhunderts: *Die Toten*, in: *Spiegel* 24.9.2016, S. 4.

⁶⁹⁸ Es ist auch denkbar, dass die gesinnungsästhetisch orientierte Diskussion um Kracht nach der *Imperium*-Debatte weitgehend als abgeschlossen erachtet wurde oder sich Rezensierende an dieser Thematik nicht die Finger verbrennen wollen, da Diez für seinen in „Die Methode Kracht“ dargelegten Ansatz selbst zum Skandalisierten in der Debatte um literaturkritische Wertungsmaßstäbe wurde.

⁶⁹⁹ Siehe dazu den Beitrag zu Christian Kracht in Mario Alexander Müllers *Kontra Kultur*. Müller 2017, S. 160 f.

Poetikvorlesung diesem starken Bedürfnis nach persönlichen und poetologischen Äußerungen nachkam.

4.3 Krachts Frankfurter Poetikvorlesung

„Kinder, wie Walter Benjamin sagt, Kinder, wenn sie sich Geschichten ausdenken, sind Regisseure, die sich nicht vom ‚Sinn‘ zensieren lassen. Und wenn ich so in mich hineinsehe, dann habe ich durchaus etwas Kindisches an mir, ich scheine mich an der kindlichen, destruktiven Ludik zu erfreuen, an der Aufmüpfigkeit, glaube ich, und an der Verweigerung, am Nichtakzeptieren des Gefüges. Das lässt nun nach mit 51, wird vielleicht codierter, bleibt aber dennoch Antrieb meiner Arbeit, die mir selbst rätselhaft erscheint, als sei sie im Zufall entstanden, neben dem Leben her, sicherlich aber ohne jede Dringlich- oder Notwendigkeit.“ (V1)⁷⁰⁰

Im Rahmen seiner ersten Frankfurter Poetikvorlesung am 15. Mai 2018 erzählte Christian Kracht von seinen persönlichen Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt, der er als Schüler im Alter von ungefähr zwölf Jahren ausgesetzt war.⁷⁰¹ Der anglikanische Pastor Keith Gleed hatte an der kanadischen Lakefield College School, die Kracht von September 1978 bis Juni 1980 besuchte, zahlreiche Jungen sexuell missbraucht.⁷⁰² Als Prinz Andrew, der das College als Austauschschüler besucht hatte, der Schule 2008 einen Besuch abstattete, stiftete er der Schulkirche in Gedenken an den verstorbenen Pastor ein Taufbecken, woraufhin ehemalige Schüler, die von Gleed sexuell missbraucht worden waren, ihre Anschuldigungen öffentlich machten und gegen die Schulleitung Anklage erhoben. Kracht selbst habe durch die Lektüre eines Artikels von diesen Ereignissen erfahren, der im Herbst 2017 im Zuge der Me-too-Debatte in dem kanadischen Reportagemagazin *Maclean's* publiziert worden war.⁷⁰³ So sei ihm erst rückwirkend klar geworden, dass es sich bei seinen dunklen Kindheitserinnerungen

⁷⁰⁰ Christian Kracht: Emigration. Frankfurter Poetikvorlesungen (15./19./22.5.2018), unveröffentlichte Vorträge [dieses Zitat wurde von Christian Kracht autorisiert]. Die erste Vorlesung wird im Folgenden mit der Sigle V1 nachgewiesen, der zweite Vortrag vom 19.5.2018 mit der Sigle V2 und der dritte, der am 22.5.2018 gehalten wurde, mit der Sigle V3.

⁷⁰¹ Da die Poetikvorlesungen nicht in publizierter Form vorliegen, und sich Kracht über eine eventuelle Publikation nicht äußert, basieren die folgenden Angaben auf den Mitschriften der Verfasserin und beziehen sich auf das gesprochene Wort. Christian Kracht stellte der Verfasserin seine Vortrags-Typoskripte zum Abgleich zur Verfügung und die Langzitate wurden von CK autorisiert. Für einen Überblick zu den Vorträgen siehe: Silvia Boide: Frankfurter Poetikvorlesungen 2018 – New Perspectives on Christian Kracht's Work? 15./19./22. May 2018, Goethe-Universität Frankfurt, in: *KULT_online* 57 (2019), S. 1–6 (Online: <https://doi.org/10.22029/ko.2019.239>) [Abruf am 2.3.2019].

⁷⁰² Vgl. Birgfeld/Conter: 2009b, S. 271.

⁷⁰³ Siehe: Michael Friscolanti: How a royal gift exposed sexual abuse at an elite Canadian school, in: *Maclean's Canada* 12.10.2017, o. S. (Online: <https://www.macleans.ca/news/canada/how-a-royal-gift-exposed-sexual-abuse-at-an-elite-canadian-school/amp/>) [Abruf am 23.3.2019].

nicht um eine Form der Erinnerungstäuschung gehandelt habe, sondern der von ihm erinnerte Missbrauch tatsächlich stattgefunden habe.

Seine detaillierten und ästhetisch verdichteten Schilderungen traumatischer Kindheits- und Jugenderinnerungen verknüpfte Kracht mit einem der zentralen Themen der Vorlesung: der Verunsicherung von Wahrnehmung und Erinnerung. Kracht schilderte, dass seine Eltern, denen er am Telefon von dem Missbrauch erzählt hatte, ihm nicht glauben konnten oder wollten, da er immer schon eine sehr lebhaftes Fantasie gehabt und im Poesieunterricht der Grundschule in der Schweiz Songtexte der Beatles als eigene, selbstverfasste Gedichte ausgegeben habe.⁷⁰⁴

Durch diesen Mangel an Anerkennung, dem Absprechen eigener Erfahrung, habe er jahrzehntelang geglaubt, sich das Szenario eingebildet zu haben, wodurch sich die Ereignisse als ‚false memory‘ in den „trüben Erinnerungstümpel der unwahren Erinnerungen“ (V1) verschoben hätten. Erst durch den Bericht in *Maclean's* sei ihm klar geworden, dass er nicht einfach ein „phantasievoller Lügner“ (V1) gewesen sei und dass es sich dabei nicht um eine Form der Erinnerungsverfälschung gehandelt habe.

Die erste Poetikvorlesung wurde im massenmedialen Diskurs als Bekenntnis oder Enthüllung breit rezipiert und der aktuellen Debatte um sexualisierte Gewalt zugeordnet.⁷⁰⁵ Zahlreiche Rezensionen setzten sich folglich zumeist wenig mit poetologischer Reflexion auseinander, sondern vorwiegend mit dem massenmedial anschlussfähigen „Schockmoment“ der Vorlesung und der emotionalen Affizierung der Anwesenden. Einem Interview mit Philipp Theisohn zu dem ersten Vortrag für die Schweizer Medienplattform *SRF* wurde beispielsweise der Titel „Autor spricht über Missbrauch. ‚Christian

⁷⁰⁴ Diese Schilderung erinnert an den Beitrag von „Chris Kracht“ im *Spetzgarter Jahrbuch* von 1985, der Abiturzeitung der Schule Schloss Salem, der u. a. ein nicht ausgewiesenes Zitat des Liedes „Kunst des Zitats“ der Band „Fehlfarben“ enthält. Vgl. *Spetzgarter Jahrbuch* 1985, S. 43. Siehe dazu Kapitel 3.1.1.

⁷⁰⁵ Die Me-too-Debatte ist im Herbst 2017 aus dem Hashtag „MeToo“ hervorgegangen, das von Aktivistin Tarana Burke kreiert worden war und nach Bekanntwerden der Vorwürfe gegen den US-amerikanischen Filmproduzenten Harvey Weinstein auf Social Media genutzt wurde, um auf Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt aufmerksam zu machen. Weinstein wurde beschuldigt, zahlreiche Frauen, die in der Filmindustrie tätig und von ihm abhängig waren, sexuell belästigt, genötigt oder gar vergewaltigt zu haben. Kracht nannte die Me-too-Debatte selbst als Grund seiner Erkenntnis, da die älteren Vorwürfe gegen den Pastor in diesem medialen Umfeld erneut öffentlich verhandelt wurden. Auch Krachts öffentliches Bekenntnis wurde in dieser Folge vielfach in diese Debatte eingeordnet. Siehe: Stefan Gmünder: Die Wiederkehr der verlorenen Erinnerung. #MeToo und Literatur: Die vielbeachtete und verstörende Frankfurter Poetikvorlesung des umstrittenen Autors Christian Kracht, in: *Der Standard* 24.5.2018, S. 26.

Krachts Bekenntnis war ein Schockmoment⁷⁰⁶ gegeben, im *Tagesspiegel* wurde von der „Missbrauchsenthüllung“⁷⁰⁷ geschrieben, und Ijoma Mangold wertete die Vorträge in der *Zeit* insgesamt als „spektakulär“: „Sie haben niemanden kaltgelassen.“⁷⁰⁸

Krachts ‚Enthüllung‘ wurde nicht nur in allen einschlägigen Feuilletons besprochen, sondern in einem weiteren Radius als Medienereignis aufgegriffen. In der Sonntagsausgabe der reichweitenstarken schweizerischen Boulevardzeitung *Blick* wurde etwa unter dem Titel „Die Maske ist weg“ postuliert, dass sich der „scheinbar Unnahbare“ als „Missbrauchsopfer“ „geoutet“ habe, wodurch sein Werk nun neu gedeutet werden müsse: „Zur Überraschung aller liess der mittlerweile 51-Jährige letzten Dienstag an der Frankfurter Goethe-Universität definitiv die Maske fallen“.⁷⁰⁹ Aus den von Kracht hergestellten biografischen Werkbezügen schließt der Rezensent Daniel Arnet in Bezug auf die Psyche des empirischen Autors, „dass hinter den teils grausamen und von einigen als faschistoid gedeuteten Figuren keine Faszination des Autors für solches Gedankengut steckt, sondern ein ekliges Kindheitstrauma.“⁷¹⁰ Der Rezensent fährt küchenpsychologisch und pathologisierend fort: „Und plötzlich wird klar, dass ihm das Lachen über Grausamkeiten als Mittel zur Bewältigung des Kindheitstraumas dient.“⁷¹¹ Wenn auch weniger plakativ werden in nahezu allen Besprechungen zwei grundlegende Fragen aufgeworfen, die im *Blick* simplifizierend beantwortet werden: Handelt es sich bei dieser Enthüllung erstens um das ersehnte authentische Außerhalb der spielerischen Selbstinszenierung, den Blick hinter die Maske, wie in zahlreichen Rezensionen gemutmaßt wurde, und handelt es sich dabei zweitens tatsächlich um einen

⁷⁰⁶ Esther Schneider: Autor spricht über Missbrauch. „Christian Krachts Bekenntnis war ein Schockmoment“ [Gespräch mit und Philipp Theisoohn], in: *SRF Online* 17.5.2018, o.S. (Online: <https://www.srf.ch/kultur/literatur/autor-spricht-ueber-missbrauch-christian-krachts-bekenntnis-war-ein-schockmoment>) [Abruf am 21.5.2019].

⁷⁰⁷ Der reißerisch anmutende Begriff „Missbrauchsenthüllung“ wurde nur in der Online-Ausgabe benutzt. Vgl. Bettina Engels: Schutzschild gegen die Erinnerung. Christian Kracht hält die zweite Frankfurter Poetik-Vorlesung an der Goethe-Universität nach seiner Missbrauchsenthüllung, in: *Der Tagesspiegel* 21.5.2018, o.S. (Online: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-in-frankfurt-schutzschild-gegen-die-erinnerung/22586892.html>) [Abruf am 21.5.2019]. Vgl. Bettina Engels: Schutzschild gegen die Erinnerung. Die zweite Poetik-Vorlesung von Christian Kracht, in: *Der Tagesspiegel* 22.5.2018, S. 23.

⁷⁰⁸ Ijoma Mangold: „Das hast du dir eingebildet“. In den Frankfurter Poetik-Vorlesungen erzählt Christian Kracht von einem sexuellen Missbrauch in seiner Jugend. Muss man sein Werk jetzt neu lesen?, in: *Die Zeit* 24.5.2018, S. 35.

⁷⁰⁹ Daniel Arnet: Die Maske ist weg. Der scheinbar Unnahbare gibt Persönliches preis: Der Schweizer Schriftsteller Christian Kracht (51) outet sich dieser Tage als Missbrauchsopfer. Das lässt manches in anderem Licht erscheinen. Erinnerung an eine Begegnung, in: *Sonntagsblick* 20.5.2018, S. 15.

⁷¹⁰ Ebd.

⁷¹¹ Ebd.

Schlüssel zum Werk und somit um eine werkbiografische Zäsur, die zu einer Relektüre des Werks unter veränderten Vorzeichen Anlass gibt?

Die folgenden Kapitel gehen diesen Fragen nach und befassen sich damit, inwiefern die Poetikvorlesung dem Bedürfnis nachkam, von dem sich entziehenden, als notorisch unzuverlässig aufgefassten Autor Persönliches in Erfahrung zu bringen sowie ein kommentierendes Außerhalb künstlerischer Performanz zu erleben, eine ‚neue Authentizität‘ des Autors, der mittels poetologischer Reflexion Deutungs- und Interpretationshilfen für sein Werk anbietet.

Das erste Kapitel 4.3.1 befasst sich mit der Rezeption der Vorlesungen über den ‚Knalleffekt‘ der ersten Vorlesung hinaus und dem inhärenten Irritationspotenzial der Vorträge, das herausgearbeitet und in den folgenden Kapiteln eingehender analysiert wird. Die Nutzung konventioneller Topoi der Textgattung „Poetikvorlesung“ wird herausgearbeitet (Kap. 4.3.2), das poetologische Prinzip „kognitiver Dissonanz“ (Kap. 4.3.3) erläutert und die Probleme im Umgang mit dem materiell nicht fassbaren Werk reflektiert (Kap. 4.3.4). Obwohl sich die Literaturwissenschaft im Regelfall mit Poetikvorlesungen in der Form veröffentlichter Essays und weniger mit der Ereignishaftigkeit und Dramaturgie der Vorlesungen befasst, wird im Folgenden eine Annäherung an Ereignis und Text versucht.

4.3.1 Irritationspotenziale und Rezeption

„Alles, was sich selbst zu ernst nimmt, ist reif für die Parodie. Auch diese Vorlesungsreihe.“ (V2)

Nach der ersten Vorlesung attestiert Felix Stephan in der *Süddeutschen Zeitung*, dass es Kracht nie um ein Spiel gegangen sei und dieser „noch nie einen ironischen Satz geschrieben“ habe, da es ihm „immer um alles, um den Menschen, den Humanismus“ gegangen sei, und fasst den Vortrag als Wendepunkt der Kracht-Rezeption auf.⁷¹² Auch Kevin Kempke und Miriam Zeh gehen in ihrem Blog auf der Webseite der

⁷¹² Felix Stephan: Leiden und Werk. Christian Kracht eröffnet seine Frankfurter Poetik-Vorlesung mit einem erschütternden Bericht davon, wie er als Kind missbraucht wurde, in: *Süddeutsche Zeitung* 17.5.2018, S. 11: „Das Verhältnis der deutschen Öffentlichkeit zu diesem Künstler war lange von der Frage geprägt, ob es sich bei seinen Texten und Auftritten lediglich um postmoderne Sprachspiele handelt, ernst konnte das schließlich niemand meinen: dieses Pathos, dieser hohe Ton. Kracht wurde als souveräner Dompteur aufgefasst, der das Publikum am hermeneutischen Zirkel durch die Manege führt. In Frankfurt stellte sich jetzt heraus: Ein Spiel ist es nie gewesen. Der Christian Kracht, der dort am Pult stand, hat noch nie einen ironischen Satz geschrieben. Es ging immer um alles, um den Menschen, den Humanismus.“

Zeitschrift *Merkur* davon aus, dass es sich um ebendiese Zäsur handle und Kracht „den langersehnten biographischen Schlüssel zu seinem Werk“⁷¹³ an die literarische Öffentlichkeit übergeben habe, was sie wiederum als rezeptionslenkende Machtgeste des Autors beschreiben.⁷¹⁴

Eine deutliche Verschiebung der literaturkritischen und -wissenschaftlichen Einschätzungen lässt sich nach der zweiten und der dritten Vorlesung feststellen, in denen wiederum deutlichere Irritationen und Ironiesignale enthalten waren, wie etwa das Eingangszitat und die dazugehörige Erklärung, dass sich alles, was sich selbst zu ernst nehme oder kanonisiert sei, automatisch zur Parodie freigebe (vgl. V2). Die Fragen nach Authentizität, Ernst oder Ironie verschieben sich in zahlreichen Beiträgen erneut in den Bereich der Unsicherheit und der Fokus von den Inhalten zurück zu Ästhetik, Form und Modus. Jan Wiele verweist in der *FAZ* auf „Warnsignale der Übertreibung, Verfremdung und Ironie“, die die Einschätzungen des ersten Vortrags verunsichern,⁷¹⁵ und auch Kempke und Zeh stellen in ihrem Abschlussbericht der Poetikvorlesungen im *Merkur* fest, dass Kracht „zurück in einen Redemodus, der mit ironischen Übertreibungen arbeitet“, übergegangen sei und es sich um „eine ebenso gattungsadäquate wie überraschende und damit letztlich richtig gute Poetikvorlesung“ gehandelt habe.⁷¹⁶ Auch die Literaturwissenschaftler Moritz Baßler und Heinz Drügh befassen sich mit Krachts Poetikvorlesung und ordnen sie in eine aktuelle Tendenz der „New Sincerity“, also die neue Ehrlich- und Ernsthaftigkeit eines bekenntnishaft autobiografischen

⁷¹³ Kevin Kempke und Miriam Zeh: Blitz und Donner – Christian Krachts Poetikvorlesungen als werkbiographische Zäsur, in: *Merkur* 16.5.2018, o.S. (Online: <https://www.merkur-zeitschrift.de/2018/05/16/blitz-und-donner-christian-krachts-frankfurter-poetikvorlesungen-als-werkbiographische-zaesur/>) [Abruf am 28.3.2019].

⁷¹⁴ Vgl. ebd.: „Die Selbstentblößung im Rahmen seiner Poetikvorlesung war nämlich auch mit einer Machtgeste des Autors Christian Kracht verbunden. Nicht nur präsentierte er den langersehnten biographischen Schlüssel zu seinem Werk. Selbsthermeneutisch überreichte er den An- und Abwesenden auch weitere autoradäquate Lesarten seiner Romane.“ Siehe auch: Mara Delius: Wie schuldig ist die Literatur? [Kommentar], in: *Die Welt* 19.5.2018, S. 25: „Christian Kracht berichtete in seiner Frankfurter Poetikvorlesung, wie er im kanadischen Internat sexuell belästigt worden sei, und machte den Missbrauch zum Schlüssel seines Werkes. Kracht lieferte damit einerseits eine Selbstexegese seiner Romane, die sich damit durch das Dunkel des Missbrauchs deuten lassen, und befreite andererseits den Bereich der Fantasie von dem Verdacht, der schreckliche Fall sei ihr allein entsprungen.“ Siehe dazu auch Paul Jandl: Was hinter den männlichen Körperpanzern steckt. Christian Kracht ist als Kind missbraucht worden und sieht seine Romanfiguren jetzt anders – sollen die Leser das auch tun?, in: *Neue Zürcher Zeitung* 25.5.2018, S. 41.

⁷¹⁵ Jan Wiele: Heilung durch Parodie. Die biographische Spur und ihre groteske Verwischung: Zum Abschluss von Christian Krachts Frankfurter Poetikvorlesung, in: *FAZ* 24.5.2018, S. 11.

⁷¹⁶ Kevin Kempke und Miriam Zeh: Der Autor ist anwesend. Ein Abschlussbericht zu Christian Krachts Frankfurter Poetikvorlesung, in: *Merkur* 23.5.2018, o. S. (Online: <https://www.merkur-zeitschrift.de/2018/05/23/der-autor-ist-anwesend-ein-abschlussbericht-zur-christian-krachts-frankfurter-poetikvorlesungen/>) [Abruf am 22.5.2019].

Erzählens ein. Sie zeigen in ihrem Beitrag Ironiesignale auf, deuten auf die emotionale Wirkung der Vorträge hin und verweisen auf den Überraschungseffekt, den das Bekenntnis beim Publikum, das sich größtenteils auf eine Form des Sich-Entziehens oder der Verweigerung eingestellt hatte, auslöste:

Nun hat Christian Kracht uns im Laufe der Jahrzehnte einiges zugemutet, er hat uns verblüfft, genervt, irritiert, zu beeinflussen versucht und an der Nase herumgeführt – aber enttäuscht hat er uns nie. Und so wird auch nicht enttäuscht, wer sich von den Frankfurter Vorlesungen endlich jene Aussagen über Leben und Werk erhofft hatte, mit denen der Autor bislang eher knauserig war. Kracht überrascht alle, die zuvor darüber spekuliert hatten, welche Form abendfüllender Auskunftsverweigerung er denn diesmal wählen würde, durch ein Bekenntnis, das den Hörsaal in Schockstarre versetzt.⁷¹⁷

Die Erwartungen und Einschätzungen Rezipierender lassen sich größtenteils zwei Positionen zuordnen, die von diametral unterschiedlichen Auffassungen von Krachts Autorinszenierung ausgehen. Die einen halten seine Reputation als sich entziehender Autor und unzuverlässiger Erzähler für gerechtfertigt, die anderen wiederum erachten dieses Image als Fehleinschätzung. Die Einschätzungen, ob es sich also bei den unterschiedlichen Formen der Verweigerung um Schüchternheit oder Attitüde, Selbstschutz oder Spiel und Manipulation handelt, gehen weit auseinander. Philipp Theisohn erläutert nach der ersten Vorlesung im Interview mit Esther Schneider, dass man das persönliche Bekenntnis nicht als Teil von Krachts Selbstinszenierung ansehen sollte,⁷¹⁸ Felix Stephan postuliert in der *Süddeutschen*, dass es Kracht generell nie um ein Spiel gegangen sei und er mit Ironie nichts zu tun habe.⁷¹⁹ Gerrit Bartels hingegen kontextualisiert Krachts Vorlesung im *Tagesspiegel* mit Bodo Kirchoffs Frankfurter Poetikvorlesung und konstatiert, dass Kracht im Gegensatz dazu das Bekenntnis seiner Missbrauchserfahrungen „in eine ihm gemäße ernsthaft-ironische Umgebung“ eingebettet habe.⁷²⁰ Von Interesse ist insbesondere, dass die Bekenntnishaftigkeit der ersten Vorlesung es vermochte, Rezipierende mit unterschiedlichen Rezeptionserwartungen gleichermaßen zu irritieren oder zu schockieren. Silvia Boide beschreibt in

⁷¹⁷ Moritz Baßler und Heinz Drügh: Tränen beim Pop-Titan, in: *Pop. Kultur & Kritik* 7 (2018), H. 7, S. 17–21, hier: S. 18.

⁷¹⁸ Auf die Frage nach der Inszeniertheit antwortet Theisohn: „Das darf man ihm in dem Fall nicht unterstellen. Davor muss man ein bisschen zurückscheuen. Es gibt solche Kommentare, ich habe einige im Spiegel gelesen, etwa ‚man glaubt ihm kein Wort‘. Das geht natürlich nicht. Wenn wir von Inszenierung sprechen, dann meinen wir, etwas ist gar nicht so, wie es scheint. Das ist etwas, was wir hier auf keinen Fall sagen können.“ Schneider, 17.5.2018, o.S.

⁷¹⁹ Vgl. Stephan 17.5.2018, S. 11.

⁷²⁰ Gerrit Bartels: Kann Literatur Traumata heilen? Christian Kracht, Bodo Kirchoff, Andreas Maier und ihre Erzählungen vom Missbrauch, in: *Der Tagesspiegel* 27.5.2018, S. 27.

ihrem Bericht zu Krachts Poetikvorlesungen, wie auch Baßler und Drügh, eine verbreitete Erwartungshaltung, die durch Krachts Ruf geprägt ist:

He rarely gives interviews and does not speak extensively about his work, which has received diverse critical attention, reaching from praise for intertextual density to the reproach of containing fascist ideas. Kracht has never commented on either of these in the past years. Expectations for the lecture series on 15th, 19th and 22nd May 2018 included that he might just not turn up or keep standing in front of the audience, saying nothing. Things went differently, but were no less impressive.⁷²¹

Das persönliche Erzählen und die werkbiografischen Bezüge bildeten einen Kontrast zu der von vielen erwarteten „Auskunftsverweigerung“ und wurden aufgrund dessen als überraschen und irritierend wahrgenommen, wie etwa die Positionen von Boide, Baßler und Drügh ersichtlich machen. Andere Rezipierende überraschte nicht das Bekenntnis an sich, sondern vielmehr die Wahl der Poetikvorlesung als öffentliche Plattform, wie es etwa Philipp Theisohn beschreibt.⁷²²

Grundsätzlich gilt es festzuhalten, wie dynamisch und unmittelbar die Rezipierenden auf den erwartungswidrigen Bekenntniston reagierten, den Kracht in seiner ersten Vorlesung angewandt hatte. Kurz darauf wurden diese angepassten Rezeptionserwartungen allerdings schon wieder auf die Probe gestellt, als die vielfach beschriebene neue Auskunftsfreudigkeit Krachts, seine Authentizität und Ernsthaftigkeit der ersten Vorlesung in den darauffolgenden Vorträgen durch stärkere Irritationen – wie Ironiesignale – erneut unterlaufen wurden. Jan Wiele etwa stellt fest, dass eine „Empfindung des Manipuliertwerdens“ zurückbleibe, die „seit jeher zur Lektüre von Krachts Texten und erst recht zur Wahrnehmung seiner öffentlichen Auftritte“ gehöre.⁷²³ Daraus lässt sich schließen, dass die Rahmung der unhinterfragbaren Missbrauchserfahrung mit Verfahren der Verunsicherung ein erhebliches Irritationspotenzial aufweist, das sich in der Dramaturgie der Vorlesung sukzessive entfaltet.

Eine weitere Dimension der Irritation und Verunsicherung war Krachts restriktivem Umgang mit der medialen Öffentlichkeit geschuldet: Aufnahmen jeglicher Art wurden strikt untersagt. Die Vorlesungen, die (noch) nicht in publizierter Form vorliegen, waren als performative, transitorische Ereignisse angelegt, die nur von einer begrenzten Zahl

⁷²¹ Boide, 2019, S. 2.

⁷²² Auf die Frage nach dem Inszenierungsgrad antwortet Philipp Theisohn: „Es ist durchaus überraschend. Mich überrascht aber weniger der Inhalt, sondern vielmehr die Platzierung dieser Erinnerung im Rahmen dieser Poetik-Vorlesung. Denn das Ziel der Poetik-Vorlesung ist im Grunde die Ursprünge des Werkes aufzuzeigen – und dann überrascht eine solche Geschichte natürlich schon.“ Schneider, 17.5.2018, o.S.

⁷²³ Wiele, 24.5.2018, S. 11.

Anwesender mitverfolgt werden konnten, was ihre detaillierte Analyse wesentlich erschwert. Eine Konsequenz davon war, dass Kracht gegen *Spiegel Online* eine einstweilige Verfügung erwirkte, weil die Nachrichten-Webseite in einer Besprechung der ersten Vorlesung mehrere Langzitate publiziert hatte – ohne Einwilligung des Autors.⁷²⁴ Auch dieses Erwirken des vorläufigen Rechtsschutzes wird unterschiedlich eingeschätzt. Einerseits wird es als berechtigter Schutz von Persönlichkeits- und Urheberrechten sowie Beanspruchung von Werkherrschaft angesehen,⁷²⁵ andererseits als Machtgeste und aufmerksamkeitsökonomisches Kalkül der Verknappung gedeutet.⁷²⁶ Trotz der scheinbaren neuen Transparenz der Selbstauskunft im Ereignis wird der Zugriff auf diesen neuen Bestandteil des Œuvres für diejenigen, die anwesend waren, erschwert, und für diejenigen, die nicht anwesend waren, zunächst noch verunmöglichlicht.⁷²⁷

Die folgenden Kapitel unternehmen eine Annäherung an das Zusammenspiel zwischen Ereignis und Text der Vorlesung (Kap. 4.3.2), die Verfahren der Irritation (Kap. 4.3.3) sowie das ambivalente Verhältnis zur literarischen Öffentlichkeit, das durch die einstweilige Verfügung zum Ausdruck kommt (Kap. 4.3.4).

⁷²⁴ Der Artikel von Anne Backhaus war zwischenzeitlich nach wie vor auf *Spiegel Online* abrufbar, jedoch ohne die Langzitate, die durch Auslassungen markiert waren und wie folgt erklärt wurden: „*Nachtrag: Die Wiedergabe der hier ausgelassenen Passagen ist durch einstweilige Verfügung des Landgerichts Frankfurt am Main (vorläufig) untersagt“. Mittlerweile ist der Artikel wieder mit den Langzitataten aus der Vorlesung abrufbar. Vgl. Anne Backhaus: „Ich hörte, wie er hinter mir die Hose öffnete“, in: *Spiegel Online* 16.5.2018, o. S. (Online: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/christian-kracht-spricht-an-der-uni-frankfurt-ueber-seinen-missbrauch-a-1207975.html>) [Abruf am 1.5.2019].

⁷²⁵ Siehe dazu etwa das Urteil und die Entscheidungsbegründung des Landesgerichts Frankfurt am Main vom 5.9.2018, in denen der Beschluss der einstweiligen Verfügung vom 17.5.2018 bestätigt wurde (siehe dazu Kap. 4.3.4 dieser Studie).

⁷²⁶ Siehe dazu den „Abschlussbericht“ von Kempke und Zeh, den kritischen Beitrag von Claudia Dürr in *Geschichte der Gegenwart* sowie den Kommentar von Marc Reichwein in der *Zeit*. Vgl. Kempke/Zeh 23.5.2018, o. S.

⁷²⁷ Siehe dazu Claudia Dürr: Dabeisein ändert alles? Die Aufregung um Christian Krachts Poetikvorlesung in der Mediennachlese, in: *Geschichte der Gegenwart* 15.7.2018, o. S. (Online: <https://geschichtedergegenwart.ch/dabeisein-aendert-alles/>) [Abruf am 8.4.2019]. Vgl. Marc Reichwein: Der Betrieb, in: *Die Welt* 21.7.2018, S. 26.

4.3.2 Topoi der Poetikvorlesung

„Meine Emigration ist natürlich vordergründig mein Wunsch, der Sprache Adolf Eichmanns aus dem Weg zu gehen, sie nicht alltäglich hören zu wollen, beim deutschen Bäcker, beim deutschen Fleischer [...].“ (V1)

Die Verweigerung Krachts sein eigenes Werk zu kommentieren oder zu deuten und sich selbst zu dem von Georg Diez geäußerten Faschismusverdacht öffentlich zu positionieren, steigerte das Interesse an der Poetikvorlesung im Vorfeld erheblich. Das Bedürfnis der literarischen Öffentlichkeit nach der Selbstauskunft eines Schriftstellers, so Arno Frank in der *taz*, dürfte selten so groß gewesen sein wie in dem Fall der Kracht'schen Poetikvorlesung und die Erwartung, eine solche Auskunft auch zu erhalten, gleichzeitig so niedrig.⁷²⁸ Genau in diesem Unterlaufen der Störungserwartung, in der konventionellen Dimension der Vorlesung, liege, so Christoph Schröder auf *Zeit Online*, das erhebliche Irritationspotenzial der Vorlesung:

Ein klassischer autobiografischer Text, den Kracht immer wieder explizit ins Verhältnis zu seinen Romanen setzte. Im Grunde genommen hat es, und das ist die eigentliche Sensation, seit Langem keine klassischere und konventionellere Poetikvorlesung gegeben als die von Christian Kracht. Und das ist fast schon wieder ein Grund zur Wachsamkeit.⁷²⁹

Tatsächlich lässt sich die Poetikvorlesung auf einer Ebene als erstaunlich konventionell beschreiben, da zahlreiche Topoi der (postmodernen) Poetikvorlesung nahezu idealtypisch bespielt wurden.⁷³⁰ Insgesamt steht die Vorlesung in Einklang mit einer allgemeinen Tendenz zu Poetikvorlesungen, die zu zentralen Elementen des Œuvres zeitgenössischer Autorinnen und Autoren geworden sind.⁷³¹ Der Fokus wird von allgemeineren, theoretischen Überlegungen zu Poetik, Ästhetik, Literaturgeschichte, kultur-, sprach- oder geschichtsphilosophischer Reflexion und einem Modus akademischen Dozierens auf das „Subjektive, das Selbstreflexive, das Pastichehafte, die

⁷²⁸ Vgl. Arno Frank: Zweifellos kein Eichenlaub. Die Haltung Christian Krachts zu seinen Figuren und Sujets war lange rätselhaft. Nach seiner MeToo-Offenbarung befasste sich die Poetikvorlesung des Schriftstellers nun mit den kognitiven Dissonanzen im eigenen Text, in: *taz. Die Tageszeitung* 26.5.2018, S. 14.

⁷²⁹ Christoph Schröder: Flucht in die Offenbarung, in: *Zeit Online* 23.5.2018, o.S. (Online: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-05/christian-kracht-vorlesung-frankfurt-abschluss>) [Abruf am 1.5.2019].

⁷³⁰ Bei der Poetikvorlesung handelt es sich formal sowie inhaltlich um ein sehr offenes Genre. Genannt werden hier lediglich vielfach verwendete Topoi.

⁷³¹ Vgl. Katharina Meiser: Dimensionen des Politischen in Poetikvorlesungen, in: Stefan Neuhaus und Immanuel Nover (Hrsg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 161–182, hier: S. 161. Zu der Vielzahl etablierter Poetikdozenturen und -vorlesungen im deutschsprachigen Raum siehe: Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann und Manfred Schmelting (Hrsg.): *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe*, Berlin: De Gruyter 2009, S. 445–465.

Mischung aus Hoch- und Alltagskultur, das Geschichtliche und Autobiographische“ verschoben, wobei auch die anderen Elemente erhalten bleiben.⁷³²

Auch Kevin Kempke und Miriam Zeh machten in ihrem Blog der Zeitschrift *Merkur* darauf aufmerksam, dass hinter dem „Knalleffekt“ des persönlichen Bekenntnisses leicht übersehen werden konnte, dass „typische Gesten und Topoi der Form ‚Poetikvorlesung‘ abgearbeitet wurden“, und nennen „die ‚Angst‘ vor der Aufgabenstellung, die Ehrung der Institution (die Einladung könne nicht abgelehnt werden), die Selbstlektüre, die literaturhistorische Verortung, die Rezitation eigener und fremder Texte“ als Beispiele, und zahlreiche weitere Topoi können dieser Aufzählung beigefügt werden.⁷³³

Bereits zu Beginn der ersten Vorlesung wurde nach einleitenden Worten der Begrüßung ein bekenntnishafter Ton etabliert: „Um es ehrlich und gleich vorweg zu sagen, mir graust es vor dieser Vorlesungsreihe.“ (V1) Er verspüre eine „tiefe Angst“ vor der Situation und der Aufgabe, sich „sozusagen zu offenbaren“ (V1). Dass er dies aber trotzdem tue, verdanke sich einzig dem Umstand, dass man eine solche „ganz und gar ehrenvolle Einladung“ nicht einfach ablehnen könne (V1).⁷³⁴

In einer mit dieser Ehrung der Institution und des Publikums, dem die folgende Offenbarung zuteilwerden sollte, vergleichbaren Art begann auch die zweite Vorlesung. Dort richtete sich die *captatio benevolentiae* an die Stadt Frankfurt und ihre Bewohner, die ihm ganz im Gegensatz zu Berlin schon immer gut gefallen hätten (vgl. V2).⁷³⁵ Neben der Würdigung der reputationsträchtigen Institution an sich stellte auch Kracht – wie viele Inhaberinnen und Inhaber der Dozentur – Bezüge zu Vorrednerinnen und Vorrednern her, wie beispielsweise zu Ingeborg Bachmann, die im Wintersemester

⁷³² Vgl. Paul Michael Lützel: Einleitung. Poetikvorlesungen und Postmoderne, in: Ders. (Hrsg.): *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt am Main: Fischer: 1994, S. 7–19, hier S. 18.

⁷³³ Kempke/Zeh 16.5.2018, o. S.

⁷³⁴ Dies kann sowohl als Ehrung der Institution als auch als Hinweis darauf gelesen werden, dass Plattformen und Texte poetologischer Reflexion für das Prestige und die Relevanz von Autorinnen und Autoren im literarischen Feld der Gegenwart in den letzten Jahrzehnten enorm an Bedeutung hinzugewonnen haben: „Die Poetikvorlesungen, bei denen ein Autor oder eine Autorin eingeladen wird, einen poetologischen Vortrag an einer Hochschule oder zum Teil auch in Literaturhäusern zu halten, erleben [...] zurzeit eine enorme Konjunktur. Seit der Einführung der Poetikvorlesungen an der Goethe-Universität in Frankfurt 1959 haben sich mittlerweile 28 Hochschulen und Literaturhäuser im deutschsprachigen Raum das Modell angeeignet und gemäß dem eigenen Profil adaptiert [...]“. Gundela Hachmann: Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung, in: Sabine Kyora (Hrsg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 137–155, hier: S. 141.

⁷³⁵ Vgl. Kempke/Zeh 23.5.2018, o. S.

1959/60 die erste Frankfurter Poetikvorlesung zu „Fragen der zeitgenössischen Dichtung“ gehalten hatte. Bei ihr finde er zum Teil das, was er aufgrund der vorbelasteten, kontaminierten deutschen Sprache, die er als Grund für seine Emigration anführte,⁷³⁶ als ausgesprochen rar erachte und als „außergewöhnliches Deutschsprachiges“ bezeichnet.⁷³⁷ Dieses Außergewöhnliche finde er unter anderem auch bei Paul Celan, Clemens Setz, Hubert Fichte, Ernst Jünger und Elfriede Jelinek (vgl. V1). Durch die Vielzahl an Referenzen auf Autorinnen und Autoren, auf hoch- und populärkulturelle Einflüsse und die Verknüpfung der eigenen (Lese-)Biografie mit literatur- und kulturtheoretischer Reflexion – Kracht berief sich etwa auf Walter Benjamin, Theodor W. Adorno oder Klaus Theweleit⁷³⁸ – klingt ein weiteres typisches Merkmal von Poetikvorlesungen an, das in der Zurschaustellung literarischer und akademischer Bildung besteht und sich unter anderem in der Bezugnahme auf und Rezitation von literarischen und theoretischen Texten manifestiert.⁷³⁹ Aufgrund des dichten Verweisnetzes, das Kracht in seinen Vorträgen aufbaute, wurde diese durch die akademische Rahmung und die Dozierendenfunktion bedingte Erwartung an Poetikvorlesungen nahezu idealtypisch erfüllt.

Neben der Würdigung der Institution der Poetikvorlesung und dem Bezug auf Vorrednerinnen und Vorredner lässt sich die Reflexion des eigenen, zumeist ambivalenten Verhältnisses zum Literaturbetrieb und der eigenen Rezeption als Topos festmachen, den Kracht bediente, indem er die dritte Vorlesung mit der Thematik der *Faserland*-Rezeption begann. Er verwies auf tiefe Verletzungen durch die Literaturkritik, die er

⁷³⁶ Siehe dazu das Eingangszitat, das besagt, dass Krachts Emigration durch den Wunsch begründet sei, der Sprache Adolf Eichmanns zu entgehen.

⁷³⁷ Der Bezug zu Vorrednerinnen und Vorrednern ist ein Topos der Poetikdozentur, der sich in Bezug auf Ingeborg Bachmann bspw. auch in Bodo Kirchhoffs Frankfurter Poetikvorlesungen findet, die unter dem Titel „Legenden um den eigenen Körper“ (1994/95) publiziert worden sind. Vgl. Bodo Kirchhoff: *Legenden um den eigenen Körper*, erweiterte Neuauflage, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2012, S. 121.

⁷³⁸ Kracht nannte zahlreiche Texte seiner Lesebiografie und literarische Einflüsse seiner Arbeit wie Thomas Mann, Gabriel García Márquez, Roberto Bolaño, Thomas Pynchon und rezitierte Gedichte T. S. Eliots wie „The Love Song of J. Alfred Prufrock“ und „The Waste Land“ (V2) sowie Gedichte Allan Ginsbergs (V3). Des Weiteren nannte er zahlreiche US-amerikanische Fernsehsendungen wie *Happy Days*, *I dream of Jeannie*, *Bonanza*, *Flipper*, *Lassie* und viele mehr, die er im kanadischen Internat sechs bis sieben Stunden täglich geschaut habe und die ihn aufgrund der Polyphonie, des Ideenreichtums und des Glaubens an die amerikanische Populärkultur sowie Humor, Selbstreferenzialität, Pathos und Theatralik fasziniert hätten (vgl. V1). Neben den Bezügen zu Benjamin, Adorno und Theweleit beinhalteten die Vorträge zahlreiche weitere theoretische Bezüge zu Soziologen, Philosophen, Ethnologen und Kulturkritikern wie bspw. Zygmunt Bauman, George Steiner und Claude Lévi-Strauss (vgl. V1).

⁷³⁹ Zu dem hohen Stellenwert und unterschiedlichen Formen der Bildungsinszenierung in zeitgenössischen Poetikvorlesungen siehe Hachmann 2014.

durch „die Gehässigkeit, die Lust an der Vernichtung“ (V3) erfahren habe, und zitierte einen langen Auszug aus einem polemischen Verriss.⁷⁴⁰ Auf diese Weise werden Aspekte der erwarteten Selbstdeutung und -positionierung oftmals an ‚Fehllektüren‘ festgemacht und mit Zitaten aus Rezensionen illustriert.⁷⁴¹ Auch die Positionierung zu aktuellen Diskursen um Gesellschaft, Kultur, Politik, Literatur und Literaturbetrieb, die von Kulturschaffenden erwartet oder gar gefordert wird und der sich Kracht bislang verweigert hatte, kam er nach, insofern er sich mehrfach zu dem „widersinnigen Vorwurf“ äußerte, er „sei ein Faschist“ (V1): „Ich habe mit diesen Tellkamps und ihren Winzerhüten und ihren Ressentiments den Fremden, dem Anderen – *the other* – gegenüber nicht das Geringste zu tun.“ (V3.)⁷⁴²

Hier spielt Kracht also erstens auf die Kontroversen um Uwe Tellkamp an, wie etwa den offenen Brief an den Börsenverein des Deutschen Buchhandels, genannt „Charta 2017“, der sich gegen den Ausschluss ‚neurechter‘ Verlage von der Frankfurter Buchmesse aussprach, und den Tellkamp unterschrieben hatte, da man durch ein solches Vorgehen nicht mehr weit von einer „Gesinnungsdiktatur“ entfernt sei.⁷⁴³ Zweitens bringt Kracht Tellkamp direkt mit Xenophobie in Verbindung und positioniert sich selbst in Opposition dazu. Hier verortet sich Kracht in der deutschen literarischen Öffentlichkeit erstmals explizit in Bezug auf die Faschismusvorwürfe gegen ihn, und zwar im Kontext des damals brandaktuellen Diskurses um die politischen Haltungen von Autorinnen und Autoren.⁷⁴⁴ Nach den Vorfällen an der Frankfurter Buchmesse im Oktober

⁷⁴⁰ Siehe: Gerhard Fischer, Thomas Gsella und Jürgen Roth: Altenburg, Hettche, Kracht. Land und Leute in neuen deutschen Romanen, in: *Die Beute* 2 (1995), H. 3, S. 93–102 (siehe dazu Kap. 4.3.3 dieser Studie).

⁷⁴¹ Dieser Topos findet sich beispielsweise ebenfalls in Kirchhoffs Frankfurter Poetikvorlesungen. Auch er zitiert Verrisse, die deutlich als verletzend und undifferenziert ausgestellt werden und die seinem Werk somit nicht gerecht würden. Vgl. Kirchhoff 2012a, S. 108 f., 120 f., 135.

⁷⁴² Mit abweichender Formulierung aber inhaltlich konsistent wird diese Stelle des Vortrags zitiert in: Jan Drees: Winzerhut und Gottes Wohlgefallen. Christian Krachts dritte Poetikvorlesung, in: *Der Tagesspiegel* 24.5.2018, S. 19: „Ich habe mit diesen Tellkamps und ihren Winzerhüten und ihrem Willen nach Abgrenzung nicht das Geringste gemein.“

⁷⁴³ Initiantin war die Buchhändlerin Susanne Dagen und die von ihr lancierte Online-Petition „Appell: Charta 2017 – Zu den Vorkommnissen auf der Frankfurter Buchmesse 2017“ richtet sich an den Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Online: <https://www.openpetition.de/petition/online/charta-2017-zu-den-vorkommnissen-auf-der-frankfurter-buchmesse-2017>) [Abruf am 26.3.2019]. Siehe dazu auch den Artikel im *Börsenblatt*: o.A.: „Nicht mehr weit von einer Gesinnungsdiktatur entfernt“. Susanne Dagen reagiert mit einer „Charta 2017“ auf die Buchmesse-Vorfälle, in: *Börsenblatt* 17.10.2017, o. S. (https://www.boersenblatt.net/artikelsusanne_dagen_reagiert_mit_einer__charta_2017__auf_die_buchmesse-vorfaelle.1390030.html) [Abruf am 26.3.2019].

⁷⁴⁴ Öffentliche Auftritte in den USA lassen den Schluss zu, dass die irritierenden Selbstinszenierungsweisen und unterschiedlichen Formen der Verweigerung in erster Linie dem deutschen Literaturbetrieb vorbehalten sind. In den USA tritt Kracht als arrivierter Autor auf, der kooperativ und

2017 und der Debatte um Tellkamps politische Stellungnahmen, insbesondere in einem Streitgespräch mit Durs Grünbein im März 2018,⁷⁴⁵ von denen sich der Suhrkamp-Verlag öffentlich distanzierte,⁷⁴⁶ entbrannte eine monatelange Feuilleton-Debatte, die dem aktuellen Diskurs um das Toleranz-Paradoxon zuzuordnen ist. Kontrovers verhandelt wird der Konflikt zwischen der Meinungs- respektive Meinungsäußerungsfreiheit ‚neurechter‘ Strömungen auf der einen und dem Selbsterhaltungswillen einer offenen, liberalen Gesellschaft auf der anderen Seite, die sich unter anderem durch Sagbarkeitsgrenzen und Sanktionen schützt, infolgedessen allerdings gegen eigene Ideale und Grundsätze verstoßen muss.⁷⁴⁷ Kracht kommt hier, wenn auch nur ansatzweise, einem aus dieser Debatte erwachsenen, gesteigerten öffentlichen Interesse an politischen Stellungnahmen von Autorinnen und Autoren sowie Positionierungen im literarischen sowie politischen Feld nach.⁷⁴⁸

zuverlässig über sein Werk Auskunft gibt. Dies z.B. im Gespräch mit dem Literaturkritiker Michael Silverblatt in der Radiosendung Bookworm. Auf die Frage Silverblatts nach der deutschen Rezeption von *Imperium* antwortete Kracht: „It is a little bit satirical in tone – Germans don’t take to that very well. [...] It was popular but because the narrator is not a narrator who moralizes, as Germans like to have it, it’s not clear cut. We’re not told what to think.“ Bookworm mit Michael Silverblatt, KCRW 16.7.2015, (Online: <https://www.kcrw.com/culture/shows/bookworm/christian-kracht-imperium> [Abruf am 29.10.2023]).

⁷⁴⁵ Tellkamp und Grünbein debattierten am 8.3.2018 im Dresdener Kulturpalast im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Streitbar“ zum Thema Meinungsfreiheit. Roman Bucheli beschreibt die Ereignisse in einem Kommentar in der *NZZ* wie folgt: „Tellkamp tat es mit ostentativer Larmoyanz aus der Position des angeblich verfeimten Rechten und gedemütigten Ostdeutschen, Grünbein hielt dagegen mit einer ähnlich penetranten Dünkelhaftigkeit des Intellektuellen. Sie blieben sich und dem Publikum indessen nichts schuldig. Tellkamp verstieg sich zur Behauptung, über 95 Prozent der Migranten wanderten bloss ins deutsche Sozialsystem ein: Das Publikum applaudierte. Grünbein gab sich andere Blößen: Applaus war ihm gleichwohl gewiss.“ Roman Bucheli: Demokratie braucht Streit. Eine Debatte läuft aus dem Ruder. Das schadet aber nichts, in: *NZZ* 12.3.2018, S. 28.

⁷⁴⁶ Tilman Krause moniert in der *Welt*, dass sich der Verlag somit endgültig auf die Seite der „Gesinnungsprüfer“ gestellt habe. Vgl. Tilman Krause: Suhrkamp wechselt ins Lager der Gesinnungsprüfer, in: *Welt* 10.3.2018, S. 28.

⁷⁴⁷ Das Toleranz-Paradoxon wurde von Karl Popper in *The Open Society and Its Enemies* (1945) beschrieben. Er positioniert sich darin gegen eine universelle Toleranz: „Uneingeschränkte Toleranz führt mit Notwendigkeit zum Verschwinden der Toleranz. Denn wenn wir die uneingeschränkte Toleranz sogar auf die Intoleranten ausdehnen, wenn wir nicht bereit sind, eine tolerante Gesellschaftsordnung gegen die Angriffe der Intoleranz zu verteidigen, dann werden die Toleranten vernichtet werden und die Toleranz mit ihnen.“ Karl Popper: *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde. Bd. 1. Der Zauber Platons*, hrsg. v. Hubert Kiesewetter, Tübingen: Mohr Siebeck 2003, S. 361 f. [Herv. im Orig.]. Das Toleranz-Paradoxon wird aktuell wieder verstärkt als Ansatzpunkt ‚neurechter‘ Argumentationen ins Feld geführt, wie etwa der Klappentext des auf der Frankfurter Buchmesse 2017 vorgestellten, im Antaios-Verlag publizierten *Mit Linken leben* aufzeigt: „Wenn man Sie heute rechts von der Mitte einsortiert, weil Sie bestimmte Meinungen vertreten, werden Sie rasch die ganze Härte der offenen und toleranten Gesellschaft zu spüren bekommen.“ Martin Lichtmesz und Caroline Sommerfeld: *Mit Linken leben*, Schnellroda: Antaios 2017.

⁷⁴⁸ Dieses gesteigerte Interesse lässt sich bspw. an einem Artikel in der *Welt* ablesen, der einen polemischen „Schnell-Check“ zu Autorinnen und Autoren anbietet und deren „Gefährlichkeitsgrad“ – bei Kracht sei dieser beispielsweise als niedrig anzusehen – einordnet (siehe dazu auch Kapitel

Durch diese konventionellen Aspekte öffentlicher Autorkommunikation unterläuft Kracht die Erwartungen der Verweigerung und geht auch mit der gegenwärtigen Tendenz von Poetikvorlesungen konform, Persönliches preiszugeben und das eigene Werk in seinen autobiografischen Zusammenhängen zu lesen. Mit Ulrich Volk könnte man also von der Kategorie einer *spezifischen Poetikvorlesung* sprechen, die untrennbar mit „persönliche[n] und individuelle[n] Erfahrungen des Vortragenden“ verknüpft ist.⁷⁴⁹ „Der Dozent spricht von seinen autobiographischen Erfahrungen, die er in *seinem* Schreiben zu reflektieren versucht und deren Bedingungen und Ursachen er rekapitulieren möchte.“⁷⁵⁰ Genau dieser Fokus auf das Persönliche, den sich viele Rezipierende erhofft, wenn auch nicht erwartet hatten, verweist wiederum auf die Institution der Frankfurter Poetikvorlesung und einen seiner Vorredner zurück. Zahlreiche Rezipierende fühlten sich an Bodo Kirchoffs Frankfurter Poetikvorlesungen (1994/95) erinnert, da auch Kirchoff in diesem Rahmen über eigene Missbrauchserfahrungen und den Zusammenhang zu seinem Schreiben gesprochen hatte, jedoch ohne die mediale Resonanz, die Krachts Bekenntnis in dem aktuellen Diskurs um sexualisierte Gewalt zuteilwurde.⁷⁵¹ Bodo Kirchoff selbst beschreibt diesen Umstand im Vorwort zur erweiterten Neuauflage seiner Poetikvorlesungen wie folgt:

Die damaligen Vorlesungen [...] haben diesem Synergieeffekt von Mangel und Fähigkeit nachgespürt, sowohl am Leben und Schreiben anderer Autoren (wie Kafka, Duras oder Hervé Guibert) als auch an meiner Biografie, wie es der Tradition der Frankfurter Poetikvorlesung entspricht. Und in dem Zusammenhang habe ich erstmals über Erfahrungen mit etwas, das heute landläufig Missbrauch genannt wird, berichtet, auch deshalb, weil meine Erfahrungen in den seinerzeit entstehenden Roman *Parlando* einfließen; als ein wichtiger Aspekt des Romans, in keiner einzigen Kritik aufgegriffen, es fehlte die Debatte dazu. Insofern ist *Legenden um den Körper* aktueller als damals, zumal in diesem Jahr, 2012, wieder ein umfangreicher Roman von mir erschienen ist,

4.2 dieser Studie). Vgl. Philipp Haibach, Hannah Lühmann, Barbara Möller, Sarah Pines, Andreas Rosenfelder: Tellkamp & Co. Rechts? Deutsche Schriftsteller im Schnell-Check, in: *Welt Online* 19.3.2018, o. S. (Online: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/plus174696094/Tellkamp-Co-Rechts-Deutsche-Schriftsteller-im-Schnell-Check.html>) [Abruf am 25.5.2019].

⁷⁴⁹ Ulrich Volk: *Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsdozentur Poetik*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003, S. 64. Volk unterscheidet zwischen spezifischen und gebundenen Poetikvorlesungen. Letztere sind an historische Ereignisse und Erfahrungen, Kunst- und Literaturgeschichte sowie -theorie gebunden oder nehmen Bezug auf Form- und Gattungsgeschichte. Vgl. ebd., S. 64 f.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 64.

⁷⁵¹ Zu dem Vergleich mit Kirchoffs Poetik-Dozentur siehe: Baßler/Drügh 2018, S. 19; Bartels 27.5.2018, S. 25; Volker Breidecker: Kehren wir zum Text zurück. Zum Ende seiner Poetikvorlesung beschwört Christian Kracht die heilende Kraft der Parodie, in: *Süddeutsche Zeitung* 25.5.2018, S. 9.

Die Liebe in groben Zügen, bei dem frühe sexuelle Gewalt als ein Aspekt zum Verständnis des Ganzen gesehen werden kann.⁷⁵²

Die Schilderungen Kirchhoffs und Krachts weisen zahlreiche Parallelen auf, wurden aber diametral unterschiedlich rezipiert. Kirchhoff hatte ebenfalls Missbrauchserfahrungen geschildert, die er im Alter von zwölf Jahren im Internat Gaienhofen am Bodensee gemacht hatte. Bei dem Missbrauchenden handelte es sich ebenfalls um einen kirchlichen Vertreter, eine moralische Instanz an der Schule, den Kantor und Religionslehrer.⁷⁵³ Beide beschreiben, dass die Internatskultur faschistoid, gewalttätig und durch unterschiedliche Formen von Missbrauch geprägt gewesen sei.⁷⁵⁴ Kirchhoff und Kracht befassen sich beide mit Aspekten der Erinnerungsproblematik, beschreiben Literatur, und Kracht auch US-amerikanische Fernsehserien, als Zuflucht und Rettung, erklären die Erfahrung sexualisierter Gewalt zum Motor ihres Schaffens und verknüpfen die geschilderten traumatischen Erfahrungen direkt mit ihren literarischen Texten.⁷⁵⁵

Die Ebene autobiografischer Narration setzte sich in der zweiten und dritten Vorlesung fort. Kracht schilderte, dass es auf der Schule Schloss Salem, die er nach der Lakefield College School besuchte, ebenfalls sexuellen Missbrauch gegeben habe, nur dass er selbst nicht direkt davon betroffen gewesen sei, die Vorfälle deshalb ignoriert und

⁷⁵² Bodo Kirchhoff: Vorwort zur erweiterten Neuauflage, in: *Ders.: Legenden um den eigenen Körper*, erweiterte Neuauflage, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2012b, S. 7–10, hier: S. 8.

⁷⁵³ Kirchhoff 2012a, S. 23, 169, 173, 176.

⁷⁵⁴ Kracht bezeichnete das kanadische Internat als Straf- und Regelsystem kryptofaschistischer Ausformung (vgl. V1). Auch Kirchhoff beschreibt die Internatskultur als „geheime Fortsetzung des Dritten Reiches [...] unter protestantischen Vorzeichen. An der Tagesordnung war die Prügelstrafe, bei der alle Kinder des Stockwerks dem Sünder einen Schlag auf das nackte Hinterteil geben mussten, oft floss schon nach dem dritten Schlag Blut; daneben Gebete, die nichts weiter waren als Appelle auf wechselnden Antretplätzen, Vorbeter: ein päderastischer Religionserzieher und Kantor [...]“. Kirchhoff 2012a, S. 23 f.

⁷⁵⁵ Dass die Zusammenhänge zwischen eigener traumatischer Lebenserfahrung mit dem künstlerischen Schaffen in poetologischen Reflexionen herausgearbeitet werden, ist natürlich kein Alleinstellungsmerkmal dieser beiden Poetikvorlesungen, da sich ähnliche Verknüpfungen in zahlreichen Poetiken (z. B. bei Ilse Aichinger oder Franz Kafka) ausmachen lassen. Die Vorlesungen Krachts und Kirchhoffs verbindet im Spezifischen die Thematik des sexuellen Missbrauchs im Internat und die Problematik um Erinnerung und Anerkennung. Kracht spricht vom Verschieben der Erfahrung in den „trüben Erinnerungstümpel der unwahren Erinnerungen“ (V1) und Kirchhoff in seinem Essay „Auf dem Weg zu einer Sprache der Sexualität“ zur Neuauflage der Poetikvorlesung von dem „Meer der dunklen Erinnerungen“ (Kirchhoff 2012a, S. 178). Kirchhoff beruft sich, um die lebensrettende Funktion von Literatur zu veranschaulichen, auf den Topos des lesenden Soldaten, „der im Tornister ein Buch mit sich herumträgt, dessen Lektüre ihm über das Grauen hilft, ja ihn beschützt, das er buchstäblich notwendig hat.“ (Kirchhoff 2012a, S. 127.) Kracht griff diesen Topos lebensrettender Fiktionen ebenfalls auf und beschrieb insbesondere das „pathologische Schauen“ US-amerikanischer Fernsehserien, das ihn in dem Internat davon abgehalten habe, sich das Leben zu nehmen (V1, V2).

darüber geschwiegen habe (vgl. V2). Ebenfalls schilderte er einen Suizidversuch seiner Mutter, die er, fünfzehn Jahre alt, und seine Schwester Dominique, elf Jahre, mit einer Überdosis Schlaftabletten und Wodka ins Krankenhaus hätten bringen müssen. Wie seine Mutter später behauptete, hätten sich ihre Kinder diesen Vorfall eingebildet, wie er sich auch die Missbrauchserfahrungen in dem kanadischen Internat lediglich ausgedacht hätte (vgl. V2). Krachts Vorträge beinhalteten eine Vielzahl solch intimer Schilderungen von Erinnerungen an gewalttätige und erniedrigende Erfahrungen,⁷⁵⁶ die er mit der Thematik der Verunsicherung von Wahrnehmung und Erinnerung sowie mit seinem literarischen Schaffen verknüpfte. In den Vorlesungen stellte Kracht zahlreiche konkrete Bezüge und Parallelen zwischen den einzelnen Bruchstücken autobiografischer Erzählung und seinen Romanen her.

Der Name des Pastors taucht beispielsweise in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* als Autorname des fiktiven Textes „*The Reverend Keith Gleed's Entomology of Canadian Insects*“ (*Sonnenschein*, 68) auf und auch der Übergriff des Pastors sei als Erinnerung des Ich-Erzählers in den Roman eingearbeitet:

Ich hatte bei den britischen und portugiesischen Missionaren in der Nähe meines Dorfes Lesen und Schreiben gelernt, der aus der kanadischen Dominion stammende Padre, Bruder Keith, fühlte sich genötigt, mich nach den Unterrichtsstunden aus der Schar der Kinder herauszusuchen und alleine zu den Felshöhlen am Chongoni zu bringen, um mir dort die geheimnisvollen Maleereien zu zeigen, jene konzentrischen Schraffierungen meiner Urahnen, deren steingewordene Wirbel und eigentümliche Figürlichkeit mich derart fesselten, dass ich erst sehr viel später und nur ganz beiläufig merkte, dass der Padre sich, hinter mir stehend, im schwachen Schein einer Öllampe, leise keuchend selbst befriedigte. (*Sonnenschein*, 55)

Die Frage danach, was Pastor Gleed dazu angetrieben hatte, sexualisierte Gewalt gegen Kinder auszuüben, sei Motor und wiederkehrender Topos seiner Arbeit. Als mögliche Erklärungen nannte er die Faszination an Machtausübung, einer Obsession damit, Menschen zu erniedrigen, sowie einen gewissen Ästhetizismus, bei dem das Sexuelle nicht unbedingt zentral sei (vgl. V1). Solche Eigenschaften und Empfindungen würden von vielen seiner Figuren geteilt, die alle eine „ausschweifende Unbarmherzigkeit“ und eine „mitleidslose Härte“ teilten, auf die wohl auch der Faschismusvorwurf zurückzuführen sei (vgl. V1).

In dieser Art verknüpfte Kracht idealtypisch Topoi der Poetikvorlesung mit einer Ebene poetologischer Reflexion, indem er seine autobiografische Erzählung mit der Lektüre

⁷⁵⁶ Im dritten Vortrag schilderte er bspw. das gewalttätige Verhalten älterer Mitschüler am Lakefield College, die die jüngeren Kinder kopfüber in eine mit Fäkalien gefüllte Toilettenschüssel drückten, um daraufhin die Spülung zu betätigen (vgl. V3).

eigener Texte abglichen, die er werkbiografisch verortete und Deutungsangebote dazu formulierte:

Der Akt des Schreibens selbst, die Gewalt, die Erniedrigung, die Grausamkeit, der körperliche Ekel und die fetischisierte, oft verlagerte männliche Sexualität sind Topoi meiner Arbeit, deren ich mir erst jetzt bewusst werde, die aber sozusagen mit der ersten Zeile von *Faserland* alles bestimmt haben. (V1)

Diese Ebene der Erinnerungsthematik, der Verunsicherung von Erfahrungen und Wahrnehmung sowie der Verknüpfung des autobiografischen Narrativs traumatischer Erlebnisse mit seinem literarischen Schaffen wurde in der zweiten Vorlesung um weitere zentrale Aspekte poetologischer Reflexion ergänzt. So schilderte Kracht nicht nur Fernsehserien und Literatur an sich als Rettung in dem kanadischen Internat, sondern insbesondere das Konzept der Parodie, das er über das Buch *Bored of the Rings* (1969) kennenlernte, eine Parodie auf J. R. R. Tolkiens *The Lord of the Rings* (1954, 1955).⁷⁵⁷ Kracht erläuterte, dass er durch dieses Buch gelernt habe, „dass die Parodie eine Heilung für den Missbrauch sein kann“ und ebenso, dass „etwas, das kanonisiert ist, sich selbst automatisch freigibt zur Parodie“ (V2).

Die Thematik der Parodie leitete Kracht zum Kernaspekt seiner poetologischen Reflexion, nämlich zu dem „Phänomen der kognitiven Dissonanz“ (V2), das er in Bezug auf die *Lord of the Rings*-Parodie gespürt habe, das Gefühl, etwas Vertrautes zu erkennen, von dem man durch Signale der Differenz, Verschiebungen, Fehler, Anachronismen wieder zurückgestoßen werde, was einen „Augenblick zwischen den Augenblicken“ erzeuge, einen „Eindruck der Multidimensionalität“ (V2). Dieses Phänomen bezeichnet er alternativ auch als „Quantenverschränkungen“, als „Löcher“, die er in seine Bücher einzubauen versuche, die einerseits darauf hinweisen, dass es sich um Texte handle, und andererseits versuchen, die Parameter der Wahrnehmung für kurze Zeit zu verschieben (vgl. V2). Als Beispiel dieses Verfahrens nannte Kracht Sofia Coppolas Film *Marie Antoinette* (2006), bei dem in einer Einstellung für einen kurzen Moment

⁷⁵⁷ In *Bored of the Rings* sind die Namen der Figuren bspw. durch Markennamen (wie Pepsi statt Pipin) ersetzt. Neben der Geschichte wurden insbesondere die buchgestalterischen Peritexte von *The Lord of the Rings* parodiert, wie etwa der Stil der Titelillustration von Barbara Remington durch den Designer der Muppets, Michael K. Frith, zudem gibt es eine parodistische Landkarte von „Lower Middle Earth“, wahrscheinlich selbstverfasste, lobende Rezensionen auf dem Backcover sowie die Angabe, dass das Buch zu einer Serie gehöre, die nicht existiert. Diese Elemente erinnern an *Metan* (2007), die mit Ingo Niermann verfasste Satire auf Verschwörungstheorien. Auch *Metan* hat auf der Rückseite des Schutzumschlages einen Blurb, der nicht ausgewiesenes, hymnisches Lob beinhaltet, und wird als erster Teil einer inexistenten Trilogie ausgewiesen. Siehe: Henry N. Beard und Douglas C. Kennedy: *Bored of the Rings*, Harvard: *The Harvard Lampoon* 1969.

ein paar Converse-Turnschuhe in der historisierenden Kulisse zu sehen sind, was Kracht als erstrebenswertes „Bild des Unmöglichen“ (V2) beschrieb, als etwas, das er immer schaffen wollte. Auch das poetologische Prinzip der kognitiven Dissonanzen illustrierte er anhand von Beispielen eigener Texte wie dem *Imperium*-Erzähler, der plötzlich ‚Ich‘ sagt, der Krachts eigene Großeltern nenne, also auf den Autor verweise, oder sagt, dass August Engelhardt „so oder so ähnlich“ denke.⁷⁵⁸ Als weitere Beispiele dieses Verfahrens nannte Kracht den Erzähler in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, der sagt, der Druck an der Wand, „Die große Welle vor Kanagawa“, der von dem japanischen Künstler Katsushika Hokusai stammt, sei koreanischen Ursprungs und auf dem Bild „regne es oder es regne nicht“.⁷⁵⁹ Als letztes Bild des Unmöglichen, „der Unschärfe, der Überschneidung, der Traumlogik“ (V2), verwies Kracht auf *Die Toten* und den von Alain Robbe-Grillet übernommenen Satz „Zweifellos lag kein Eichenlaub zu seinen Füßen.“ (*Toten*, 73)

Krachts Poetikvorlesung weist also, wie eingangs angesprochen, tatsächlich ein hohes Maß an Konventionalität auf und irritiert unter anderem dadurch, dass nicht die Erwartungen an die Verweigerung des Autors, sondern die Erwartungen an eine zeitgenössische Poetikvorlesung erfüllt wurden: Die schriftstellerische Selbstpräsentation weist Merkmale der Dichterlesung und des Werkstattgesprächs auf,⁷⁶⁰ beinhaltet autobiografische Selbstauskunft, Selbstlektüre und -deutung, die Reflexion von Arbeitsweisen, von künstlerischen und poetologischen Intentionen. Die traumatische Missbrauchserfahrung wird als Schlüssel des Werkes und der Poetik angeboten, was den Eindruck erweckt, es handle sich bei der Poetikvorlesung um einen poetologischen Epitext zum Kracht’schen Œuvre, ein kommentierendes Außen, das als Interpretationshilfe herangezogen werden könne. Da aber auch Poetikvorlesungen als Teil des Werkes angesehen werden müssen, nicht nur als Schreiben über Literatur, sondern als Teil der Sphäre des Literarischen,⁷⁶¹ stellt sich insbesondere die Frage danach, als wie groß denn die poetisch-poetologische Differenz in Krachts Poetikvorlesung einzuschätzen ist.

⁷⁵⁸ Siehe dazu Kapitel 4.3.3 dieser Studie.

⁷⁵⁹ „An der Wand über ihrem Bett hing ein koreanischer Druck, der eine Welle zeigte, die ein kleines Holzschiff zu erdrücken drohte. Dahinter war ein Berg zu sehen. Auf dem Bild regnete es, oder es regnete nicht.“ (*Sonnenschein*, 46).

⁷⁶⁰ Siehe zu dieser Einteilung: Volk 2003, S. 393.

⁷⁶¹ Vgl. Meiser 2019, S. 161.

4.3.3 Kognitive Dissonanzen: Marie-Antoinettes Converse Chucks

„[D]as Ding der Unmöglichkeit. So etwas wollte ich immer erschaffen, ein Kunstwerk, bei dessen Betrachtung wir uns fragen, ob die Parameter der Wahrnehmung, die für einige wenige Sekunden in Frage gestellt werden, tatsächlich verschoben werden können.“ (V2)

Darauf, dass das poetologische Prinzip der kognitiven Dissonanzen auch für die Poetikvorlesung selbst, als Teil des Werkes, seine Geltung hat, weist die vielzitierte und auch in dieser Arbeit bereits erwähnte Passage der zweiten Vorlesung hin, die an eine Textstelle illusionsstörender, metafiktionaler Reflexion aus *Die Toten* erinnert: „Alles, was sich selbst zu ernst nimmt, ist reif für die Parodie. Auch diese Vorlesungsreihe.“ (V2) Gegen Ende von *Die Toten* heißt es, dass Nägeli, der dazu eingeladen worden war, als Gastdozent an der ETH eine Vortragsreihe zu seinem künstlerischen Schaffen zu halten, in einem kleinen Kino „eine Rohfassung seines Films [zeigt], den er so genannt hat wie dieses Buch“ (*Toten*, 206). Beide Textstellen weisen also in der Art des ausgeführten poetologischen Prinzips einerseits auf die eigene Medialität hin, und andererseits, insbesondere in Bezug auf die Vorlesung, werden die Rezipierenden auf das *hic et nunc*, die Ereignishaftigkeit, hingewiesen. Dieser Moment der Verunsicherung, ob es sich denn bei Krachts Vorträgen selbst um eine Parodie auf Poetikvorlesungen handeln könnte und somit die Einschätzungen der ersten Vorlesung revidiert werden müssten, wird durch das Ende des letzten Vortrags verstärkt. Kracht nahm die zuvor etablierte Struktur der Parallelisierung von autobiografischer Narration und Werk ein letztes Mal auf und sagte zu der Figur Amakasu aus *Die Toten*: „Natürlich habe ich meine Schule angezündet, mit sieben. Die Akten liegen für die Forschung bereit beim Jugendgericht in Thun.“ (V3) Indem Kracht hier erneut autobiografische Angaben mit dem Werk verknüpft und seine Vorträge mit einem Appell an die Forschung abschließt, der anzuzweifelnden Behauptung nachzugehen, werden auch die vormals angebotenen Selbstdeutungen verunsichert.⁷⁶² Der Schlusssatz der Vorlesungen fordert also explizit dazu auf, das aufgebaute Muster biografischer Deutung kritisch zu hinterfragen und so erzeugt die Machtgeste des Autors, wie es Jan Wiele formuliert, eine „Empfindung des Manipuliertwerdens“.⁷⁶³

⁷⁶² Privatpersonen wird generell keine Akteneinsicht gewährt, und die Aufbewahrungsfrist von Jugendstrafakten ist längst abgelaufen. Der damals geltenden Jugendrechtspflegeverordnung zufolge war die längste mögliche Aufbewahrungsfrist grundsätzlich bis zum vollendeten 30. Altersjahr des Betroffenen. Diese Akten, sollte es sie denn je gegeben haben, wären also bereits vernichtet worden.

⁷⁶³ Wiele, 24.5.2018, S. 11.

Die entstörende Dimension der konventionellen Poetikvorlesung, die bekenntnishafte Selbstauskunft und Selbstverortung, wird erneut durch Ironiesignale verunsichert. Hier kollidiert die Autorität des persönlichen, unhinterfragbaren Bekenntnisses mit der gezielten Verunsicherung des Gesagten.

Die Schlusspointe beinhaltet erhebliches Irritationspotenzial, doch auch zahlreiche weniger auffällige Widerhaken durchzogen die Textur der Vorlesung. Viele Besprechungen, die erneut durch ein gewisses Unbehagen gekennzeichnet sind, verweisen auf das Thema der Parodie (vgl. V2) oder Krachts augenzwinkernde Aufforderung an die Forschung (vgl. V3) und hinterfragen die in der Rezeption der ersten Vorlesung dominierende affirmative Lesart des Bekenntnisses persönlicher Missbrauchserfahrung als werkbiografischen Schlüssel.⁷⁶⁴ Jan Wiele bezieht sich in seinem Resümee auf literarische Verfahren ästhetischer Verdichtung, die die Episoden autobiografischer Narration kennzeichneten und in denen „Warnsignale der Übertreibung, Verfremdung und Ironie“⁷⁶⁵ gesetzt worden seien:

Als Kracht in der zweiten Vorlesung aus seinem Elternhaus erzählt, von einem Vater mit „völligem Desinteresse an meiner Person“, von dessen „Panzer aus Lügen, Diebstahl und Geheimnistuerlei“, verfolgt man mit zunehmendem Staunen, wie die Geschichte Züge einer Münchhausiade annimmt, in der Axel Springer und Franz Josef Strauß als „halbseidene Gestalten“ mit einer Ausstrahlung von Vorstadtkriminellen auftreten, der depressive Dandy Gunter Sachs dem Schriftsteller Stahlhelm und Gasmasken schenkt, bevor er sich in den Kopf schießt, ein Onkel als Dragqueen zu Zarah Leander tanzt und schließlich der Vater Originale expressionistischer Gemälde unterm Bett hortet, als wäre man hier bei den Gurlitts.⁷⁶⁶

Wiele führt Beispiele auf, die in ihrer verdichteten und ästhetisch überhöhten Ausgestaltung Eindrücke der Überzeichnung und Verfremdung erzeugen. Die adjektivreiche Sprache, die komplexe Syntax sowie diverse Verfahren der Verdichtung machen deutlich, dass es sich bei den Schilderungen nicht um ‚Tatsachenberichte‘ handelt, die einfach auf ihren Informationsgehalt reduziert werden können, sondern um Erinnerungsnarrative, die ihre Erzählweisen, ihre literarische Ausgestaltung wiederholt ins Bewusstsein rücken. Neben diesen Verfahren der Literarisierung lassen sich weitere irritierende Aspekte herausarbeiten, die deutlich machen, dass es sich bei der Zurschaustellung der Erinnerungsproblematik und dem Verfahren kognitiver Dissonanzen nicht ausschließlich um Themen oder Motive der Vorlesungen handelt, sondern auch um Erzählverfahren, die darin wirksam sind.

⁷⁶⁴ Vgl. Dürr, 15.7.2018, o. S.

⁷⁶⁵ Wiele, 24.5.2018, S. 11.

⁷⁶⁶ Ebd.

In der Schilderung der konspirativen Treffen des Vaters, Christian Kracht senior, mit Otto Graf Lambsdorff und Franz Josef Strauß beschrieb Kracht etwa, dass er sich noch gut an den gelben Pullunder Otto Graf Lambsdorffs erinnere (V2). In der verdichteten Schilderung wurde in einer Art Traumlogik eine Verschiebung des gelben Pullunders, typisches Erkennungsmerkmal Hans-Dietrich Genschers, der wohl ebenfalls zu dem Freundes- und Bekanntenkreis seines Vaters gehörte, auf Lambsdorff vollzogen.⁷⁶⁷

Wird die Aufforderung an die Forschung, das Gesagte zu überprüfen, ernst genommen, zeigen sich neben den Verfahren der Verdichtung und Verschiebung, die den geschilderten Episoden eine traumähnliche literarische Qualität verleihen, zahlreiche irritierende Elemente, die die geschilderten Erinnerungen rahmen.

Er habe, so sagte Kracht in seiner ersten Vorlesung, die Lakefield College School gemeinsam mit Prinz Andrew besucht (vgl. V1). Dieser war im Jahr 1977 sechs Monate lang als Austauschschüler an der kanadischen Schule,⁷⁶⁸ wohingegen Kracht, den Angaben in der biografischen Chronologie des Sammelbandes *Christian Kracht. Leben und Werk* zufolge, erst ab September 1978 dort zur Schule ging.⁷⁶⁹ Des Weiteren sei der Pastor Keith Gleed, wie Kracht aus dem Artikel in *Macleans* 2017 erfahren habe, 2009 verstorben (vgl. V1). Doch auch bei dieser Rahmung des Erzählten gerät die Chronologie der Ereignisse durcheinander, da der Besuch von Prinz Andrew, bei dem dieser dem verstorbenen Gleed zu Ehren der Schulkirche ein Taufbecken stiftete, 2008 stattfand und Gleed bereits im Jahr 2001 an Krebs gestorben war, wie dem Artikel zu entnehmen ist. Irritierend ist also nicht lediglich die Verschiebung von Ereignissen, sondern die Tatsache, dass sich die falsche Angabe, die für die erzählten Ereignisse an sich von marginaler Bedeutung zu sein scheint, anhand des von Kracht selbst genannten Artikels in *Macleans* widerlegen lässt.⁷⁷⁰ Krachts Schilderung steht in diesen Punkten in offenem Widerspruch zu der von ihm genannten Quelle, und der Artikel führt somit gleichzeitig zur Verifizierung der geschilderten Ereignisse am Lakefield

⁷⁶⁷ Für diesen Hinweis danke ich Thomas Hecken. Zu den Verbindungen von Christian Kracht Senior, Generalbevollmächtigter des Springer-Verlags, siehe: o. A.: „Das Wort Realitäten bringt mich um“. Springer-Verlag ohne Springer: Wohin steuert der Konzern, in: *Spiegel* 30.9.1985, H. 40, S. 144–153.

⁷⁶⁸ Friscolanti 12.10.2017, o. S.

⁷⁶⁹ In der Chronologie wird ausgewiesen, dass Kracht von 1971 bis 1978 die John F. Kennedy International School in Saanen und ab September 1978 die Lakefield College School besucht hatte. Vgl. Birgfeld/Conter 2009b, S. 271. Sind Fehler in den Angaben zu Prinz Andrews Schulbesuch oder Fehler in der Chronologie von Krachts Lebensstationen nicht grundsätzlich auszuschließen, stehen die Angaben doch in offenem Widerspruch zueinander.

⁷⁷⁰ Vgl. Friscolanti 12.10.2017, o. S.

College sowie zur Falsifizierung geschilderter Details. Der Umstand, dass sich Kracht selbst auf diesen Artikel beruft, macht eine zufällige Verschiebung oder Verwechslung unwahrscheinlich – ebenso wie eine Täuschungsabsicht. Weitaus wahrscheinlicher scheint es zu sein, dass Kracht die Themen der verunsicherten Wahrnehmung und Erinnerungsproblematik in provokanter Weise mit den ebenfalls hervorgehobenen poetologischen Verfahren der Irritation kombiniert, mit der Verschiebung, dem Fehler und dem Anachronismus. Das poetologische Leitmotiv kognitiver Dissonanz verbindet sich hierbei mit der Erzählweise selbst und mit dem performativen Ereignis.

Eine irritierende Verschiebung fand sich auch im Kontext der Reflexion seiner eigenen Poetik. Er sei auf der Suche nach dem „mono no aware“, ein Begriff aus der japanischen Ästhetik, der aus der Literatur der Heian-Zeit des 18. Jahrhunderts stamme, den Kracht mit „Pathos der Dinge“ (V1) übersetzte. Der Begriff stammt tatsächlich aus der Heian-Zeit (794–1185) und spielt in der japanischen Kultur und Literatur des 18. Jahrhunderts, also in der Edo-Periode, eine bedeutende Rolle.⁷⁷¹ Kracht verlegt allerdings die Heian-Zeit in seiner Formulierung vom 8. In das 18. Jahrhundert.⁷⁷²

Neben diesen Verschiebungen der Bezugspunkte außerliterarischer Realität lassen sich irritierende Bezüge zur Literatur ausmachen. Kracht schilderte, wie er im Internat versucht habe, sich dem Unterricht zu entziehen, indem er Seife gegessen habe, um einen Fieberschub zu erzeugen, wie er es so in Henri Charrières *Papillon* gelesen habe (vgl. V1). Solch eine Schilderung kommt in Charrières Bestseller allerdings gar nicht vor.⁷⁷³ Der falsche Verweis auf *Papillon* ist von Interesse, da es sich bei dem Roman um einen vorgeblich autobiografischen Text handelt, für dessen Authentizität auch der Herausgeber bürgt, der allerdings nachweislich zahlreiche fiktive Elemente

⁷⁷¹ Vgl. zu der Begriffsgeschichte sowie der Verwendung und zentralen Bedeutung des Konzepts bei dem Gelehrten Motoori Norinaga (1739–1801): Mark Meli: Motoori Norinaga's Hermeneutic of *Mono no Aware*. The Link between Ideal and Tradition, in: Michael F. Marra (Hrsg.): *Japanese Hermeneutics. Current Debates on Aesthetics and Interpretations*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2002, S. 60–75.

⁷⁷² Vgl. Donald H. Shively und William H. McCullough: Introduction, in: Dies. (Hrsg.): *The Cambridge History of Japan. Volume 2: Heian Japan*, Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 1–19.

⁷⁷³ In *Papillon* werden durchaus auch Krankheiten vorgetäuscht, um dem Alltag in den Gefangenenlagern für kurze Zeit durch Aufenthalte in den Krankenstationen entgehen zu können: mittels Selbstverletzung, dem Einatmen von Schwefel, indem Fremdkörper ins Auge gedrückt werden, dem Einnehmen von Pikrinsäure, um Gelbsucht vorzutäuschen. Vgl. Henri Charrière: *Papillon. Roman*, ins Deutsche übertragen von Erika Ziha und Ruth von Mayenburg, mit einem Vorwort von Jean-Pierre Castelnau und einem Nachwort von Jean-François Revel, Frankfurt am Main: Fischer 42018, S. 65, 71, 233. Seife spielt nur insofern eine Rolle, als dass sich die Figur Charrière Seife in die Ohren steckt, um die Schreie der anderen Gefangenen nicht mehr hören zu müssen, woraufhin sich seine Ohren entzünden. Vgl. ebd., S. 359.

mit der Lebensgeschichte des Autors Charrière verbindet.⁷⁷⁴ Dem Vorwort des Herausgebers, Jean-Pierre Castelneau, lässt sich die Authentizitätsbeteuerung unter gleichzeitigem Eingeständnis der Erinnerungsproblematik wie folgt entnehmen: „Für die Authentizität des Manuskriptes bürgе ich, voll und ganz. [...] Es liegt auf der Hand, daß sich nach dreißig Jahren gewisse Details verwischen können, sich in der Erinnerung verändern.“⁷⁷⁵

Dass es sich bei diesem Beispiel verschobener oder falscher Referenz nicht lediglich um eine ungenaue Erinnerung an einen Roman handelt, zeigt sich dadurch, dass Kracht diese Art der Irritation und Verunsicherung mit dem poetologischen Prinzip der kognitiven Dissonanz verbindet (V2). Kracht veranschaulichte dieses Prinzip der Störung, der Fehler, des Unmöglichen anhand von Sofia Coppolas Film *Marie Antoinette* (2006), in dem, wie bereits erwähnt wurde, für einige Millisekunden ein Paar Converse-Schuhe in einem Haufen von Marie Antoinettes historisch gestalteten Schuhen liegen würden (vgl. V2). Die Turnschuhe liegen im Film allerdings nicht inmitten anderer Schuhe auf dem Boden, sondern sind in einer Einstellung schräg hinter Marie Antoinettes Beinen zu sehen. Hierbei handelt es sich lediglich um eine geringfügige Verschiebung. Doch das Prinzip kognitiver Dissonanz, bei dem die Parameter der Wahrnehmung verunsichert werden sollen, habe er auch in *Die Toten* angewendet, indem er den irritierenden Satz, „Zweifellos lag kein Eichenlaub zu seinen Füßen“ (*Toten*, 73), eingefügt habe, der Alain Robbe-Grillet's Roman *Le Voyeur* (1955) entnommen sei (vgl. V2). Auch in diesem Fall manifestiert sich die Irritation auf unterschiedlichen Ebenen: Erstens ist der Satz selbst irritierend, da, wie Kracht ausführte, die Abwesenheit des Eichenlaubes, das eben zweifellos nicht zu seinen Füßen liege, die Aufmerksamkeit auf sich zieht (vgl. V2). Zweitens kommt dieser Satz in *Le Voyeur* nicht vor, sondern ist dem kurzen Abschnitt „La mauvaise direction“ des Textes „Trois visions réfléchies“ aus Robbe-Grillet's *Instantanés* (1962), in deutscher Übersetzung *Momentaufnahmen* (1963), entlehnt.⁷⁷⁶ Dass Kracht den Satz auch im französischen Original

⁷⁷⁴ Zu der Verwobenheit von Fakt und Fiktion in *Papillon* siehe: Tod Hoffman: *Papillon Revisited*, in: *Queen's Quarterly* 125 (2018), H. 4, S. 498–509.

⁷⁷⁵ Jean-Pierre Castelneau: *Wie dieses Buch zustande kam*, in: Henri Charrière: *Papillon. Roman*, ins Deutsche übertragen von Erika Ziha und Ruth von Mayenburg, mit einem Vorwort von Jean-Pierre Castelneau und einem Nachwort von Jean-François Revel, Frankfurt am Main: Fischer 42018, S. 11–13, hier: S. 13.

⁷⁷⁶ Der Satz „Et il n'y a sans doute pas de feuilles de chêne à ses pieds.“ stammt aus Alain Robbe-Grillet: *Trois visions réfléchies*, in: Ders.: *Instantanés*, Paris: Les Éditions de Minuit 1962, S. 7–29,

zitierte, macht eine Verwechslung unwahrscheinlich.⁷⁷⁷ Wie auch Charrière ist Robbe-Grillet für seine Automythografien,⁷⁷⁸ insbesondere für *Le miroir qui revient* (1984), bekannt, in der er autobiografische Narration mit fiktiven Elementen sowie poetologischer Reflexion verbindet.⁷⁷⁹ Gerade im Kontext einer Poetikvorlesung erscheinen falsche oder ungenaue Verweise auf literarische Texte natürlich besonders provokant, da Anspielungen auf Literatur in diesem Kontext einerseits der Inszenierung literarischer Bildung dienen und es den Dozierenden andererseits ermöglichen, gemeinschaftsstiftende Bezüge zu einem belesenen Publikum herzustellen. Gerade bei den Vorlesungen Krachts waren zahlreiche Vertretende einer literarischen Öffentlichkeit, Autorinnen und Autoren, Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler, Medien-schaffende aus dem Bereich der Literaturkritik sowie Personen aus dem Verlagswesen anwesend.⁷⁸⁰

Mit Krachts ambivalentem Verhältnis zum Literaturbetrieb begann die dritte Vorlesung. Er zitierte einen der Verrisse zu *Faserland*, der von Thomas Gsella und Jürgen Roth zum Erscheinen des Romans verfasst worden ist, und verwies auf die Verletzungen und die Ablehnung, die er von der literarischen Öffentlichkeit erfahren habe (vgl. V3). Diese hätten dazu geführt, dass er sich einen Körperpanzer angeeignet habe, um „die Gehässigkeit, die Lust an der Vernichtung“ (V3) ertragen zu können und so zu tun, als ob ihm dies nichts ausmache. In diesem Wiederaufnehmen des Motivs des „Körperpanzers“ als Schutz vor den Übergriffen einer feindlichen Außenwelt rückt er den ablehnenden Tenor der *Faserland*-Rezeption in die Nähe der Missbrauchsthematik, in deren Zusammenhang er das Theorem des Theweleit'schen „Körperpanzers“

hier: S. 29. In deutscher Übersetzung: Alain Robbe-Grillet: *Momentaufnahmen*, ins Deutsche übertragen von Elmar Tophoven, München: Hanser 1963.

⁷⁷⁷ Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Satz noch in weiteren Werken Robbe-Grilletts vorkommt, da dieser oftmals Variationen seines Materials nutzte, allerdings stammt er mit Sicherheit nicht aus *Le Voyeur*.

⁷⁷⁸ Zu den Formen der Autofiktion bei Robbe-Grillet siehe: Volker Roloff: Subjektivität und Theatralität. Surreale Spielformen der Autofiktion bei Robbe-Grillet, in: Simone Bartoli Kucher u. a. (Hrsg.): *Das Subjekt in Literatur und Kunst. Festschrift für Peter V. Zima*, Tübingen: Francke 2011, S. 345 f.

⁷⁷⁹ Zentral sind bspw. die wiederkehrenden Erinnerungen an und Erzählungen über die fiktive Person Henri de Corinthe. Eine Binnenerzählung über Corinthe, der in den Fluten des Meeres einen trüben Spiegel findet, gibt dem Text seinen Titel: „Obwohl dieser Schlußteil der Episode (man nennt sie die Geschichte vom wiederkehrenden Spiegel) für immer äußerst verworren bleibt, so sehr unterscheiden sich die Berichte voneinander und sind von unbewußten Elementen aus der Legendenwelt durchsetzt –, eine gewisse Anzahl von kaum bestreitbaren Fakten kann man wohl doch festhalten.“ Vgl. Robbe-Grillet 1986, S. 94 f. Vgl. Ders. 1984, S. 99.

⁷⁸⁰ Vgl. Kempke/Zeh 23.5.2018, o. S.: „So viele bekannte Gesichter aus Literatur, Betrieb und Wissenschaft kann man hier sonst nur auf der Frankfurter Buchmesse sehen.“

eingeführt hatte (vgl. V1). Die von Kracht zitierte Passage, die er als Repräsentation der gewalttätigen, verachtenden Ablehnung des Literaturbetriebs heranzog, wurde von Thomas Gsella verfasst und ist mit Beiträgen von Gerhard Fischer und Thomas Roth zu den Autoren Matthias Altenburg und Thomas Hettche in dem Magazin *Die Beute. Politik und Verbrechen*, das unter anderem von Jürgen Roth herausgegeben wurde, erschienen.⁷⁸¹ Als Einstieg zitierte Kracht die folgende Textstelle aus der Rezension:

Soll einen Roman geben, von einem „Tempo-Berater“ gefüllt und, vermutlich längst vorm ersten Wort, mit „Faserland“ betitelt. Auch ohne dieses marktkriecherische Dreckswordspiel, das der infantile Autor zum Glück am wenigsten versteht und das von nichts mehr lebt als von sprungbereiter Sehnsucht nach Führerbrust und stählerner Nation, würde ich es weder jemals in die Hand noch zu jener Kenntnis nehmen, deren Äußerung über 'n paar Zeilen hinauswill.⁷⁸²

In der Rezension des Satirikers Gsella, bei der es sich augenscheinlich um eine Polemik handelt, denn seine Aufgabe bestehe darin, „Hitlerjunge Kracht samt *Faserland* zu dekonstruieren“,⁷⁸³ ist diese Textstelle allerdings als Vorurteil dem Text gegenüber ausgewiesen, als Selbstzitat einer stümperhaften Rezension markiert und distanzschaffend in Anführungszeichen gesetzt. Eingeleitet wird die zitierte Passage wie folgt: „Weil ich aber arbeiten muß, es freilich oft nicht will, pfuschte ich im Juni dieses Jahres, ein ungelesenes Erstlingswerk betreffend: ‚Soll einen Roman geben [...]‘.“⁷⁸⁴ Gsellas Kommentar zu *Faserland* führt weiter aus, dass ihn positive Bewertungen in der Presse, wie etwa in der *Bunten*, die Kracht als „Goethlein“ und „Genie“ bezeichnete, und die in einigen Rezensionen hervorgehobenen literarischen Bezüge des Romans schließlich doch zur Lektüre verleitet hätten. In seinem satirischen Kommentar zitiert Gsella den folgenden Absatz aus der *Bunten*:

GOETHILEIN. Ein Hauch von Genialität weht durch ihn (Christian Kracht, T.G.). Der Autor privat: Sohn des ehemaligen Axel-Springer-Generalbevollmächtigten, Schüler auf dem Salem-Elite-Internat, wusch, wenn er Ecstasy genommen hatte (Selbstouting), seinen Porsche mit Champagner, trägt im Sommer Hosen bis zum Knie. Ein Genie.⁷⁸⁵

Mit ironischem Gestus führt Gsella daraufhin aus, dass er das Buch aufgrund dessen dann doch noch gelesen und sich dadurch alles bestätigt hätte: „Es ist ein guter Erstling.“ In diesem Kontext liest sich der folgende Absatz, den Kracht in der Poetik-

⁷⁸¹ Fischer/Gsella/Roth: 1995, S. 93–102.

⁷⁸² Vgl. ebd., S. 101.

⁷⁸³ Vgl. ebd.

⁷⁸⁴ Vgl. ebd.

⁷⁸⁵ O. A.: Christian Kracht. Goethlein, in: *Bunte* 2.3.1995.

vorlesung wieder zitiert hatte, ebenso als Satire auf die *Bunte*, auf die undifferenzierte Rezeption, wie auf Autor und Roman:

Wie kein mir bekannter zweiter entfächert er die Abenteuer eines eher unzufriedenen, mit Chr. Kracht bis in die Zellen deckungsgleichen Porschefahrers; zu jung fürs Golfplatzleben, treibt sich der Christian herum, ist heute hier, morgen da, jettet, kommt zurück, macht sich allerlei Gedanken ums gehobene Sekt- und Blazerangebot, trinkt, kotzt, raucht und schläft, heckt, Lausejunge, der er ist, auch schon mal Streiche aus, findet aber seine Freundinnen und Freunde eher uncool wie schon eigentlich fast alles – und schreibt darüber. Immerhin. Er könnte es, siehe oben, ja auch bleiben lassen. Die Handlung ist schnell erzählt. Es geht primär nicht mal um Hitler [...]. [...] Gott, wenn das der Führer wüßte. Aber der ist tot, geblieben ist ein Faserland. Gern wüßte ich nun noch, warum ich es bis hinten hin gelesen habe, Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre aber nicht. Bin ich ein Idiot? Oder hat das Buch am Ende doch genügend „Stellen“, die den durchschnittlich betäubten Konsumenten bei der Stange halten? Wenn's außer mir noch jemand durchgelesen hat: Hinweise bitte an die Redaktion. Danke.⁷⁸⁶

Als Repräsentanten der literarischen Öffentlichkeit, die Kracht und *Faserland* mehrheitlich mit affektgeladener Ablehnung begegnete, wählt Kracht hier also ausgerechnet eine von einem Satiriker verfasste Polemik, die sich mindestens so stark mit den Verfahrensweisen der Kritik wie mit dem Roman und dessen Autor auseinandersetzt; also gerade keinen repräsentativeren Verriss aus dem Qualitätsfeuilleton. Kracht entfernt die qualifizierende Rahmung, in der sich Gsella als Rezensent selbst satirisch disqualifiziert, indem er behauptet, er habe einen Kommentar zum Roman publiziert, ohne ihn auch nur gelesen zu haben, dass dieser Beitrag also vollumfänglich auf Vorurteilen basiert habe. Des Weiteren ist das Zeitschriftenprojekt *Die Beute* (1994–1999), das dem eigenen Selbstverständnis nach der gesellschaftlichen Rechtsentwicklung eine linke Gegenöffentlichkeit und radikale linke Kritik entgegensetzen wollte, nicht gerade als repräsentatives Organ eines literaturbetrieblichen Establishments anzusehen.⁷⁸⁷

Die Darstellung negativer Kritik als Übergriff und Gewalterfahrung, die Kracht als „Lust an der Zerstörung“ (V3) bezeichnete, findet sich auch bei Kirchhoff in Beschreibungen der „Zerstörungslust“⁷⁸⁸ einiger Literaturkritikerinnen und -kritiker. Auch Kirchhoff geht insbesondere auf die Rezeption seines Debüts, der Novelle *Ohne Eifer, Ohne Zorn* ein, die von einem Rezensenten als „Debüt zum Fürchten“ bezeichnet worden sei.⁷⁸⁹

⁷⁸⁶ Fischer/Gsella/Roth 1995, S. 101 f.

⁷⁸⁷ Vgl. Editorial, in: *Die Beute* 1 (1994), H. 1.

⁷⁸⁸ Kirchhoff 2012a, S. 120: „Das eher beiläufige Rezensieren des Textes dient hier bloß noch als Vorwand für die gesellschaftliche Vernichtung einer bestimmten Person; die teils mit Hass, teils mit Neid, aber auch gewöhnlicher Zerstörungslust vermischte Abneigung des Rezensenten, der Rezensentin, verläuft so noch in halbwegs geordneten und nebenbei auch ganz einträglichen Bahnen.“

⁷⁸⁹ Ebd., S. 37.

Auch das Bild des Körperpanzers, den sich Kracht zum Schutz des Inneren vor einer feindlichen Umwelt habe aneignen müssen, findet sich in einer ähnlichen Spaltung des Inneren und einer schützenden Hülle bei Kirchhoff wieder, indem die Essenz der eigenen Existenz als Kind, als zu schützender Kinderkörper, beschrieben wird, den er in sich trage und von der Außenwelt abschirme:

[S]elbst der ärgste Verriss geht an jenem Körperchen, vor das ich mich, mit meinem Text, schützend gestellt habe, vorbei. Schriftsteller, denke ich, setzen ihr ganzes Vermögen daran, dieses Körperchen in sich, das, als Gegenstand der Kritik, jederzeit der Hebel wäre, den Verriss, wortwörtlich, zu vollenden, mit einem Sprach- und Erzählgewebe zu verkleiden [...].⁷⁹⁰

Auch Kracht sprach davon, dass er die Wahrheit stets mit einem „Palimpsest überzeugen“ wollte (V1). Vielleicht legen die zahlreichen Parallelen zu Kirchhoffs Frankfurter Poetikvorlesung ebendies nahe, denn auch in der Erzählweise lassen sich weitere Ähnlichkeiten beschreiben. Kirchhoff blickt beispielsweise in den Passagen autobiografischer Narration der Kindheit und Internatszeit selbst von außen auf sich und bezeichnet sich selbst in der Rückschau als „das Kind“.⁷⁹¹ Auch Kracht bezeichnete sich in der Außenschau als „das Kind Christian“, das in Kanada zu einem Subjekt geworden sei, indem es sich „etwas außerhalb seines Körpers imaginiert hatte“, sich „ein Bild gemacht hatte von einem Außerhalb von ihm“ (V3). Weitere motivische und strukturelle Analogien deuten darauf hin, dass diese Parallelen nicht zufällig sind, sondern es sich um eine bewusst hergestellte intertextuelle Bezugnahme Krachts handelt.⁷⁹² Doch während Kirchhoff Literatur als Rettung schildert und dem Schreiben und Erzählen eine heilende Wirkung zurechnet, ist es bei Kracht die Parodie, die „eine Heilung für den Missbrauch“ (V2) sein könne.⁷⁹³ Der Bezug zu Kirchhoff bleibt

⁷⁹⁰ Ebd., S. 43.

⁷⁹¹ Ebd., S. 14–25.

⁷⁹² Kracht beschreibt den Pastor Keith Gleed als „eine Art Aschenbach“ (V1) und auch in Kirchhoffs Essay zur Neuauflage der Poetikvorlesung wird der Kantor und Religionslehrer, der in dem Internat Knaben missbrauchte, als „so schmachend wie Aschenbach“ beschrieben. Bodo Kirchhoff: Auf dem Weg zu einer Sprache der Sexualität (2012). Eine Erwiderung nach zweiundfünfzig Jahren, in: Ders.: *Legenden um den eigenen Körper*, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2012c, S. 167–189, hier: S. 180. Weitere Parallelen sind bspw. die Gewaltbeschreibungen des Internatsalltags oder das Zuschreiben demütigender Spitznamen. Kracht sei von seinen Mitschülern „Heidi“ (V1) genannt worden und „Das Kind“ bei Kirchhoff „Advent“, da es während einer Adventsfeier ein „im ganzen Saal hörbares katastrophales Geräusch“ von sich gab, das „sich in aller Gedächtnis schrieb. Für das Kind der komplette Weltuntergang [...]“. Kirchhoff 2012a, S. 24 f.

⁷⁹³ Ein sehr früher Bezug Krachts zu Kirchhoff besteht in seiner in der Heidelberger Studierendenzeitung *Schlagloch* publizierten Kolumne, in der der Erzähler einen Schriftsteller namens „Bodo Kirchhoff [sic]“ auf der Herrentoilette eines Restaurants auf blutigste Art und Weise massakriert. Der Text erinnert erzählerisch an Texte von Bret Easton Ellis und lässt im Erzählton bereits *Faserland* anklingen. Siehe: Christian Kracht: Die Tücken der Ellipse. Kolumne. Folge 2, in: *Schlagloch. Heidelberger Student(inn)enzeitung. Unabhängige Zeitung von StudentInnen* 5 (1991), H. 16/17, S. 9.

rätselfhaft und das Missbrauchsbekenntnis Krachts somit durch ein undurchsichtiges Palimpsest überzogen. Die Ausführungen zum Theweleit'schen Körperpanzer, den er sich zum Selbstschutz angeeignet habe, sind stellenweise wörtlich aus dem Wikipedia-Eintrag zu Theweleit übernommen. Das Plagiat einer Quelle, die als Paradebeispiel nicht zitierfähiger oder teilweise auch nicht zitierwürdiger Texte gilt, kann als parodistische Bezugnahme auf seine Dozierendenfunktion sowie den universitären Kontext der reputationsträchtigen Frankfurter Poetikvorlesung angesehen werden.⁷⁹⁴

Der Vorlesungstext antizipierte ein durch intertextuelle Verfahren genährtes Misstrauen an der Authentizität der Schilderungen, glaubten ihm doch seine Eltern die eigenen Gewalterfahrungen ausgerechnet deshalb nicht, weil er fremde Texte, Lyrics der Beatles, in der Schule als seine eigenen Gedichte ausgegeben und bereits immer eine lebhaftere Fantasie gehabt hätte (vgl. V1).⁷⁹⁵ Wer der Aufforderung nachkommt, an den Schilderungen erlittener Gewalterfahrungen zu zweifeln, macht sich in dieser implizierten Analogie an einer Form der Empathieverweigerung und der epistemischen Gewalt schuldig.⁷⁹⁶

Das in der Vorlesung erläuterte poetologische Prinzip der kognitiven Dissonanzen, des Einbauens von Fehlern, Verschiebungen und Anachronismen, zieht sich also nicht nur thematisch durch die Poetikvorlesung und wird als Selbstdeutung des eigenen Schreibens erläutert, sondern es wurde in dem Vortragstext, der sich ebendieser Verfahren bediente, performativ veranschaulicht. Das erhebliche Irritationspotenzial der Vorträge besteht also im Wesentlichen in der Autorität des Bekenntnishafte, die mit der Position des als notorisch unzuverlässig wahrgenommenen Autors kollidiert; darin, dass

⁷⁹⁴ Theweleit besage, so Kracht: „Erwachsene vom ‚faschistischen Typ‘ seien hoch funktional und in keiner Weise autistisch, was Theweleit dadurch erklärt, dass diese Personen durch erlittene Prügel und militärischen Drill sich mit einem sekundären Ich in Form eines ‚Körperpanzers‘ umgeben haben, dessen äußere Kennzeichen unter anderem militärische Strammheit, Steifheit und Unterkühltheit seien.“ (V1) Auf Wikipedia heißt es diesbezüglich nahezu identisch: „Im Gegensatz zu den beschriebenen Kindern seien Erwachsene vom ‚faschistischen Typ‘ jedoch hoch funktional und in keiner Weise autistisch, was Theweleit dadurch erklärt, dass diese Personen durch erlittene Prügel und militärischen Drill ein sekundäres Ich in Form eines ‚Körperpanzers‘ erworben haben, dessen äußere Kennzeichen u. a. militärische Strammheit, Steifheit und Unterkühltheit seien.“ Wikipedia-Eintrag zu Klaus Theweleit (Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Klaus_Theweleit) [Abruf am 29.5.2019].

⁷⁹⁵ Auch Moritz Baßler und Heinz Drügh weisen auf diesen Umstand hin und versehen die Schilderung mit der Warnung „Pop- und Ironiefreunde aufgepasst!“. Baßler/Drügh 2018, S. 18.

⁷⁹⁶ Claudia Dürr beschreibt diesen Mechanismus in ihren Überlegungen zur medialen Rezeption der Poetikvorlesung so, „dass die Berichterstattung keinesfalls wiederholen möchte, was dieser bereits einmal erlitt: dass am Wahrheitsgehalt seiner Erzählung gezweifelt wird, wie von seinen Eltern bei seinem telefonischen Bericht aus dem Internat. Die mediale Reaktion bildet das positive Pendant dazu.“ Dürr 15.7.2018, o. S.

die geschilderte Erfahrung mit sexualisierter Gewalt nicht hinterfragt werden kann, wenngleich ihre Rahmung wiederholt als fragwürdig ausgestellt wurde. Weder die Poetikvorlesung noch die Aufforderung zur Recherche, mit der die letzte Vorlesung endete, führt „hinter die Maske“ der Autorfigur Kracht, sondern zeigt lediglich auf, dass es sich auch bei diesem Text autobiografischer Narration in erster Linie um einen literarischen Text handelt, der nach den von ihm reflektierten poetologischen Prinzipien funktioniert und kognitive Dissonanzen erzeugt. Der Text legt ersehnte Spuren autobiografischer Informationen und verwischt sie zugleich. Trotz der Präsenz des Autors und der Bekenntnishaftigkeit des Textes fügt sich die Poetikvorlesung in das von Kracht in *Tristesse Royale* am Beispiel Thomas Pynchons erläuterte Prinzip, das den einzig gangbaren Weg für einen Autor im Umgang mit der literarischen Öffentlichkeit vorgezeigt habe: „das Nie-dagewesen-Sein“ (*Tristesse*, 143).

4.3.4 Das ‚nicht-verkörperte‘ Werk und die literarische Öffentlichkeit

„Darüber hinaus kennt die Rechtsordnung als Ausprägung von Menschenwürde und persönlicher Freiheit [...] den Schutz der Flüchtigkeit des gesprochenen Wortes.“

Urteil des Landesgerichts Frankfurt am Main, Christian Kracht gegen *Spiegel Online*⁷⁹⁷

In der Poetikvorlesung wird die Frage virulent, wie sich Christian Kracht zu seiner eigenen Kanonisierung verhält und wie er mit der wachsenden Anerkennung, aber auch mit den Erwartungen und Ansprüchen des Literaturbetriebs umgeht. Die vorhergehenden Kapitel zeigen auf, dass die Vorträge vordergründig eine Ebene produktionsseitiger Entstörung aufweisen, auf der konventionelle Topoi von Poetikvorlesungen bespielt werden: Das Autobiografische und Bekenntnishafte, die Deutungsangebote zu seinen Texten, die Reflexion poetologischer Prinzipien wie das Erzeugen „Kognitiver Dissonanzen“ (V2), die programmatische Äußerung zu der Verweigerung, dem „Nicht-akzeptieren des Gefüges“ (V1), das sein Arbeiten von Beginn an geprägt habe und noch immer, wenn auch in codierterer Form, präge.⁷⁹⁸ Die Vorlesung passt in dieser Hinsicht zur Tendenz des persönlichen, gefühlsbetonten Erzählens einer ‚New Sincerity‘⁷⁹⁹ und reiht sich in eine Vielzahl autobiografischer, intimer und sehr erfolgreicher

⁷⁹⁷ Urteil des Landesgerichts Frankfurt am Main [2-06 O 195/18], Christian Kracht gegen Spiegel Online GmbH u. Co., 5.9.2018, S. 12. Das Urteil wurde der Verfasserin von Christian Kracht zur Verfügung gestellt.

⁷⁹⁸ Das entsprechende Langzitat findet sich am Anfang des Kapitels 4.3 dieser Studie.

⁷⁹⁹ Vgl. Baßler/Drügh 2018.

Texte ein, wie Benjamin von Stuckrad-Barres Bestseller *Panikherz* (2016), in dem Stuckrad-Barre seine bulimische Essstörung, seine Drogenabhängigkeit sowie zahlreichen Entzugsversuche schildert, oder Thomas Melles *Die Welt im Rücken* (2016), der über seine bipolare Störung schreibt.⁸⁰⁰ Neben der persönlichen Bekenntnishaftigkeit lässt sich im gegenwärtigen Literaturbetrieb auch ein starkes Bedürfnis nach politischer Positionierung von Autorinnen und Autoren ausmachen, dem Kracht mit seiner Abgrenzung von Uwe Tellkamp in der letzten Vorlesung indirekt nachkam.⁸⁰¹ Der in der *Imperium*-Debatte von Diez erhobene Faschismusvorwurf wird in der literarischen Öffentlichkeit zwar gegenwärtig als unbegründet oder zumindest stark überzeichnet charakterisiert, jedoch hat sich neben der Einschätzung Krachts als apolitischer Ästhetizist durchaus auch die Assoziation mit einer rechtskonservativen Diskursposition etabliert; wohl auch, da sich Kracht nie zu den Vorwürfen geäußert und sich „politisch bedeckt“ gehalten hat.⁸⁰² Dieses insbesondere durch die Debatten um ‚neurechte‘ Verlage an der Frankfurter Buchmesse 2017 und die Kontroverse um Tellkamps „konservatives Engagement“⁸⁰³ gesteigerte Interesse an politischen Bekenntnissen lässt sich anhand eines Artikels auf *Welt Online* veranschaulichen, der einen polemischen „Schnell-Check“ zur Gesinnung von Autorinnen und Autoren anbietet. In

⁸⁰⁰ Stuckrad-Barre und Melle schreiben beide über Begegnungen mit Christian Kracht. Siehe: Stuckrad-Barre 2016, S. 201; vgl. Thomas Melle: *Die Welt im Rücken*, Berlin: Rowohlt 2016, S. 99 f.

⁸⁰¹ Dieser Fokus auf das Politische zeigt sich sowohl in literarischen Neuerscheinungen, Feuilleton-Debatten sowie der jüngsten literaturwissenschaftlichen Forschung, die sich mit dem Politischen in der Literatur, auch spezifisch der Literatur der Gegenwart sowie Formen des literarischen Engagements auseinandersetzt: Christine Lubkoll, Manuel Illi und Anna Hampel (Hrsg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, Stuttgart: J. B. Metzler 2018. Stefan Neuhaus und Immanuel Nover (Hrsg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, Berlin, Boston: De Gruyter 2019. Hans Adler und Sonja E. Klocke (Hrsg.): *Protest und Verweigerung. Protest and Refusal. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989. New Trends in German Literature since 1989*, Paderborn: Fink 2019.

⁸⁰² Siehe bspw. Thomas Assheuer: In der Nacht der Götterferne. 2015 war ein Jahr brutaler Ernüchterung und umstürzender Krisen: Eine Hoch-Zeit für konservativ gestimmte Schriftsteller, denen die Wirklichkeit scheinbar recht gibt, in: *Die Zeit* 30.12.2015, S. 48: „Nur Christian Kracht, der den Westen als großes Finale um eine leere kapitalistische Mitte kreisen lässt, hält sich politisch bedeckt, doch dass seine Erzählplantagen aus rechtskonservativen Quellgebieten bewässert werden, hat Georg Diez in seiner berühmt-berüchtigten Spiegel-Rezension (7/2012) als Erster gewittert.“ Zu der Assoziation Krachts mit einem gegenwärtigen Konservatismus siehe den Band *Gegenwart des Konservatismus*: Margherita Cottone: Provokation als moralische Haltung bei Christian Kracht, in: Maïke Schmidt (Hrsg.): *Gegenwart des Konservatismus in Literatur, Literaturwissenschaft und Literaturkritik* Kiel: Verlag Ludwig 2013, S. 175–191.

⁸⁰³ Siehe Sabrina Wagner: Korrektur durch epische Beschreibung – ‚Konservatives Engagement‘ zwischen autorschaftlichem Selbstverständnis und literaturkritischer Rezeption am Beispiel Uwe Tellkamps, in: Hans Adler und Sonja E. Klocke (Hrsg.): *Protest und Verweigerung. Protest and Refusal. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989. New Trends in German Literature since 1989*, Paderborn: Fink 2019, S. 93–109, hier: S. 100.

dem Beitrag wird der ideologische „Gefährlichkeitsgrad“ von Uwe Tellkamp, Monika Maron, Thor Kunkel, Simon Strauß, Sibylle Lewitscharoff, Martin Walser, Oskar Roehler, Rüdiger Safranski und Peter Sloterdijk eingeordnet, und auch Christian Kracht ist in der Auflistung der ‚ideologisch Fragwürdigen‘ enthalten, wodurch der Faschismusverdacht und das Begehren nach einer deutlichen Positionierung des Autors im politischen Diskurs reaktualisiert werden. Dies, obwohl Krachts „Gefährlichkeit“, dem Artikel zufolge, als vergleichsweise „läppisch“ anzusehen sei.⁸⁰⁴

Bereits die Rezeptionsdebatte um *Imperium* wurde vielfach mit derjenigen um Tellkamps *Der Eisvogel* (2005) verglichen,⁸⁰⁵ denn in beiden Werken wurde eine Anforderung nach erzählerischer Distanzierung zu ideologisch als fragwürdig wahrgenommen Positionen in literarischen Texten augenscheinlich.⁸⁰⁶ Doch ganz im Gegensatz zu Krachts bisheriger Verweigerung dem Bedürfnis nach politischer Positionierung nachzukommen, nahm Tellkamp zu den im Feuilleton aufgeworfenen Vorwürfen Stellung und erklärte, dass sie auf undifferenzierter, selektiver Lektüre beruhen würden.⁸⁰⁷ Anders als Kracht, der den Unterstellungen einer rechten Gesinnung mit ostentativer Aussageverweigerung begegnete, lassen sich Tellkamps politische Äußerungen einer konsistenten rechtskonservativen Positionierung zuordnen, was medial ebenfalls kontrovers debattiert wurde. Diesbezüglich wurde Kracht, etwa von Ulf Poschardt in der *Welt am Sonntag*, als Beispiel dafür herangezogen, wie breit im gegenwärtigen Literaturbetrieb „nazifiziert“⁸⁰⁸ werde: Um die These zu illustrieren, dass es die Intoleranz

⁸⁰⁴ Vgl. Haibach/Lühmann/Möller/Pines/Rosenfelder 19.3.2018, o. S.

⁸⁰⁵ Uwe Tellkamp: *Der Eisvogel. Roman*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005. Volker Weidermann nannte den Roman einen „in rechtskonservativer Demokratieverachtung schwelgenden Kitschroman.“ Volker Weidermann: Uwe Tellkamps Romandebüt. Als der Turm noch ein Türmchen war, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 25.6.2009, o. S. (Online: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/uwe-tellkamps-romandebuet-als-der-turm-noch-ein-tuermchen-war-1817826.html>) [Abruf am 1.6.2019].

⁸⁰⁶ Beiden wurde eine mangelnde Distanzierung zu rechtem oder auch rechtsradikalem, antidemokratischem Gedankengut vorgeworfen. Siehe zu dem Vergleich bspw. Sabrina Wagner: *Aufklärer der Gegenwart. Politische Autorschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts – Juli Zeh, Ilija Trojanow, Uwe Tellkamp*, Göttingen: Wallstein 2015, S. 248. Siehe auch: Wagner 2019, S. 100. Zur Rezeption von Tellkamps *Der Eisvogel* siehe auch: Maïke Schmidt: „Zurück zum hohen Ton“? Uwe Tellkamps *Der Eisvogel* im Feuilleton, in: Maïke Schmidt (Hrsg.): *Gegenwart des Konservatismus in Literatur, Literaturwissenschaft und Literaturkritik*, Kiel: Ludwig 2013, S. 295–308.

⁸⁰⁷ Im Interview erklärte Tellkamp, dass in dem Roman auch Gegenstimmen enthalten seien und eine Stimmen- und Meinungsvielfalt wiedergegeben werde: „Das ist das Demokratiemodell, das mir vorschwebte.“ Siehe dazu das Interview: „Ein großes Panorama.“ Interview mit Uwe Tellkamp, in: *Buchkultur* April/Mai (2009), zit. n. Wagner 2019, S. 100.

⁸⁰⁸ Ulf Poschardt: Krass – ein Rechter! Uwe Tellkamp zeigt Sympathien für Positionen, die gemeinhin mit der AfD assoziiert werden. Sofort distanziert sich sein Verlag. Da war man bei Suhrkamp doch eigentlich schon weiter, in: *Welt am Sonntag* 11.3.2018, S. 63.

der literarischen Öffentlichkeit sei, die die Rechte erst groß mache, zieht Poschardt Kracht und die *Imperium*-Debatte heran.⁸⁰⁹ In Anbetracht dessen, dass Kracht in dieser Feuilletondebatte wiederholt mit Tellkamp und dessen politischen Äußerungen in Verbindung gebracht wurde, ist Krachts Opposition zu Tellkamp vielleicht weniger als politische Positionierung denn als Verweigerung anzusehen, sich politisch vereinnahmen zu lassen, was Kracht in seiner Poetikvorlesung auch als seine „idiotische Sehnsucht nach dem Unpolitischen“ (V1) beschrieb, die ihn auch dazu veranlasse, Medienschaffenden nicht oder nicht mehr zu trauen:

Das Wort „Idiot“ kennen wir aus dem Griechischen *idiotes*, es umschreibt einen Bürger, der im Gegensatz zum *polites*, sich aus der *Politeia*, aus dem Gemeinwesen heraushielt oder unfähig war, dieses zu akzeptieren, bedeutet also ein Individuum ohne Sinn für das Politische, was mich heute zwar reut, ich aber gleichzeitig der politische Klasse und ihren Statthaltern, den Journalisten, gegenüber vielleicht etwas zu vorsichtig bin. Ich traue ihnen nicht, oder nicht mehr, ich traue nicht dem Bild, das sie von mir und meinen Büchern vor sich hertragen, dem ganzen Popliteratur-Schmäh, dem aufgeplusterten Dandy-und-Camp-Unsinn, dem Misstrauen ihrerseits vor meiner Schüchternheit, die ewig hinterfragt werden muss, als ob es nicht möglich sei, gleichzeitig Schriftsteller zu sein und Furcht zu empfinden davor, was es bedeutet, Schriftsteller zu sein. (V1)⁸¹⁰

Zudem handelt es sich nicht um eine eindeutige Positionierung, sondern um eine Abgrenzung von einer lediglich angedeuteten rechtskonservativen Diskursposition, die im Rahmen der Vorlesung in einen Kontext des scheinbar Bekenntnishaften, jedoch auch als fragwürdig Markierten verortet ist. Die Textumgebung, die parodistische Bezugnahmen auf die Poetikvorlesung als Plattform der Bildungsinszenierung, den akademischen Rahmen sowie die Anforderungen des Literaturbetriebs beinhaltet, verunsichert die Deutbarkeit. Es ist gut möglich, dass auch Bekenntnis und politische Positionierung in diesem zwischen Ernst und Ironie oszillierenden Text als parodistische Bezüge auf Wissbegierde und Grenzüberschreitung zum Privaten hin sowie auf den Positionierungsdruck als Anforderungen der literarischen Öffentlichkeit gelesen werden können.

Bezüglich dieser Irritationen und Deutungsunsicherheiten wird die Problematik augenscheinlich, die sich im Umgang mit der Poetikvorlesung als performatives, transitorisches Ereignis stellt. Der poetische, ästhetisch verdichtete und vielschichtige Text wurde mündlich vorgetragen, und jegliche Aufzeichnungen waren, wie erwähnt, strikt untersagt, wodurch eine Reproduktion des Informationsgehalts zwar teilweise möglich, ein Zugriff auf den komplexen Text allerdings nur sehr eingeschränkt, über direkte

⁸⁰⁹ Ebd.

⁸¹⁰ Das Zitat wurde von Christian Kracht autorisiert.

Autorisierungen des Autors, möglich ist. Einer engen Definition folgend handelt es sich bei der Poetikvorlesung nicht um eine zitierfähige Quelle, da Zitate nicht unabhängig durch Dritte überprüft werden können. Auch bringt die geschützte „Flüchtigkeit des gesprochenen Wortes“⁸¹¹ bei Rezipierenden unterschiedliche Fassungen der Verschriftlichung hervor, wie das Urteil des Landesgerichts Frankfurt am Main zu dem Fall „Christian Kracht gegen Spiegel Online GmbH u. Co.“ ausführt.⁸¹² Auch bei den von Christian Kracht selbst autorisierten und mit dem Vortragstyposkript abgeglichenen Zitaten ergibt sich das Problem des Zugangs, der Überprüfbarkeit und der Wahrscheinlichkeit, dass das gesprochene Wort der Vorträge von dem im Vorfeld verfassten Text abweichen kann.⁸¹³

Dem großen öffentlichen Interesse an der Poetikvorlesung, das durch den medial anschlussfähigen ‚Knalleffekt‘ des intimen Bekenntnisses in der ersten Vorlesung noch gesteigert wurde, steht also eine Einschränkung oder gar Verweigerung des Zugriffs gegenüber, die die Rätselhaftigkeit von Ereignis und Text schützt. Das Erwirken der einstweiligen Verfügung gegen *Spiegel Online* (17. Mai 2018) macht diese Interessensgegensätze offenkundig, da diese Geste die Werkherrschaft beansprucht, auch nachdem die Poetikvorlesung Teil der öffentlichen Sphäre geworden ist. Der Urteilsbegründung zufolge handelt es sich bei Verschriftlichungen des gesprochenen Wortes nicht um Zitate, sondern um „rechtswidrig hergestellte Vervielfältigungsstücke“ der Vorträge, die als „urheberrechtlich geschützte Werke“ anzusehen sind.⁸¹⁴

Die Literaturwissenschaftlerin Claudia Dürr stellt mit Bezug auf das Zitierverbot fest, dass Krachts Selbstentblößung durchaus als strategischer „Grenzgang zwischen Offenbarung und (juristisch sanktionierter) Verbergung“ angesehen werden kann.⁸¹⁵ Zwischen der Bekenntnishaftigkeit und den Schilderungen der Missbrauchserfahrung, die in ihrer ungewohnten Intimität große Transparenz suggerieren, auf der einen Seite und den irritierenden Verfahren sowie der ästhetisch überformten Sprache des literarischen Textes auf der anderen Seite entsteht ein Spannungsverhältnis, das der Vorlesung den Werkcharakter verleiht, der den Text wiederum vor dem Zugriff schützt, der

⁸¹¹ Urteil des Landesgerichts Frankfurt am Main [2-06 O 195/18], Christian Kracht gegen Spiegel Online GmbH u. Co., 5.9.2018, S. 12.

⁸¹² Die in dieser Arbeit zitierte Abgrenzung von Uwe Tellkamp wurde bspw. auch mit abweichender Formulierung zitiert. Vgl. Drees 24.5.2018, S. 19.

⁸¹³ Siehe dazu den kritischen Bericht zur medialen Rezeption von Dürr 15.7.2018, o. S.

⁸¹⁴ Urteil des Landesgerichts Frankfurt am Main 5.9.2018, S. 10.

⁸¹⁵ Dürr 15.7.2018.

eine tiefere Analyse der Schreibverfahren ermöglichen würde. Denn der Urteilsbegründung zufolge ist es unter anderem dieser Kontrast zwischen Form und Inhalt sowie eine Sprache, die sich von einer „nüchternen, alltäglichen Sprache ab[hebt]“,⁸¹⁶ die dem gesprochenen Wort den schützenden Werkcharakter verleiht:

Auch ist dem Antragsteller [CK] zuzugeben, dass der distanzierte Erzählton in krassem Gegensatz zu den Erlebnissen steht. Ferner zeigen die Wahl der jeweiligen ausdrucksstarken Adjektive und Wortgruppen und die eindrücklichen Beschreibungen des vom Antragsteller Erlebten eine sprachliche Qualität, die jeder einzelnen im Eilantrag [der einstweiligen Verfügung vom 17.5.2018] wiedergegebenen Passage Werkqualität verschafft.⁸¹⁷

Die Literarizität verleiht den Vorträgen eine Werkhaftigkeit, die sie durch das Urheberrecht schützt, und der mündliche Vortrag wiederum entzieht die Texte der Zitierbarkeit, da diese, so das Urteil, „in aller Regel – wie insbesondere auch der vorliegende Fall zeigt – eine Verkörperung des Werks voraussetzt, weil insbesondere bei umfangreichen (Sprach-)Werken ohne eine Verkörperung zwar eine inhaltliche, sinngemäße, aber keine wortgetreu zitierende Wiedergabe möglich ist.“⁸¹⁸ Der Informationsgehalt der Vorträge darf also paraphrasiert, der genaue Wortlaut des literarischen Textes allerdings nicht ohne Einverständnis des Urhebers schriftlich wiedergegeben werden. Das Grundrecht auf ungehinderten Informationszugang wird so im Allgemeinen nicht eingeschränkt, da nicht die Information an sich geschützt ist, „höchstens der Text, der die Information in einer ganz bestimmten Form weitergibt.“⁸¹⁹ Die Problematik dieser allgemeinen Einschätzung ist in diesem konkreten Fall aber, dass der Informationsgehalt der Vorlesung losgelöst von der literarischen Form gar nicht adäquat vermittelt und eingeschätzt werden kann: Das Sprechen über Literatur als Literatur lässt die Grenzen einer poetisch-poetologischen Differenz verschwimmen.⁸²⁰

Die Poetikvorlesung ist durch den Vortrag also ein Teil des Kracht'schen Œuvres sowie Teil der öffentlichen Sphäre geworden, jedoch ist sie als ‚nicht-verkörpertes‘ Werk für

⁸¹⁶ Urteil des Landesgerichts Frankfurt am Main 5.9.2018, S. 9.

⁸¹⁷ Ebd., S. 9 f.

⁸¹⁸ Ebd., S. 12.

⁸¹⁹ Werner Stauffacher: Braucht der Literaturbetrieb ein Urheberrecht?, in: Philipp Theisohn und Christine Weder (Hrsg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, München: Fink 2013, S. 89–96, hier: S. 95.

⁸²⁰ Grundsätzlich ist nicht von der Gültigkeit einer klaren poetisch-poetologischen Differenz auszugehen, da sich poetologische Texte als Bestandteile eines jeweiligen Werkes nur bedingt als Interpretationshilfen desselben heranziehen lassen. Vgl. Volk 2003, S. 27. Siehe auch: Meiser 2019, S. 163.

die literarische Öffentlichkeit nicht präzise greifbar.⁸²¹ Der Urheber habe, so das Urteil, „zulässigerweise bestimmt, dass sein Werk nicht körperlich festgehalten werden soll, weil er es aus vielerlei denkbaren, insbesondere etwa persönlichen Gründen (noch) nicht dauerhaft festlegen will.“⁸²² Selbst in dem Falle der Publikation einer schriftlichen Fassung könnte also nicht mehr nachvollzogen werden, in welchem Verhältnis ein veröffentlichter Text zu den gehaltenen Vorträgen stehen würde.

Zur Poetikvorlesung, bei der es im Regelfall auch um das Offenlegen von Arbeitsprozessen geht, wird somit der Zugang verstellt, und die Verfahren der Verunsicherung greifen hier in doppelter Hinsicht: Erstens beinhaltet der literarische Text an sich zahlreiche Signale der Störung, und zweitens wird der Öffentlichkeit die Grundlage entzogen, sich mit diesen eingehend zu befassen.⁸²³ Der Gestus der Offenbarung und Transparenz kollidiert mit dem Anspruch auf Werkherrschaft und der Verweigerung, sich durch die eigene Poetikvorlesung festschreiben zu lassen.

4.4 Nebel der erzählerischen Verunsicherung

In *FINSTERWORLD* (2013) sowie in *Die Toten* (2016) lassen sich deutliche Verfahren der Entstörung beschreiben, die erzählerische Distanz zu Diskursen des Extremen aufbauen. Dies zeigt sich besonders am Beispiel der Antisemitismusthematik in *Die Toten* (Kap. 4.1). Gleichzeitig stehen die entstörenden Aspekte in einem Spannungsverhältnis zu den Verweisnetzen Krachts, die nach wie vor Bezüge zu Ikonen neurechter

⁸²¹ „Doch gegenüber der überwiegenden Mehrheit der persönlichen Stellungnahmen im Zuge der #MeToo-Debatte unterscheiden sich Krachts Äußerungen nicht nur durch das Format der Poetikvorlesung. Sie zeichnen sich auch dadurch aus, dass man sie im Grunde genommen kaum zitieren kann. Denn zum ersten Mal in der Geschichte der Frankfurter Poetikdozentur hat ein Autor einen audiovisuellen Mitschnitt untersagt, daher existiert beispielsweise kein O-Ton für Radio-Beiträge.“ Dürr 15.7.2018, o. S.

⁸²² Urteil des Landesgerichts Frankfurt am Main 5.9.2018, S. 12.

⁸²³ Dass sich Christian Kracht was Produktionsprozesse angeht nicht in die Karten schauen lassen will, zeigt sich auch an seinem Widerstand gegen das DFG-Forschungsprojekt „Die Adlon-Tapes“, das anhand der Gesprächsaufnahmen Fragen zur Textgenese von *Tristesse Royale* beantwortet. Durch die Klage gegen die Publikation des in dem Forschungsprojekt entstandenen Kommentars bleiben Fragen nach dem Inszenierungscharakter des Textes und den Bearbeitungsprozessen zunächst noch offen, da die Ergebnisse noch nicht vollumfänglich einsehbar sind. Die publizierten Ergebnisse weisen aber darauf hin, dass es sich bei *Tristesse Royale* um ein literarisiertes „Protokoll eines Gesprächsereignisses“ und nicht um ein „literarisch-fiktionales Artefakt“ handelt. In dem Fall von *Tristesse Royale* ist also das ‚Performance-Protokoll‘ öffentlich zugänglich, nicht aber das zugrunde liegende Ereignis und im Fall der Poetikvorlesung war das „Ereignis“ öffentlich zugänglich, der Text ist es allerdings nicht. Zu dem DFG-Forschungsprojekt siehe: „Die Adlon-Tapes: Zur Textgenese von ‚Tristesse Royale‘“ (2011–2015), Leitung Prof. Dr. Jörg Döring (Online: <http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/202566404>) [Abruf am 5.5.2019].

Bewegungen herstellen, wie ihm dies im Zuge der *Imperium*-Debatte vorgeworfen wurde, was in der Literaturkritik aber kaum noch besprochen wird. Dies deutet darauf hin, dass sich eine gewisse ‚Irritationssupposition‘ als fester Bestandteil des Erwartungshorizonts in der literarischen Öffentlichkeit etabliert hat (Kap. 4.2). In dieser Kombination streitbarer Bezugsgrößen mit Distanzierungsgesten wird deutlich, dass sich Krachts vormals als provokant wahrgenommene Verfahren diesbezüglich nicht grundlegend verändert haben, die ironisch-satirischen Einordnungen jedoch noch deutlicher hervorgehoben sind. Neben diesen leichten Verschiebungen und einem gewissen Gewöhnungseffekt liegt es ebenso nahe, dass sich auch die politisch-moralischen Parameter im Wertungsdiskurs des Literaturbetriebs der Gegenwart verschoben haben, die in einem gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang zu betrachten sind. Bis zur *Imperium*-Debatte 2012 reichte bei Kracht noch die fehlende oder als zu gering eingestufte Distanzierung zu rechten Ideologien und Phänomenen des Extremismus, die in seinen Texten eine tragende Rolle spielen, um dem Autor rechtes Gedankengut zu unterstellen und die unterstellten Haltungen öffentlich anzuprangern. Mit dem Aufkommen und Erstarken ‚neurechter‘ Bewegungen in Deutschland, das zeitlich mit der *Imperium*-Debatte einherging, verschieben sich Begriffe und Haltungen, die noch kurze Zeit zuvor der extremen Rechten zugeordnet wurden, zunehmend in die gesellschaftliche Mitte.⁸²⁴ Mittlerweile bekennen sich auch einige etablierte Autorinnen und Autoren, wie das besprochene Beispiel des Buchpreisträgers Uwe Tellkamp zeigt, explizit zu konservativen Werten oder sogar zu ‚neurechten‘ Positionen. Krachts Verweigerung, eine eindeutige Diskursposition einzunehmen und preiszugeben, verliert in Anbetracht des neu aufgestellten gesellschaftspolitischen Kontextes an Störungspotenzial.

⁸²⁴ Eine Chronologie der Normalisierung ‚neurechter‘ Ideologie beschreibt der Historiker Volker Weiß ausgehend von Thilo Sarrazin ab dem Jahr 2010: „In seinem Buch *Deutschland schafft sich ab* fand 2010 die latente bürgerliche Krisenstimmung ihren Ausdruck. Themen und Begriffe, die bislang in der äußersten Rechten zirkulierten, erreichten die ganze Gesellschaft.“ Volker Weiß: *Die autoritäre Revolte. Die Neue Rechte und der Untergang des Abendlandes*, Stuttgart: Klett-Cotta 2017, S. 10. Weiß führt weiter aus: „Am 6. Oktober 2012 präsentierte sich dort [am Berliner ‚zweischentag‘, einer von Götz Kubitschek initiierten Messe] ein randständiges Milieu in Form einer Fachmesse der Öffentlichkeit. Das Geschehen blieb damals noch auf die eigenen Kreise begrenzt, es kamen vor allem Insider. [...] Nur drei Jahre später und zur Überraschung des etablierten Politikbetriebs kam den dort versammelten Akteuren tagespolitische Bedeutung zu.“ (Ebd., S. 15) Zu der weiteren Etablierung vormals extremer Positionen erläutert er: „Mit Parteigründung der ‚Alternative für Deutschland‘ (AfD) 2013 erschien eine Kraft, die das Potenzial besitzt, die gebündelten Ressentiments in ‚Politik‘ umzuwandeln. Sie sollte binnen drei Jahren die politische Landschaft der Bundesrepublik verändern. Vor allem 2016 errang sie bei mehreren Landtagswahlen zweistellige Ergebnisse [...]. Im Herbst 2014 formierte sich zudem die Bewegung Pegida auf den Straßen von Dresden.“ (Ebd., S. 25).

Das Zusammenspiel produktionsseitiger und rezeptionsseitiger Verfahren der Entstörung fügt sich zu einer Werkpolitik, die Krachts Kanonisierung befördert. Dieses ‚Ankommen‘ im Betrieb zeigt sich am deutlichsten daran, dass Kracht im Mai 2018 die Frankfurter Poetikvorlesung gehalten hat (Kap. 4.3). Das Renommee dieser Plattform zeugt von der Anerkennung für Krachts Werk und reiht ihn in einen exklusiven Kreis deutschsprachiger Autorinnen und Autoren ein. Die Poetikvorlesung Krachts macht allerdings deutlich, dass trotz dieser anerkennenden Integration des Autors über seine Vorträge eine ambivalente Konstellation entsteht: Krachts Poetikvorlesung unterlegt eine in Bezug auf die Textgattung Poetikvorlesung konventionelle Dimension (Kap. 4.3.2) mit erzählerischen Verfahren der Verunsicherung (Kap. 4.3.3), die aus Krachts literarischem Werk bekannt sind. Das Ausstellen von Unzuverlässigkeit, das Einarbeiten von Fehlern, Anachronismen und Verschiebungen konnte in *Faserland, 1979* und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* den desavouierten Ich-Erzählern zugeschrieben werden. In *Imperium* und *Die Toten* fügt sich „der Nebel der erzählerischen Unsicherheit“ (*Imperium*, 130) in eine Vielzahl illusionsstörender, metafiktionaler Effekte, die spätestens seit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts und der literarischen Moderne fest zum Repertoire der Gattung des Romans gehören und sich im Erwartungshorizont Rezipierender etabliert haben. Eine Verschärfung dessen findet allerdings in Werken statt, die wie die *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* paratextuell als nichtfiktionale Texte ausgewiesen werden. Dieses bereits bekannte Verfahren, das Erzählinstanz und Autorperson eng miteinander assoziiert, manifestiert sich in der Frankfurter Poetikvorlesung in noch radikalerer Form und bezieht sich nun auf die autobiografisch-bekennnishafte Dimension der Vorträge und somit auf den erzählenden Autor selbst. Die Bekenntnishaftigkeit der Erfahrung sexualisierter Gewalt, die nicht hinterfragt werden kann, wird durch Verunsicherungen und Verschleierungsakte gerahmt, und Krachts poetologisches Prinzip der Irritation von Wahrnehmung manifestiert sich in der Poetikvorlesung somit zugleich thematisch und performativ.

Diese Poetik der Störung, der Verunsicherungen von Referenzialität, Realitätsebenen und Bedeutungszuschreibungsprozessen steht in einem Spannungsverhältnis zur Integration, Anerkennung und Kanonisierung durch einen Literaturbetrieb, dessen Regeln Kracht nach wie vor irritiert.

V. TYPOLOGIE DER STÖRUNG BEI ‚CHRISTIAN KRACHT‘

Das folgende Kapitel führt die in dieser Studie herausgearbeiteten Irritationsphänomene in Krachts Werk und der Autorinszenierung zusammen und schlägt eine Typologie der in den Analysen beschriebenen Verfahren vor. Dabei ist zu beachten, dass der Resonanzraum der untersuchten Phänomene, das Verhältnis zwischen Autor, Werk und Literaturbetrieb, kontextgebunden sind und sich die historisch spezifischen Konfigurationen verschieben können, wie speziell in Kapitel 4 dieser Studie dargelegt wurde. Als irritierend rezipierte Verfahren können also, ohne dass sich diese grundlegend verändert hätten, je nach Kontext an Irritationspotential einbüßen oder hinzugewinnen. Bei der folgenden Typologie handelt es sich um einen Versuch, die Phänomene und Textstrategien der Kracht'schen Irritationspoetik nach Verfahren und Verortung zu systematisieren sowie Faktoren abzuleiten, die die Intensität der Irritationen beeinflussen.⁸²⁵

In einem ersten Schritt werden die beschriebenen Verfahren fünf Kategorien zugeteilt, bei denen der Fokus jeweils auf spezifischen Aspekten der Irritationsphänomene liegt (Kap. 5.1). Diese sind nicht als trennscharfe Kategorisierungen angelegt, bei denen die Beschreibungsdimension einer Kategorie die Zugehörigkeit zu einer anderen ausschließt. Es ist also durchaus möglich, ein Irritationsphänomen einer oder mehreren Betrachtungsweisen zuzuordnen. Als Beispiele werden Vorkommen von Störung herangezogen, bei denen die jeweilige Kategorie als dominanter Faktor angesehen wird. In einem zweiten Schritt wird herausgearbeitet, auf welchen Ebenen die Verfahren der Irritation verortet werden können, also welche Grenzverläufe und Konventionen bei Kracht gestört werden (Kap. 5.2). Da es sich bei den beschriebenen Verfahren um Irritationen konventionell abgegrenzter Bereiche handelt, um Grenzüberschreitungen, um die Verunsicherung von Zuordnungen, wird die Darstellung der Ebenen diesen Hybridisierungsphänomenen ebenfalls nicht abschließend gerecht. Es wird daher der Versuch unternommen, Möglichkeiten einer orientierenden Verortung vorzuschlagen. Abschließend werden Faktoren beschrieben, die die Intensität von Störphänomenen im Werk beeinflussen. Hier wird keine Skalierung von Intensitäten angeboten, sondern

⁸²⁵ Die Typologie als annähernder Ordnungsbegriff wird spezifisch von den Verfahren Krachts hergeleitet und es wird kein Anspruch auf eine allgemeine Gültigkeit erhoben. Die Kategorien sind also relational und nicht als feste Größen zu verstehen.

es werden Aspekte dargelegt, die in ihrem Zusammenspiel die Intensitätsgrade der Irritationen beeinflussen (Kap. 5.3). Die Typologie stellt somit eine Annäherung an Phänomene der Störung in Krachts Werk dar und systematisiert diese nach irritations-erzeugenden Verfahren, der Verortung sowie intensitätsrelevanten Aspekten.

5.1 Verfahren: Arten der Störung

Die in der Studie herausgearbeiteten diversen Störphänomene werden im Folgenden in fünf Kategorien unterteilt, die in ihrem Zusammenspiel Irritationen unterschiedlicher Intensität hervorbringen. Die fünf Kategorien (*narrations-*)*ästhetische Störung*, *semiotische Störung*, *hermeneutische Störung*, *Diskurstörung* und *medienreflexive Störung* werden jeweils mit Verweis auf die Analyseergebnisse vorgestellt.

Die Kategorie der (*narrations-*)*ästhetischen Störung* umfasst Verfahren des unzuverlässigen, kontrafaktischen, metafikcionalen und autoreferenziellen Erzählens, die illusionsstörend wirken, wie in der vorliegenden Studie insbesondere anhand von metafikcionalen und autoreferenziellen Erzählverfahren in *Die Toten* beschrieben wurde (Kap. 3.4). Das Durchbrechen diegetischer Rahmungen verunsichert die Grenze zwischen Leben und Kunst und zwingt Rezipierende dazu, Distanz zu den Fiktionen einzunehmen und diese als solche kritisch zu betrachten. Durch inkonsistente Perspektivierungen des Erzählten wird die narratologische Verortung der Erzählinstanzen und Erzählebenen verunsichert; die Brüche der historiografischen Metafiktionen verschieben die Wahrnehmung Rezipierender von den erzählten Welten auf das Hier und Jetzt ihrer Rezeptionssituation. Diese Form der ästhetischen Störung manifestiert sich auch in zahlreichen Autorenfotos Krachts, die mit Darstellungskonventionen spielen, Rahmungen irritieren und durch die Verstöße auf visuelle sowie kulturelle Konventionen des Autorenfotos hinweisen (Kap. 3.2). Der Verstoß lenkt die Aufmerksamkeit auf die ungeschriebenen Gesetze der Darstellungsnormalitäten, auf den narrativen und visuellen Kanon sowie die etablierten Rezeptionserwartungen.

Die zweite Kategorie der *semiotischen Störungen* meint das Einarbeiten von Fehlern oder Verschiebungen auf der Zeichenebene, die das generell arbiträre und durch Konventionen bestimmte Verhältnis der Referenzialität zwischen Zeichen und Bezeichnetem verunsichern und Ambivalenz oder Polyvalenz erzeugen. Dies wird beispielsweise in der falschen Schreibweise von Eigennamen deutlich, die aufgrund der Kontexte den

Bezug zu realexistierenden Personen herstellen, wie etwa „Bodo Kirchoff [sic]“ in der *Schlagloch*-Kolumne oder „Isabella Rosselini [sic]“ in *Faserland*, und gleichzeitig eine Distanz der Literarisierung markieren (Kap. 3.3.4). Die Schreibweise „Siegfried Krakauer [sic]“ in der *Gebrauchsanweisung* verunsichert die Referenz beispielsweise nicht nur durch die ‚falsche‘ Schreibweise, sondern wird dadurch polyvalent, dass der Name ebenfalls auf den Bergsteiger „Jon Krakauer“ hinweist (Kap. 3.3.3). Die beiden Referenzen werden im Zeichen ‚hybridisiert‘. Auch die in Krachts Werk vielfach beschriebene Verschiebung realhistorischer Daten zählt zu diesem Verfahren der Verunsicherung des Referenzverhältnisses. Das Verfahren kann für fiktionale Texte wie *Imperium* oder *Die Toten* festgestellt werden, für den ‚Reiseführer‘ *Gebrauchsanweisung*, der über die Reihenzugehörigkeit einen faktualen Status suggeriert, und wurde, als Radikalisierung dieses Verfahrens, auch für Krachts Frankfurter Poetikvorlesung herausgearbeitet (Kap. 4.3.3). Unter dem Begriff der semiotischen Störung wird also die Irritation des Bezugs zwischen Zeichen und (außerliterarischer) Referenz verstanden, die Texte gewissermaßen ‚fiktionalisiert‘, auch wenn diese durch ihre Rahmung einen faktualen Status suggerieren. Das Verfahren deutet darauf hin, dass die Texte nicht in einem abbildenden Verhältnis zur Realität stehen und betont somit ihren artifiziellen Charakter.

Die dritte Kategorie der *hermeneutischen Störung* meint in vorliegender Studie indes die Irritation von Bedeutungszuschreibungsprozessen. Diverse Verfahren in Krachts Texten und Inszenierungsweisen erzeugen durch rhetorische oder romantische Ironie Polysemie und somit Deutungsunsicherheiten, die sich interpretatorisch nicht klären lassen, da auch Aussagen des Autors keine Bezugsfolie bieten, die außerhalb dieser Verfahren liegen würde, wie beispielsweise anhand des ‚Briefwechsels‘ *Five Years* aufgezeigt wurde (Kap. 3.2). Gegensätzliche Aussagen des Autors stehen nebeneinander, wie auch Paratexte als kommentierende Gegenstimmen zu Texten wirken können (Kap. 3.2.2). Paradoxien, Rede und Gegenrede werden nicht harmonisiert, Äußerungen werden nicht revidiert, kommentiert oder expliziert, sondern sie stehen nebeneinander und verhindern eindeutige Zuschreibungen. Auch die dichten werkin-ternen- und -externen Verweissysteme erschweren interpretatorische Herangehensweisen und erzeugen ein deutungsoffenes Werk, das sich durch intertextuelle Stimmenvielfalt und ironische Verunsicherungen auszeichnet.

Die vierte Kategorie *Diskursstörungen* fasst die Irritationen diskursiver Regelwerke, die in Krachts Werk prävalent sind. Die Überschreitungen von Sagbarkeitsgrenzen und Regelwerken sprachlicher Sensibilität der Political Correctness lassen sich in unterschiedlichen Rahmungen, Perspektivierungen und in Texten unterschiedlichster Fiktionalitätsgrade ausmachen (Kap. 3.2 und 3.3). Die Irritationen entstehen dadurch, dass in der Präfiguration bereits als heikel aufgefasste diskursive Dispositive in der Konfiguration nicht mit eindeutigen Rahmungen oder Distanzierungsmarkern versehen werden oder dass die Verfahren der Distanzierung zumindest nicht als deutlich genug wahrgenommen werden. Am Beispiel des Antisemitismuskurses in *Die Toten* kann im Abgleich mit *Imperium* aufgezeigt werden, dass sich diesbezüglich eine implizite Poetik der Entstörung manifestiert, die einen wie noch gegen *Imperium* vorgebrachten Antisemitismusvorwurf verunmöglicht (Kap. 4.1). Die Irritationsweisen bleiben im Werkzusammenhang also nicht konsistent, sondern das Verhältnis zwischen Störung und rezeptionsorientierten Verfahren der Entstörung wird produktionsseitig variiert. Ebenso manifestiert sich in Krachts Selbstinszenierungsweisen der Verunsicherung und dem Spiel mit Diskursen des Extremen eine weitere Dimension der Diskursstörung, indem keine konsistente Diskursposition festgemacht werden kann, durch die sich Äußerungen einem spezifischen ideologischen Ort zuweisen lassen würden, von dem aus die Autorperson Kracht an den jeweiligen Diskursen teilhat.

Die letzte Kategorie *medienreflexiver Störungen* meint für Krachts Œuvre relevante Schleifen, Feedbackloops, zwischen werkbezogenen Selbstinszenierungsweisen und rezeptionslenkenden Verfahren einerseits (Kap. 3.1.6 und 3.4.2) und rezeptionsseitigen Zuschreibungen andererseits, die dann in Texten und Inszenierungsweisen wieder aufgenommen und somit zu Teilen des Werks gemacht werden. Auf diese Weise entstehen Mythisierungen um Werk und Autor, eine Art Verselbstständigung von Topoi, deren Ursprung sich oftmals kaum mehr bestimmen lässt. Dies zeigt sich beispielhaft an der Unterstellung einer rechten Gesinnung, da diesbezüglich nicht klar nachvollzogen werden kann, wie und von wem die Assoziation zu rechten Ideologemen in den Diskurs um Kracht eingespeist wurde. Ähnlich verhält es sich auch mit den Inszenierungsweisen, die mit Männlichkeitsperformanzen kokettieren, die sich homosexuellen Männlichkeiten annähert und sich ebenso wieder von rezeptionsseitigen Zuschreibungen distanzieren, die Codes aufnehmen, die zuvor von Kracht in den Diskurs eingebracht wurden (Kap. 3.1.5 und 3.2.3). Diese Verfahren öffnen die Werkgrenzen

hinsichtlich der Rezeption, da die Inszenierungsweisen Zuschreibungen in ernsthaft-ironischem Gestus affirmieren, reinszenieren oder auch dementieren.⁸²⁶ Auch die Verfahren von Co-Autorschaft (Kap. 3.3), anonymer und pseudonymer Urheberschaft (Kap. 3.1.6) verunsichern die Werkgrenzen und die Unterscheidung von Realität und Fiktion, Leben und Kunst sowie von Produktion und Rezeption.

5.2 Verortung: Ebenen der Störung

Die folgende Tabelle zeigt die Ebenen im Handlungs- und Symbolsystem Literatur, auf denen sich die unterschiedlichen in der Studie herausgearbeiteten Verfahren der Störung in Christian Krachts Texten und Autorinszenierungen manifestieren.

STÖRUNGEN IM HANDLUNGSSYSTEM LITERATUR	STÖRUNGEN IM SYMBOLSYSTEM LITERATUR
<p>Produktionsseitige Störungen: Bezug zwischen Autor und Werk</p> <ul style="list-style-type: none"> • Autorinszenierung (<i>Autorenfotos, Print- und Fernsehinterviews, (Vor-)Lesungen</i>) • Fiktionalisierung der eigenen Person (<i>Posen, Masken und Rollen</i>) • Werkbezogene Autorinszenierung (<i>Annäherung Autor, Erzähler, Figur</i>) • Kollektive Autorschaft (<i>Assoziation und kollaboratives Arbeiten</i>) • Pseudonyme und anonyme Autorschaft (<i>Verunsicherung von Werkgrenzen</i>) • Herausgeberschaft als Autorschaft und Herausgeberfiktion (<i>Selektion und Kombination</i>) 	<p>Literarische Autorinszenierungen</p> <ul style="list-style-type: none"> • Literarische Autorinszenierungen (<i>„Christian Kracht“ spricht im „faktualen“ Text</i>) • Literarisierte Autorschaft (<i>„Christian Kracht“ als literarische Figur</i>) • Autobiographeme in literarischen Texten • Paratextuelle Autorinszenierungen
<p>Störung von Rezeptionsprozessen</p> <ul style="list-style-type: none"> • Störung von Rezeptionserwartungen (<i>„paratextuelles Priming“</i>) • Störung der Selbstwahrnehmung und des Selbstbildes Rezipierender (<i>Wahrnehmungsfällen</i>) • Störung von Identifikationsprozessen (<i>ironische Distanzierungen</i>) • Störung von Reflexions- und Wertungsprozessen (<i>Rezeptionssteuerung</i>) • Störung von Prozessen der Sinnzuschreibung (<i>Ironie und romantische Ironie</i>) 	<p>Irritierende Erzählverfahren</p> <ul style="list-style-type: none"> • Intertextualität und Pastiche (<i>Verweisdichte und Vielstimmigkeit</i>) • Ironie und Ironisierung von Ironie • Kontrafaktisches und unzuverlässiges Erzählen • Assemblage realer und fiktiver Elemente (<i>Realitätseffekte und Fiktionalitätssignale</i>)
<p>Aushandlung von Werkherrschaft</p> <ul style="list-style-type: none"> • Steuerung des Informationszugangs • Aufmerksamkeitsökonomie • Rechtsmittel gegen Urheberrechtsverletzungen 	<p>Stabilität und Werkhaftigkeit von Texten</p> <ul style="list-style-type: none"> • Textvarianten (<i>unterschiedliche Ausgaben beinhalten andere Texte</i>) • ‚Verschwundene‘ Texte (<i>Internetliteratur, Webseiten, Social Media</i>) • Flüchtige Texte (<i>Rede zum Wilhelm Raabe-Literaturpreis, Frankfurter Poetikvorlesung</i>) • Status und Klassifikation von Texten (<i>Fiktionalität und Faktualität</i>)

Abb. 39: Ebenen der Störung bei Christian Kracht im Handlungs- und Symbolsystem Literatur; Christine Riniker 2019

Je nach Ebene der Verortung entwickeln die Verfahren der (*narrations-*)*ästhetischen Störung*, der *semiotischen Störung*, der *hermeneutischen Störung*, der *Diskurstörung*

⁸²⁶ Der Begriff der „medienreflexiven Störung“ wird ebenfalls von Stefan Bronner und Björn Weyand benutzt, allerdings um Verfahren innerhalb der Narration zu benennen, wie etwa die *mise en abyme* in *Imperium*. Siehe: Bronner/Weyand 2018, S. 6.

und der *medienreflexiven Störung* unterschiedliche Intensitätsgrade, die auch mit den Faktoren der *Präfiguration*, *Konfiguration* sowie mit den *Fiktionalitätsgraden* zusammenhängen (Kap. 5.1). Ebenso relevant für die Beschreibung konkreter Irritationsphänomene sind die Faktoren der *Temporalität* und die konkreten historischen, gesellschaftspolitischen *Kontexte* (Kap. 5.3).

5.3 Intensitäten: Stärke, Temporalität und Kontext der Störung

Die Ergebnisse der Studie haben gezeigt, dass für die *Stärke* der Irritationsphänomene bei Kracht insbesondere drei Faktoren relevant sind, die in unterschiedlichen Verhältnissen zusammenwirken: die *Präfiguration*, die *Konfiguration* und der *Fiktionalitätsgrad*. Des Weiteren spielen hinsichtlich der Intensität die *Temporalität* der Irritation sowie der gesellschaftspolitische *Kontext* eine zentrale Rolle. Die folgende Darstellung bietet also keine Skalierung der Intensität, sondern eine Beschreibung der rezeptionsseitig intensitätsrelevanten Faktoren.

Erstens ist bedeutend, welches provokatives Potential bereits in der *Präfiguration* diskursiver Formationen enthalten ist. Gerade in Bezug auf ‚heikle‘ Themen, die in der Gesellschaft kontrovers diskutiert und ausgehandelt werden, liegen in den jeweiligen historischen und soziokulturellen Kontexten Sagbarkeitsregeln und Darstellungskonventionen vor, die den Bereich des Akzeptablen eingrenzen. Der zweite Faktor beschreibt dementsprechend das Verhältnis, wie sich die *Konfiguration* einer Thematik in einem literarischen Text oder einer Aussage des Autors zu diesen Regelwerken verhält. Die bei Kracht verhandelten Formationen des Extremen und Totalitären sowie die Bezüge zu identitätsstiftenden Strukturkategorien (*gender*, *race*, *class* und *desire*) weisen eine hohe gesellschaftspolitische Brisanz auf: Konventionelle Erzählweisen immunisieren sich durch starke Rahmungen und Positionierungsgesten, wohingegen die Distanzierungsverfahren zum politisch Unkorrekten bei Kracht im Bereich ernsthaft-ironischer Unsicherheit bleiben. Werden also in der *Präfiguration* heikle Themen in einer nicht konformen Art und Weise konfiguriert, spielt der *Fiktionalitätsgrad* von Äußerungen eine zentrale Rolle und insbesondere die wahrgenommene Nähe zur Autorperson ist für das Irritationspotential relevant. Während sich der Kunstraum durch eine relativ hohe Irritationstoleranz auszeichnet, gewinnt eine verstörende Äußerung durch die wahrgenommene Nähe zur Autorperson an Störpotenzial.

Provokante Äußerungen des *Faserland*-Erzählers wurden durch die Gleichsetzung von Figur und empirischem Autor von der literarischen Öffentlichkeit als empörend empfunden, da die ‚verwerflichen‘ Haltungen der literarischen Figur auf die Person des öffentlichen Lebens übertragen wurden. Auch im Rahmen der Diez-Debatte wurde *Five Years* herangezogen, um zu belegen, dass der Autor die als problematisch eingestuften Haltungen der Erzählinstanz in *Imperium* teilen würde. Je deutlicher ein Regelverstoß oder Konventionsbruch im irritationstoleranten Bereich der Kunst zu verorten ist, desto geringer ist das Irritationspotential einzuschätzen, wohingegen eine relative Nähe zum Autor als Person der literarischen Öffentlichkeit das Irritationspotential verstärkt.

Die Irritationstoleranz, die in belletristisch-fiktionalen Texten relativ hoch ist, verringert sich im Bereich der nicht-fiktionalen, faktualen Literatur, wie sich anhand der *Gebrauchsanweisung* und *Five Years* aufzeigen lässt, die solch einen Status peritextuell suggerieren. Die Erzählstimmen dieser Texte werden namentlich mit den empirischen Autoren enggeführt. Durch die Annäherung an die Autorperson/en verringert sich die Irritationstoleranz und künstlerische Konsequenzverminderung.

Zusätzlich spielt die *Temporalität* der Irritation eine zentrale Rolle. In Hinblick auf Krachts Schaffen haben sich weniger die Verfahren der Irritation geändert, als dass sich die Erwartungen der literarischen Öffentlichkeit auf die ‚Dauerirritation‘ eingestellt und diese in den Bereich der Normalität und des Erwartbaren integriert haben.

Als weiterer Aspekt der Verschiebungen im Wertungsdiskurs kann angesehen werden, dass sich der gesellschaftspolitische *Kontext* im Sinne einer historischen Modifikation dadurch verändert hat, dass sich auch Akteurinnen und Akteure im Literaturbetrieb vermehrt zu rechtskonservativen Diskurspositionen bekennen und das Spiel der Positionierungsverweigerung an Provokationsgehalt eingebüßt hat (Kap. 4.4).

VI. KÜNSTLERISCHE TRANSGRESSIONEN: RESÜMEE UND AUSBLICK

„Denken heißt Überschreiten.“
(Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*)

Krachts Œuvre zeichnet sich, so hat die vorliegende Studie gezeigt, durch zahlreiche Phänomene der Störung aus. Diese lassen sich als unterschiedliche Verfahren beschreiben, sich anhand der irritierten Grenzziehungen und Konventionen verorten und ebenfalls hinsichtlich ihrer Intensitäten reflektieren. Es wurde herausgearbeitet, dass bei Kracht insbesondere die Beziehung zwischen Autor, Werk und Literaturbetrieb von großem Interesse ist, da in allen Bereichen semiotische Bezüge hergestellt, Grenzen verunsichert und Ordnungen irritiert werden.

Das spielerisch-irritierende Verhältnis zur literarischen Öffentlichkeit, die Verweis- und Anspielungsdichte der künstlerischen Artefakte, die Fiktionalisierung der eigenen Person sowie die Verunsicherung von Werkgrenzen lässt sich, wie in dem ersten Analysekapitel aufgezeigt, anhand von Krachts Autorenfotos beschreiben. Die Verfahren visueller Intertextualität kreieren semiotische Bezüge zu Bildern, Texten und Kontexten, wodurch die Fotografien auf die eigene Inszeniertheit hin- und somit auch über sich selbst hinausweisen. Die Strategien der Bildverweigerung in *Der Freund* deuten als ostentative Leerstelle gerade auf diese Darstellungslücke hin und in die Auslassung tritt die parodistische Bezugnahme auf Darstellungskonventionen der Autorenfotografie. An diesem im deutschsprachigen Literaturbetrieb etwa durch Isolde Ohlbaum etablierten visuellen Kanon arbeiten sich zahlreiche Autorenfotos Krachts ab, die durch die Irritation visueller und kultureller Muster der etablierten Autorenfotografie oder ironische Distanzierungsgesten zu einer Reflexion dieser irritierten Formen der Authentizitätsinszenierung anregen. Die Grenzüberschreitungen weisen somit auf die Regelwerke hin, durch die sich Autorinnen und Autoren im Literaturbetrieb als authentische, mit ihrer öffentlichen Rolle deckungsgleiche Personen in Szene setzen. Dabei lösen gerade im Kontext der Autorenfotografie ungewohnte Zeichen, wie beispielsweise die Inszenierungen mit Maschinengewehr, semiotische und hermeneutische Irritationen hervor und es stellt sich die Frage, worauf denn genau verwiesen wird und wie dieser Verweis zu deuten sei. Die Inszenierungsweisen ‚Krachts‘ hingegen markieren durch das Einnehmen von Posen und Rollen gerade das Inszenierte und Maskenhafte,

wodurch die Überblendungen von Person und Figur, Leben und Kunst, Werk und Kontext im Autorenfoto besonders deutlich zutage tritt. So haben gerade die medial kursierenden visuellen Inszenierungen der Irritation und des Verstoßes maßgeblich zu dem Image von Kracht als ‚Störer‘ beigetragen und die Fiktionalisierung der eigenen Person in der öffentlichen Wahrnehmung verfestigt. Die Inszenierungsweisen oszillieren zwischen Ironie und Ernst und zeigen in ihrer Vielgestaltigkeit kein konsistentes Autorbild, auf das ‚Kracht‘ festgelegt werden könnte; einzig konsistentes Merkmal bleibt die Irritation.

Gerade diese inkonsistenten und widersprüchlich wirkenden Inszenierungsweisen steigern das Bedürfnis der literarischen Öffentlichkeit nach etwas Eigentlichem, nach einer konsistenten Verortung des Autors und nach verlässlichen Hinweisen, die die Deutungsunsicherheiten des Werkes aufheben könnten. Doch auch der ‚Briefwechsel‘ *Five Years* bietet kein Außerhalb zu den diskursiven Störmanövern, dem Anspielungsreichtum und den Überlagerungen ernsthaft-ironischer Positionierungen. Denn hier zeigt sich durch die Anspielungs- und Verweisdichte eine Vielstimmigkeit der Texte, die in Kombination mit Verfahren romantischer Ironie eine Ästhetik erzeugt, die sich der Festschreibung entzieht und sich somit auch der Komplexitätsreduktion verweigert. In dem Text manifestieren sich zahlreiche Verstöße gegen Sagbarkeitskonventionen eines politisch korrekten Umgangs mit bereits in der Präfiguration heiklen Themen, denen gesellschaftspolitische Brisanz zukommt. Das Verhandeln ‚ernster Themen‘ in der Art eines ironischen und spielerischen Umgangs erzeugt eine Form von Diskursstörung, die im Zuge der *Imperium*-Debatte dazu beigetragen hat, dass Kracht eine rechte Gesinnung unterstellt wurde. Diese Irritationen von Sagbarkeits- und Darstellungskonventionen haben somit eine ambivalente Dimension, die gerade in den Verfahrensweisen ironischer Überaffirmation von Verstößen gegen politisch korrekte, konventionelle Umgangsformen deutlich wird. Am Beispiel des Diskurses um Homosexualität und Homophobie zeigt sich, wie diese Verfahren des diskursiven Umspielens Mechanismen ausschließender heteronormativer Männlichkeitsperformanz einerseits reproduzieren und diese andererseits durch deren Überzeichnung auch aufzeigen und bloßlegen. Die Kombination von Reproduktion und Distanzierung durch

ironische Überaffirmation birgt also durchaus subversives Potential, bleibt aber oftmals in dem ambivalenten Raum ironischer Deutungsunsicherheit.⁸²⁷

An *Five Years* kann exemplarisch aufgezeigt werden, dass der Status zahlreicher Texte in Krachts Œuvre gattungstypologisch nicht eindeutig bestimmt werden kann. Durch Verfahren der Überzeichnung, Ironie, und Distanzierung setzt sich eine laufende Verunsicherung fort. Um die Komplexität der erzeugten Kontingenz zu bewältigen, entsteht ein Rezeptionsbedürfnis nach verlässlichen Aussagen der Autorperson, nach einem Ende der Unzuverlässigkeit und Ironie, nach einem Außerhalb, nach einer abschließenden Klärung.

Auch Krachts reiseliterarische Ästhetik, die anhand der gemeinsam mit Eckhart Nickel verfassten Texte *Ferien für immer* und der *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* untersucht wurde, zeigt deutlich, dass die Verfahren maskenhafter Inszenierung den Blick nicht auf ‚das Fremde‘ richten, sondern dass der Bezugsrahmen immer im kulturellen Eigenen verortet ist. Die *Gebrauchsanweisung* verstößt gerade durch diese Bezugsweisen gegen die in der Reihe des Piper-Verlags etablierten Erzählweisen, die einen möglichst direkten, authentischen Blick auf Fremdes und Exotisches ermöglichen sollen, die in ihren Darstellungsweisen aber oftmals auf eurozentrische Blickregime und Stereotype der Fremdheitsdarstellung zurückgreifen. In provokanten Abgrenzungsgesten zu den Inszenierungsweisen anderer Autoren der Reihe, die sich an die kulturellen Kontexte anzupassen versuchen oder sich gar als Experten interkultureller Vermittlung inszenieren, stellen Kracht und Nickel ihre eigene Position der privilegierten westlichen, weißen Reisenden deutlich aus und auch ihr Referenzrahmen bleibt immer der des kulturell Eigenen. Die Autoren sind also gerade nicht an Versicherung, sondern offensichtlich an der Verunsicherung Rezipierender interessiert. Somit kommt der Irritation der Reihenkonventionen bei Kracht und Nickel das subversive

⁸²⁷ Siehe zu dieser Ambivalenz diskursstörender Verfahren: Hans Kauschwitz: Wollt ihr die totale Ironie? Warum Christian Krachts Texte nicht harmloser geworden sind, in: *Merkur* 72 (2018), H. 8, S. 69–75. Kauschwitz beschreibt den Deutungskonsens hinsichtlich der ‚Methode Kracht‘ wie folgt: „Der Sog, den Krachts Erzählstimmen und personale Perspektivierungen erzeugen, soll zwar verführen. Aber je verführerischer sie sind, umso mehr soll der Leser ihnen eben auch Widerstand leisten. Sonst fällt er auf sie herein und erfährt in seiner plötzlichen Komplizenschaft mit ihnen, wie bereitwillig vielleicht auch er in Richtung Homophobie, Antisemitismus und Totalitarismus gelenkt werden kann. Nicht der Text ist dann anzuklagen. Beschämt wird im Gegenteil der, der ihm – aus unbewältigtem Ressentiment? – an dieser oder jener Stelle auf den Leim gegangen ist.“ (Ebd. S. 69 f.) Er erachtet diese Verfahren allerdings als problematisch, da sie die Frage nach Krachts Motivation aufwerfen würden, und moniert, dass die Spiele des ‚reinen‘ Ästhetizismus in der Rezeption tendenziell verharmlost würden (vgl. ebd., S. 75).

Potential zu, sich von diesen Darstellungsformen abzuheben, die kulturelle Expertise ausstellen und sich in sicheren Deutungen und Einordnungen teilweise auch über ‚Fremdes‘ erheben, indem sie durch Aneignungsgesten Deutungsmacht beanspruchen. Der Status des Textes als fiktional oder faktual wird verunsichert, zahlreiche Fehler, Verschiebungen und Anachronismen distanzieren die eigene Darstellung von der Realgeschichte Nepals und die neu überarbeitete und ergänzte Neuauflage weist durch Änderungen und Ergänzungen auf die Unzuverlässigkeit des Textes und der als Kracht und Nickel ausgewiesenen Erzähler hin. Die zahlreichen Fiktionalitätssignale verursachen als semiotische Störungen eine Verunsicherung des Referenzverhältnisses zur außersprachlichen Realität – sie kreieren eine fiktionale Rahmung für den, wie durch die Paratexte suggeriert wird, faktualen Text.

Während die *Gebrauchsanweisung* also durch Fiktionalitätssignale sozusagen neu gerahmt wird, zeigt sich am Beispiel von Krachts fünftem Roman *Die Toten* die gegenläufige Bewegung, nämlich dass illusionsstörende narrative Verfahren die Romanfiktion durchbrechen und die Rezipierenden durch diese (narrations-)ästhetischen Störungen diegetischer Rahmungen wiederholt in das Bewusstsein um die eigene Rezeptionssituation versetzen werden. Die Grenze zwischen Leben und Kunst wird auch im medialen Kontext der Buchvermarktung umspielt, indem sich ‚Kracht‘ in einem Interview mit Denis Scheck performativ den Beschreibungen Emil Nägels im Roman annäherte. Neben den Autobiographemen im literarischen Text, welche die Figur(en) dem Autor annähern, ist also auch eine Annäherung des Autors an seine literarische Figur zu beobachten, die die Formen literarischer Selbstdarstellung mit den außerliterarisch-medialen Formen der Selbstinszenierung zusammenführt. Die Grenze zwischen Realität und Fiktion, Werk und Kontext wird in den medienreflexiven Verfahren der Inszenierung unscharf.

Anhand von *Die Toten* lässt sich aufzeigen, dass sich Krachts Verfahren der dichten werkinternen und -externen Verweisnetze, der ästhetischen Störung und der werkbezogenen Inszenierungsweisen nicht grundsätzlich verändert haben, jedoch von der Kritik nicht mehr als störend aufgenommen wurden.

Gleichzeitig lassen sich seit der *Imperium*-Debatte deutlichere Verfahren einer werkpolitischen Entstörung beschreiben. Diese äußert sich in *Die Toten* beispielsweise durch produktionsseitige Verfahren, die die im Roman verhandelte Antisemitismusthematik durch vielfältige erzählerische Distanzierungsgesten rahmen. So findet der zum

Vorgängerroman geäußerte Antisemitismusvorwurf, der unter anderem auf der als unzureichend empfundenen erzählerischen Distanzierung von antisemitischen Haltungen beruhte, in *Die Toten* eine entstörende Resonanz, die in ihrer Deutlichkeit jedoch schon wieder eine ambivalente und verunsichernde Dimension erhält. Neben diesen produktionsseitigen Entstörungen können aber auch rezeptionsseitige Verfahren der Entstörung nachgewiesen werden, die sich etwa dadurch ausdrücken, dass vormals als irritierend wahrgenommene Verweise auf rechtskonservative Ideologeme oder Ikonen rechter Bewegungen in der Rezeption kaum mehr thematisiert oder kritisch bewertet werden. Rezeptionsseitig hat sich also eine gewisse Störungstoleranz entwickelt, die die diskursiven Bezüge, die stets komplex und in ihren Wertungen durch die ironischen Gesten deutungsoffen bleiben, als ‚Methode Kracht‘ in den Bereich des Erwartbaren integriert haben. Zudem liegt die Vermutung nahe, dass durch die Normalisierung rechtskonservativer Positionen im literarischen Feld, die mit dem Erstarken ‚neurechter‘ Bewegungen einhergeht, durch das sich im politischen Feld die Sagbarkeitsgrenzen verschoben haben, die Verweigerung einer politischen Positionierung kaum noch als provokant aufgefasst wird.

Wie komplex die Verfahren und Mechanismen von Störung sowie produktions- und rezeptionsseitiger Entstörung bei Kracht nach wie vor interagieren, zeigt sich besonders deutlich anhand der Frankfurter Poetikvorlesung, die als deutliches Zeichen der Kanonisierung von Autor und Werk angesehen werden kann. Diesem Ankommen im Literaturbetrieb wurde Kracht dadurch gerecht, dass die Vorträge eine durchaus konventionelle Ebene aufwiesen, auf der konventionelle Topoi poetologischer Reflexion abgehandelt wurden. Dem starken Bedürfnis der literarischen Öffentlichkeit nach verlässlichen Selbstaussagen, nach einem Blick hinter die Masken der Inszenierung, wurde insbesondere die erste Vorlesung durch Gesten der persönlichen Bekenntnishaftigkeit, Selbstoffenbarung und Selbstdeutung gerecht, obwohl die Rezeptionserwartungen in Hinblick auf die erste Vorlesung zumeist auf eine Form der Verweigerung eingestellt waren. Die Irritation bestand also diesbezüglich paradoxerweise gerade in einer Form der werkpolitischen Entstörung; in einer gewissen Konventionalität, die jedoch nicht erwartet worden war. Die Brisanz des persönlichen Bekenntnisses, als Kind sexualisierter Gewalt ausgesetzt gewesen zu sein, bestand allerdings nicht in dieser Offenbarung und den angebotenen Deutungen des eigenen Werks, die die poetologischen Verfahren auf die eigene Erfahrung kognitiver Dissonanz zurückführten,

sondern darin, dass dieses nichthinterfragbare Bekenntnis in einen ernsthaft-ironischen Kontext der Verunsicherung eingebettet wurde. Das persönliche Bekenntnis und die Erfahrung epistemischer Gewalt, dass ihm nämlich als Kind der Wahrheitsgehalt der eigenen Wahrnehmung und des eigenen Erlebens abgesprochen worden seien, fanden sich in eine Rahmung der Ironie, der Fehler und Verschiebungen eingebettet, die die Rezipierenden direkt zum Hinterfragen des Geschilderten aufriefen. Der scheinbare Bruch mit den bisherigen Verfahren der Maskierung entpuppte sich also dahingehend als Trugschluss, dass genau dieses ernste und persönliche Thema mit denselben Verfahren der Irritation, der intertextuellen Verweise, der Ironie und Verunsicherung narrativiert wurde. Die Radikalität dieses Verfahrens der Diskursstörung, das eine Differenz zwischen der Präfiguration und einer als adäquat geltenden Konfiguration deutlich werden lässt, zeigt sich in der Poetikvorlesung also in besonders deutlichem Ausmaß, da das Bekenntnis mit dem Aufruf zum Misstrauen, mit Fehlerhaftigkeit und Ironisierung gekoppelt wurde. Das erläuterte poetologische Prinzip der kognitiven Dissonanzen, die durch Fehler und Verschiebungen entstehen, wurde in der Poetikvorlesung also auch performativ umgesetzt. Doch auch diese, im Kontext der Me-too-Debatte hochgradig irritierende Konstellation wurde in der medialen Rezeption der Vorlesung zwar teilweise angedeutet, jedoch in ihrer Brisanz kaum ernst genommen: Auch die geschilderte traumatische Erfahrung wird mit den bekannten Verfahren der Irritation narrativiert und überträgt die Verunsicherung des Betroffenen, ob denn der eigenen Erfahrung und Wahrnehmung überhaupt zu trauen sei, auf die Rezipierenden.

Die Konstellation der Diskursstörung gewinnt die Qualität eines emanzipatorischen Aktes, der den eigenen Wissensvorsprung deutlich hervorhebt und in Kontrast zu der rezeptionsseitigen Verunsicherung eine Deutungshoheit bezüglich der eigenen Geschichte und deren Narrativierung beansprucht. Anhand der Poetikvorlesung wird erneut deutlich, was Kracht als „Nichtakzeptieren des Gefüges“ (V1) beschrieben hat und was in den Verfahren der Irritation seinen Ausdruck findet: Ein Koexistieren von Anwesenheit und Abwesenheit, dem Preisgeben und Infragestellen, Versichern und Verunsichern.

In der Ereignishaftigkeit der Vorlesung bei gleichzeitigem Aufnahmeverbot wird eine weitere ermächtigende und aufmerksamkeitsökonomische Geste des Autors deutlich. Dem hohen öffentlichen Interesse an Aussagen und Werkdeutungen durch den Autor

begegnete Kracht durch Verknappung und Steuerung des Zugangs zu seinem Werk, zu dem auch die Poetikvorlesung zählt. Dieser Anspruch auf Werkherrschaft zeigt sich besonders deutlich durch das Erwirken einer einstweiligen Verfügung gegen *Spiegel Online*, da auf dem Nachrichtenportal ohne Einwilligung des Autors Langzitate aus der Vorlesung publiziert worden waren.

Krachts Poetikvorlesung oszilliert also zwischen Bekenntnishaftigkeit und Ernst sowie Ironisierung und Unzuverlässigkeit. Genau dieses Image des Autors als unzuverlässiger Erzähler wird also in einer Art Stigma-Affirmation bekräftigt und trägt weiter zu einer kulturpolitischen Selbstentmachtung bei. Gleichzeitig setzten die machtvollen Gesten der Rezeptionslenkung das Signal einer starken Autorposition, die die Herrschaft über das eigene Werk beansprucht.

Kracht inszeniert sich in der literarischen Öffentlichkeit also nach wie vor als Autorfigur, die keine verlässlichen Aussagen zum eigenen Schaffen preisgibt, beziehungsweise es über hermeneutische Störungen verunmöglicht, das Zuverlässige und Ernste eindeutig vom Unzuverlässigen und Ironischen zu trennen. Die äquivalenten Verfahren der Störung in der Autorinszenierung und in den Texten legen es weiterhin nahe, die Autorfigur und das Spiel mit der Rezeption als Teil des Kracht'schen Œuvres anzusehen.

So zeigt sich, dass sich Krachts Werk durch eine radikale Offenheit von Assoziationsräumen und Werkgrenzen auszeichnet. Einerseits kreieren die Verfahren hermeneutischer Störung Deutungsunsicherheiten, die die Komplexitätsreduktionen verhindern und dafür sorgen, dass sich Autor und Werk nicht festschreiben lassen. Andererseits sind die Werkgrenzen bei Kracht an sich unsicher, da diese auf unterschiedliche Weise verwischt werden. Co-Autorschaften und Gemeinschaftsarbeiten sind Teil mehrerer ‚Werkkomplexe‘; Texte und Artefakte pseudonymer oder anonymer Autor- und Urheberschaft regen zum Ausschluss dieser Texte an, da deren Berücksichtigung trotz schlüssiger Argumente immer ein Element der Spekulation einschließt. Diese Unsicherheit zeigt sich auch hinsichtlich von Texten, die unter Krachts Namen erschienen sind, deren Autorschaft er jedoch abstreitet. Erhebliches Irritationspotential besteht auch bei unterschiedlichen Textfassungen, die zwischen Ausgaben und teilweise zwischen Auflagen signifikante Abweichungen aufweisen, so dass Rezipierende ‚eines‘ Werkes mit ein und demselben Titel, wie *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, unterschiedliche Texte rezipiert haben. Gerade weil Krachts Autor-

inszenierungen als Teil des Werkes angesehen werden, sind auch Inszenierungen im Internet, etwa auf Social Media, Teil dieser Inszenierungen und auch transitorische Ereignisse, die schriftlich nicht in veröffentlichter Form vorliegen, wie Krachts Frankfurter Poetikvorlesung, werden in ihrer Performanz Teil des Kracht'schen Œuvres. Es werden auch die in den Vortragstext der Frankfurter Poetikvorlesung integrierten, rezierten Verweistexte, wie etwa literaturkritische Zeugnisse, durch Selektion und Kombination ins eigene Werk überführt. Die Irritation von Werkgrenzen macht auf die Problematik von Einschluss- und Ausschlusspraktiken aufmerksam und die Grenzziehung zwischen Werkzugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit, zwischen Leben und Kunst wird in dieser Art irritiert.

Zudem verunsichern (narrations-)ästhetische Störungen die Rahmungen des Geschriebenen sowie Gesagten und lassen, wie auch die semiotischen Störungen, die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion, Leben und Kunst verschwimmen. Metafiktionale Effekte – wie die Durchbrechung diegetischer Rahmungen – und unterschiedliche Formen der Fehlerhaftigkeit erzeugen in literarischen Texten Illusionsstörungen, die einen zentralen Aspekt der Kracht'schen Irritationspoetik bilden. Sie rücken als semiotische Störungen, die das Referenzverhältnis zur außersprachlichen Realität irritieren, den Autor als Urheber dieser Fehler ins Bewusstsein. Diese Irritation von Referenzverhältnissen gewinnt in Kontexten und Texten an Brisanz, die wie die *Gebrauchsanweisung* über Paratexte einen faktualen Status suggerieren. Die paratextuelle Rahmung kreiert eine Wahrnehmungsfalle, indem Rezeptionserwartungen aufgebaut werden, mit denen der Haupttext bricht.

Zum Unbehagen mit ‚Kracht‘ und seinen Texten hat insbesondere das Verfahren beigetragen, das in vorliegender Studie als Diskursstörung bezeichnet wird. In Texten Krachts werden Themenkomplexe, die bereits in ihrer Präfiguration umstritten oder Gegenstand gesellschaftspolitischer Aushandlungsprozesse sind, in Arten konfiguriert, die von Sagbarkeits- und Darstellungskonventionen abweichen. Das Irritationspotential dieser unkonventionellen Konfigurationsweisen wird durch die Verfahren der hermeneutischen Störung verstärkt, die Deutungsunsicherheit erzeugt. Gerade Verfahren der Überzeichnung und Überaffirmation, der Ironie und Ironisierung der Ironie sowie der dichten Verweisnetze schaffen Verunsicherungen, die sich der Festschreibung von Bedeutung widersetzen. Weder die untersuchten Texte noch die Inszenierungsweisen lassen sich jeweils zu klar einzuordnenden Aussagen abstrahieren. Sie

verweigern sich der Komplexitätsreduktion und erlauben keine eindeutigen Schlüsse auf eine Diskursposition des Autors.

Auch die medienästhetischen Störungen, die Feedbackloops diskursiver Verunsicherung zwischen Produktion und Rezeption, zwischen Leben und Kunst führen zu einer Verunsicherung der Werkgrenzen. Die kaum einholbaren werkinternen und -externen Verweisnetze sowie ein zwischen Ironie und Ernst oszillierender Gestus irritieren den hermeneutischen Prozess der Interpretation und Bedeutungszuschreibung.

Ganz im Gegensatz zu dieser radikalen Offenheit des Werkes lassen sich aber auch Machtgesten des Autors beschreiben, der die eigene Wahrnehmung lenkt, Informationszugänge steuert und die Werkherrschaft gegebenenfalls mit rechtlichen Mitteln behauptet.

Nicht nur die Texte Krachts verweigern sich abschließender Deutbarkeit und moralischer Positionierung, sondern die dezidiert unzuverlässige Autorfigur verweigert sich, diesen Unklarheiten und dem öffentlichen Misstrauen und Unbehagen etwas Glaubwürdiges entgegenzusetzen. Gerade die Deutungsunsicherheit bezüglich der umspielten Diskurse in den Texten Krachts scheint ein Bedürfnis nach kohärenten Stellungnahmen des Autors zu wecken, die diese Irritationen einordnen oder sogar aufheben. Doch statt mit der Inszenierung von Authentizität konfrontiert die Autorfigur ‚Kracht‘ die literarische Öffentlichkeit mit Verfahren der Verunsicherung, des Verschwindens und Sich-Entziehens, das in der Frankfurter Poetikvorlesung durch den Kontrast des intimen Bekenntnisses und der Aufforderung zum Misstrauen durch die persönliche sowie gesellschaftspolitische Brisanz sogar noch radikalisiert wurde.

Die vorliegende Studie hat gezeigt, dass die Verfahren der Irritationserzeugung in Krachts Werk weiterhin Bestand haben, obwohl sie in erster Linie aufgrund rezeptionsseitiger Entstörungen, die sich seit der *Imperium*-Debatte in verstärkter Masse beschreiben lassen, weniger mediale Resonanz erzeugen. Krachts Poetik der Störung irritiert weiterhin Konventionen und Ordnungen, erzeugt Aufmerksamkeit und hält gerade durch die Deutungsoffenheit und Verrätselung um Autor und Werk ein öffentliches Interesse aufrecht, das zur Kanonisierung beiträgt, obwohl sich die irritierende ‚Methode Kracht‘ rezeptionsseitig zunehmend als Normalerwartung etabliert hat.

Neben den herausgearbeiteten Verfahren der Störung bleiben in Bezug auf Krachts Œuvre zahlreiche Forschungsdesiderate offen. Gerade die frühen Texte im Bereich der Netzliteratur, im Projekt www.ampool.de, die unterschiedlichen Versionen von

Krachts Internetpräsenz oder eine systematische Aufarbeitung der Rezeptionslenkung über Wikipedia-Einträge könnten weitere Aufschlüsse darüber bieten, wie sich Krachts Poetik der Störung entwickelt und vielleicht auch verändert hat.⁸²⁸ Hier wäre insbesondere von Interesse, inwiefern sich die Irritationsweisen in anonymen und pseudonymen Texten von denen unterscheiden, deren Autorschaft Kracht zugewiesen ist.

Zu den materiell ‚unsicheren‘ Texten zählt auch die Frankfurter Poetikvorlesung, die (noch) nicht in publizierter Form vorliegt, und zu der nach einer allfälligen Publikation detailliertere Analysen vorgelegt werden könnten, die sich stärker mit der Verfasstheit der Texte auseinandersetzen als mit dem transitorischen Ereignis der Vorlesung. Hinsichtlich der poetologischen Verfahren und der in den Vorträgen dargelegten Programmatik wären weitere Analysen vorzunehmen. Auch in Hinblick auf Krachts Schreibprozesse ist wenig bekannt. Unterschiedliche Bearbeitungsstufen von Texten sowie Einblicke in Lektoratsprozesse wären bezüglich der Poetik des Fehlerhaften ebenfalls sehr erhellend. Ein weiteres Desiderat leitet sich von der internationalen Kanonisierung Krachts ab: Ein komparatistischer Ansatz zu den Übersetzungspolitiken könnte weitere Aufschlüsse bieten, inwiefern gerade die Diskursstörungen in Krachts Werk auf den deutschsprachigen Literaturbetrieb zugeschnitten sind und ob Irritationsverfahren wie Fehler und Verschiebungen als poetologisches Prinzip verstanden und übersetzt, ob diese normalisiert oder ob und wie diese auf die jeweiligen kulturellen Kontexte übertragen werden. Auch die Wertungsdiskurse um den Autor und die Texte wären für einen komparatistischen Ansatz von Interesse, da die Rezeption Krachts im deutschsprachigen Kontext untrennbar mit der in der *Imperium*-Debatte aufgeworfenen Unterstellung einer rechten Gesinnung verwoben ist. Gerade diese komparatistischen Forschungsfragen könnten den Blick auf Krachts Irritationspoetik weiter schärfen und durch einen Vergleich der Übersetzungspolitiken und Rezeptionsweisen das spezifische Verhältnis des deutschsprachigen Literaturbetriebes zu diesem Autor erhellen. Die Frage, die sich auch nach der Analyse der Störphänomene in Krachts Œuvre weiterhin aufdrängt, ist die nach der Wirkungsweise sowie nach dem Sinn oder Zweck dieser verunsichernden Verfahren. In Bezug auf Krachts Irritationspoetik ist diese Frage nach einer Hermeneutik der Störung in gewisser Weise paradox, da genau die

⁸²⁸ Über die „Wayback Machine“ des Web-Archivdienstes „archive.org“ lassen sich noch zahlreiche Texte in Screenshots einsehen, nur sind die Webseiten nicht kontinuierlich und vollumfänglich archiviert.

Prozesse der Bedeutungszuschreibung durch die hermeneutischen Störungen irritiert werden. Die Störung an sich ist also gerade das nicht Sinnhafte, die Irritation, die sich der Deutung entzieht.⁸²⁹

In ihrer Wirkungsweise machen die Störungen aber implizite Sagbarkeits- und Darstellungsregeln sichtbar und stoßen die Reflexion der irritierten Ordnungen an. Oftmals bleibt die reine Irritation zurück, das Gefühl, nicht verstanden zu haben und durch die Störung von hermeneutischen Prozessen vielleicht auch nicht verstehen zu können. Die hohe Verweisdichte generiert zudem eine Deutungsoffenheit der Texte, eine Überlagerung von Stimmen und Kontexten, und auch das Gesamtwerk Krachts weist unscharfe Grenzen auf. Die radikale Deutungsoffenheit der Texte, die sich der Simplifizierung und Reduktion auf eine zwingende Deutung widersetzen, entspricht, in Anlehnung an Umberto Ecos Reflexionen zum offenen Kunstwerk und dem Kunstwerk in Bewegung, in idealtypischer Weise dem Wertungsparadigma nichttrivialer, komplexer Kunstwerke, die sich durch Offenheit, Unbestimmbarkeit und Prozesshaftigkeit auszeichnen und die Rezipierenden zu einer eigenen Positionierung herausfordern.⁸³⁰

Gerade die Poetik der Störung, die Bedeutungszuschreibungen verunsichert und eine Vielzahl von Assoziationsräumen öffnet, kreiert Komplexität, die die literarische Öffentlichkeit in ihren Ordnungen und Wertungsweisen herausfordert. Gleichzeitig entspricht genau diese Herausforderung den Wertungsparadigmen komplexer, deutungsoffener Kunstwerke. Dabei oszillieren die Verfahren zwischen Destabilisierung und Stabilisierung der umspielten Ordnungsgrenzen. ‚Christian Krachts‘ Poetik der Störung bleibt eine Herausforderung für die literarische Öffentlichkeit sowie für die individuelle Ambiguitätstoleranz seiner Lesenden.

⁸²⁹ Niebisch 2013, S. 95: „Hermeneutik ist, zugespitzt formuliert, genau die Wissenschaft, die versucht, den Sinn jenseits oder inmitten des Rauschens zu finden. Die Störung als Rauschen hingegen ist etwas, was gänzlich ohne Sinn auskommt. [...] Sicherlich, die Existenz der Störung macht Hermeneutik erst notwendig, aber eine Hermeneutik der Störung geht als Konzept nicht auf, da in der Störung ja eben kein Sinn zu verorten ist. Die Hermeneutik der Störung ist folglich keine Strategie des Verstehens von semiotischem Material, sondern besteht in einem epistemischen Bewusstsein, das sich darüber im Klaren ist, dass Kommunikationskanäle nicht nur Sinn und Daten verarbeiten, sondern auch *non-sense*, also Störung oder *noise*, senden können.“

⁸³⁰ Vgl. Umberto Eco: Die Poetik des offenen Kunstwerks, in: Ders.: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 27–59, hier: S. 59.

VII. LITERATURVERZEICHNIS

7.1 Primärliteratur

- Bataille, Georges: *Die Freundschaft. Und Das Halleluja. Atheologische Summe 2*, übers. v. und mit einem Nachwort von Gerd Bergfleth, München: Mattes & Seitz 2002 [1944].
- Bataille, Georges: *Die innere Erfahrung. Nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953. Atheologische Summe 1*, übers. v. Gerd Bergfleth, mit einem Nachwort von Maurice Blanchot, München: Matthes & Seitz 1999 [1943].
- Beard, Henry N. und Douglas C. Kennedy: *Bored of the Rings*, Harvard: *The Harvard Lampoon* 1969.
- Bessing, Joachim (Hrsg.): *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre*, Berlin: Ullstein 1999.
- Bloch, Ernst: Der zweimal verschwindende Rahmen, in: Ders.: *Spuren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 149–151.
- Castelnau, Jean-Pierre: Wie dieses Buch zustande kam, in: Henri Charrière: *Papillon. Roman*, ins Deutsche übertragen von Erika Ziha und Ruth von Mayenburg, mit einem Vorwort von Jean-Pierre Castelnau und einem Nachwort von Jean-François Revel, Frankfurt am Main: Fischer ⁴²2018, S. 11–13.
- Charrière, Henri: *Papillon. Roman*, ins Deutsche übertragen von Erika Ziha und Ruth von Mayenburg, mit einem Vorwort von Jean-Pierre Castelnau und einem Nachwort von Jean-François Revel, Frankfurt am Main: Fischer ⁴²2018.
- Cilauo, Santo und Tom Gleisner und Rob Sitch: *Molvanîa: a Land Untouched by Modern Dentistry*, London: Atlantic Books 2004 [Erstausgabe in Australien: Prahran: Hardie Grant Books 2003; dt. Übersetzung: *Molvanîen. Land des schadhafte Lächelns*, München: Heyne 2005].
- Fenollosa, Ernest und Ezra Pound: „Noh“, or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan, London: Macmillan 1916.
- Franz, Uli: *Tibet. wissen was stimmt*, Freiburg Br. u.a.: Herder-Spektrum 2008.
- Franz, Uli: *Gebrauchsanweisung für Tibet*, München: Piper 2007.
- Franz, Uli und Liu Zihua: *Die echte chinesische Küche. Typische Rezepte und kulinarische Impressionen aus den vier berühmtesten Regionen*, München: Gräfe und Unzer 1992.
- Giri, Banira: Kathmandu, zit. n.: Michael James Hutt (Hrsg.): *Himalayan Voices. An Introduction to Modern Nepali Literature. Translated and Edited by Michael James Hutt*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1993, S. 137–139.
- Goethe, Johann Wolfgang von und Friedrich Schiller: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hrsg. v. Emil Staiger, Frankfurt am Main: Fischer 1999.
- Greene, Graham: *In Search of a Character. Two African Journals*, London: The Bodley Head 1961.
- Hamsun, Knut: *Mysterien. Roman*, übers. v. Siegfried Weibel, mit einem Nachwort von Walter Baumgartner, München, Leipzig: List 1994 [1892].

- Harrer, Heinrich: *Sieben Jahre in Tibet. Mein Leben am Hofe des Dalai Lama*, Wien: Ullstein 1952.
- Hölderlin, Friedrich: Hyperion, in: Jochen Schmidt und Katharina Grätz (Hrsg.): *Friedrich Hölderlin, Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übertragungen – kritische und kommentierte Edition*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1994 [1797, 1799], S. 9–276.
- Joyce, James: The Dead, in: Margot Norris und Hans Walter Gabler (Hrsg.): *Dubliners. Authoritative Text, Contexts, Criticism. A Norton critical edition*, New York: Norton 2006 [1914], S. 151–196.
- Jünger, Ernst: Das zweite Pariser Tagebuch [Eintrag vom 27. Mai 1944], in: Ders.: *Sämtliche Werke. Tagebücher III. Strahlungen II*, Stuttgart 1979, S. 9–294.
- Jünger, Ernst: *Siebzig verweht*, Bd. 4, Stuttgart: Klett Cotta 1995.
- Jünger, Ernst: *Der Waldgang*, Frankfurt am Main: Klostermann 1951.
- Kirchhoff, Bodo: *Legenden um den eigenen Körper*, erweiterte Neuauflage, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2012 [= Kirchhoff 2012a].
- Kirchhoff, Bodo: Vorwort zur erweiterten Neuauflage, in: Ders.: *Legenden um den eigenen Körper*, erweiterte Neuauflage, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2012, S. 7–10 [= Kirchhoff 2012b].
- Kirchhoff, Bodo: Auf dem Weg zu einer Sprache der Sexualität (2012). Eine Erwiderung nach zweiundfünfzig Jahren, in: Ders.: *Legenden um den eigenen Körper*, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2012, S. 167–189 [= Kirchhoff 2012 c].
- Klauer, Vera: Jugend ohne Gott, in: *ruprecht* 6 (1992), Nr. 21, S. 9.
- Kracht, Christian: *Eurotrash. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021.
- Kracht, Christian: *Die Toten. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016.
- Kracht, Christian und Helge Malchow (Hrsg.): *Leitfaden für britische Soldaten in Deutschland 1944. Instructions for British Servicemen in Germany 1944*, zweisprachige Ausgabe (Englisch/Deutsch), aus dem Englischen von Klaus Modick, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. ix–xi.
- Kracht, Christian und Frauke Finsterwalder: *Finsterworld. Mit Essays von Dominik Graf, Michaela Krützen und Oliver Jahraus*, Frankfurt am Main: Fischer 2013.
- Kracht, Christian: *Imperium. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012.
- Kracht, Christian und David Woodard: *Five Years. Briefwechsel 2004–2009. Vol. 1: 2004–2007*, hrsg. v. Johannes Birgfeld und Claude D. Conter, Hannover: Wehrhahn 2011.
- Kracht, Christian und Eckhart Nickel: *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, München: Piper 2009.
- Kracht, Christian: *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.
- Kracht, Christian: Why The Great Pyramid Troubles Me, in: Ingo Niermann und Jens Thiel (Hrsg.): *Solution 9: The Great Pyramid*, New York, Berlin: Sternberg Press 2008, S. 75–76.
- Kracht, Christian und Ingo Niermann: *Metan. Erster Teil der Trilogie*, Berlin: Rogner & Bernhard 2007.
- Kracht, Christian: Brief aus der Vergangenheit, letzter Teil, in: *FAZ* 20.10.2007, S. 4.
- Kracht, Christian und David Woodard: Cefalù oder der Geist der Goldenen Dämmerung, in: *FAZ* 24.3.2007, S. 3.
- Kracht, Christian: *New Wave. Ein Kompendium 1999-2006*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006.

- Kracht, Christian, Eva Munz und Lukas Nikol: *Die totale Erinnerung. Kim Jong Ils Nordkorea*, Berlin: Rogner & Bernhard 2006.
- Kracht, Christian: Alles Vergessene sammelt sich an der Decke. Eine Reise nach Afghanistan, wo der Dokumentarfilmer Christophe de Ponfilly nun seinen ersten Spielfilm gedreht hat. Und wo man, wenn man nachts allein spazieren geht, unheimliche Stimmen von noch unheimlicheren Erinnerungen wispern hört, in: *Süddeutsche Zeitung Wochenende* 25.3.2006, S. 4–5.
- Kracht, Christian und Eckhart Nickel (Hrsg.): *Der Freund* [8 Hefte], Hamburg: Axel Springer 2004–2006.
- Kracht, Christian und Eckhart Nickel: Briefe, die wir noch nicht beantwortet haben, in: *Der Freund* 1 (2004), H. 2, S. 3–5.
- Kracht, Christian: *1979. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.
- Kracht, Christian: *Der gelbe Bleistift. Reisegeschichten aus Asien*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000.
- Kracht, Christian: „Mit meiner Mutter im Eastern & Oriental Express. Bangkok – Singapur, 1999“, in: *Der gelbe Bleistift. Reisegeschichten aus Asien*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000, S. 81–88.
- Kracht, Christian (Hrsg.): *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1999.
- Kracht, Christian: Der Gesang des Zauberers, in: Ders. (Hrsg.): *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1999, S. 285–305.
- Kracht, Christian und Eckhart Nickel: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998.
- Kracht, Christian: *Faserland. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.
- Kracht, Christian: Die Tücken der Ellipse. Kolumne. Folge 2, in: *Schlagloch. Heidelberger Student(inn)enzeitung. Unabhängige Zeitung von StudentInnen* 5 (1991), H. 16/17, S. 9.
- Krakauer, Jon: *In eisigen Höhen. Das Drama am Mount Everest*, München: Piper 1998.
- Lawrence, David Herbert: To Lady Ottoline Morrell, 14. May 1915, in: *The selected Letters of H. D. Lawrence. Completed and edited by James T. Boulton*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 99–101.
- Melle, Thomas: *Die Welt im Rücken*, Berlin: Rowohlt 2016.
- Mishima, Yukio: *Geständnis einer Maske. Roman*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985 [1949].
- Mishima, Yukio: *Patriotismus*, übers. v. Ulla Hengst und Wulf Teichmann, Berlin: Alexander Verlag 1987 [1961].
- Nickel, Eckhart: *Hysteria. Roman*, München: Piper 2018.
- o. A.: *Lonely Planet: Nepal*, Dublin: Lonely Planet ¹¹2018.
- Robbe-Grillet, Alain: *Der wiederkehrende Spiegel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Robbe-Grillet, Alain: *Le miroir qui revient*, Paris: Les Éditions de Minuit 1984.
- Robbe-Grillet, Alain: *Momentaufnahmen*, ins Deutsche übertragen von Elmar Tophoven, München: Hanser 1963.
- Robbe-Grillet, Alain: Trois visions réfléchies, in: Ders.: *Instantanés*, Paris: Les Éditions de Minuit 1962, S. 7–29.
- Robbe-Grillet, Alain: *Dans le labyrinthe*, Paris: Les Éditions de Minuit 1959.
- Strittmatter, Kai: *Gebrauchsanweisung für China*, München, Zürich: Piper ³2010.

- Stuckrad-Barre, Benjamin von: *Panikherz. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016.
- Tanizaki, Jun'ichirō: *Lob der Meisterschaft. Essay*, übers. und kommentiert von Eduard Klopfenstein, Zürich: Manesse 2010 [1933].
- Tanizaki, Jun'ichirō: *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*, übers. und kommentiert von Eduard Klopfenstein, Zürich: Manesse 2010 [1933].
- Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel. Roman*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.
- Trojanow, Ilija: *Gebrauchsanweisung für Indien*, München: Piper 2006a.
- Trojanow, Ilija: *Der Weltensammler*, München: Carl Hanser Verlag 2006b.
- Uslar, Moritz von: Vorwort, in: Christian Kracht und Eckhart Nickel: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998, S. 17–20.
- Wagner, Richard: Religion und Kunst, in: Philipp Werner (Hrsg.): *Richard Wagner. Ausgewählte Schriften und Briefe*, Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 301–308.
- Wolf, Christa: *Störfall. Nachrichten eines Tages*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 [1987].

7.1.1 Audiovisuelle Quellen, Bildbände und weitere Quellen

- Bill Plummer and the Cosmic Brotherhood: „Journey to the East“. Auf: *Bill Plummer and the Cosmic Brotherhood*, USA 1968.
- Bosold, Birgit et al. (Hrsg.): *Homosexualität_en. Begleitband zur Ausstellung im Deutschen Historisches Museum Berlin und Schwulen Museum Berlin*, Dresden: Sandstein 2015.
- David Bowie: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust the Spiders from Mars*, New York: RCA 1972.
- Fehlfarben: „Kunst des Zitats“. Auf: *Glut und Asche*, DE 1983.
- FINSTERWORLD (Deutschland 2013, Regie: Frauke Finsterwalder).
- Hergé: *Tim und Struppi. Der Fall Bienlein*, Reinbek bei Hamburg: Carlsen 1998.
- Hergé: *Tim und Struppi. Tim in Tibet*, Hamburg: Carlsen 1999, S. 13 [Orig. *Tintin au Tibet*, 1959].
- Lange-Müller, Katja et al.: Offener Brief an den Spiegel, in: Hubert Winkels (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 54–55.
- Mani Matter: „Bim Coiffeur“, Album: *Ir Ysebahn*, Bern: Zytglogge 1973.
- o. A.: „Das Wort Realitäten bringt mich um“. Springer-Press ohne Springer: Wohin steuert der Konzern, in: *Spiegel* 30.9.1985, H. 40, S. 144–153.
- Ohlbaum, Isolde: *AutorenAutoren. Ein Bilderbuch*, mit einem Vorwort von Elke Heidenreich, Cadolzburg: ars vivendi 2000.
- Ohlbaum, Isolde: *Fototermin. Gesichter der deutschen Literatur*, Frankfurt a. M.: Fischer 1984.
- THE DEAD (Großbritannien 2010, Regie: Howard J. Ford und Jonathan Ford).
- YŪKOKU (Japan 1966, Regie: Yukio Mishima).

7.1.2 Interviews in Radio- und Fernsehsendungen

- Bookworm mit Michael Silverblatt*, KCRW 16.7.2015,
(Online: <https://www.kcrw.com/culture/shows/bookworm/christian-kracht-imperium>) [Abruf am 29.10.2023].
- Druckfrisch. Neue Bücher mit Denis Scheck*, ARD 29.8.2016
(Online: <http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/druckfrisch/videos/christian-kracht-die-toten-100.html>) [Abruf am 28.10.2016].
- Druckfrisch. Neue Bücher mit Denis Scheck*, ARD 3.11.2008
(Online: <https://www.youtube.com/watch?v=LRvs8VwUgcQ>) [Abruf am 18.6.2019].
- Harald Schmidt Show*, Sat.1 12.10.2001 (Online: <https://www.youtube.com/watch?v=GUJypXBsJJQ>) [Abruf am 04.11.2018].
- Hirsbrunner, Franziska: Interview mit Helge Malchow, in: *Buchzeichen/Radio SRF 1* [Schweizerdeutsch] 13.11.2016. (Online: <http://www.srf.ch/sendungen/buchzeichen/schweizer-buchpreis-das-siegerbuch-im-fokus>) [Abruf am 27.2.2016].
- Schneider, Esther: Autor spricht über Missbrauch. „Christian Krachts Bekenntnis war ein Schockmoment“ [Gespräch mit und Philipp Theisohn], in: *SRF Online* 17.5.2018, o.S. (Online: <https://www.srf.ch/kultur/literatur/autor-spricht-ueber-missbrauch-christian-krachts-bekenntnis-war-ein-schockmoment>) [Abruf am 21.5.2019].
- Schneider, Esther: Interview mit Christian Kracht, in: 52 beste Bücher, *Radio SRF 2 Kultur* 13.11.2016. (Online: http://www.srf.ch/sendungen/52-beste-buecher/schweizer-buchpreis-der-gewinner-christian-kracht-im-interview?ns_source=web&srg_sm_medium=fb?ns_source=web&srg_sm_medium=fb) [Abruf am 20.11.2016].
- Willkommen Österreich*, ORF 17.8.2007 (Online: <https://willkommen-oesterreich.tv/sendung/christian-kracht-zu-gast-bei-woe/>) [Abruf am 2.4.2019].

7.1.3 Christian Krachts Internetpräsenz

- Webseite von Christian Kracht
(Online: <https://www.christiankracht.com>)
- Christian Krachts Präsenz auf Facebook
(Online: <https://www.facebook.com/mr.christiankracht/>)
- Christian Krachts Präsenz auf Instagram
(Online: <https://www.instagram.com/p/BLCiCXrDhff/?taken-by=mr.christiankracht>)
- Christian Kracht auf Wikipedia
(Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Kracht)
- Webseite von *Der Freund*
(Online: <http://www.derfreund.com/>)

Der Freund, Präsenz auf Facebook

(Online: <https://www.facebook.com/der.freund.magazine/>)

7.1.4 Internetquellen

- Bisping, Stefanie: Angkor Wat – Besuch im Tempel der Rekorde, in: *Welt Online* 3.8.2009, o. S. (Online: <https://www.welt.de/reise/article4249439/Angkor-Wat-Besuch-im-Tempel-der-Rekorde.html>) [Abruf am 10.11.2017].
- Burke, James: Tourist in Nepal taking a picture of a temple. (1955–03), in: Google Arts & Culture, Sammlung *LIFE* Photo Collection, o. S. (Online: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/-/cwHqgyQvOR015w>) [Abruf am 14.6.2019]. Das Bild trägt die „Original ID: TimeLife_image_970547“.
- Friscolanti, Michael: How a royal gift exposed sexual abuse at an elite Canadian school, in: *Macleans's Canada* 12.10.2017, o. S. (Online: <https://www.macleans.ca/news/canada/how-a-royal-gift-exposed-sexual-abuse-at-an-elite-canadian-school/amp/>) [Abruf am 23.3.2019].
- Nayhauss, Anette: Lonely Planet ist plötzlich in Erklärungsnot. Sie sind die „Bibel der Rucksackreisenden“, beinahe jedem Backpacker scheinen die „Lonely Planet“-Reiseführer unverzichtbar. Ihre Autoren gelten als unbestechlich, deren Recherchen hautnah und selbsterlebt. Doch jetzt kommt heraus, dass ein Autor abgeschrieben hat – aus anderen Reiseführern, in: *Welt Online* 14.4.2008, o. S. (Online: <https://www.welt.de/reise/article1900647/Lonely-Planet-ist-ploetzlich-in-Erklaerungsnot.html>) [Abruf am 10.11.2017].
- Nizza, Mike: Lonely Planet Answers a Writer's Claims, in: *The New York Times Online* 14.4.2008, o. S. (Online: <https://thelede.blogs.nytimes.com/2008/04/14/lonely-planet-answers-a-writers-claims/>) [Abruf am 10.11.2018].
- o. A. [Vermutlich James Burke]: A Cook's Tour into Katmandu, in: *Life* 28.3.1955, S. 43–46, (Online: https://books.google.de/books?id=FIQEAAAAMBAJ&pg=PA43&source=gbs_toc_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) [Abruf am 14.6.2019].
- o. A.: [Terre des hommes]: Nepal: Kinderarbeit in den Ziegelfabriken – Irreparable Gesundheitsschäden, in: *Terre des hommes* Homepage 2.2.2012. (Online: <https://www.tdh.ch/de/aktualit%C3%A4t/nepal-kinderarbeit-den-ziegelfabriken-%E2%80%93-irreparable-gesundheitssch%C3%A4den>) [Abruf am 10.10.2017].
- o. A.: DFG-Forschungsprojekt „Die Adlon-Tapes: Zur Textgenese von ‚Tristesse Royale‘“ (2011–2015) (Online: <http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/202566404>) [Abruf am 5.5.2019].
- o. A.: Liberation of Belsen. Horrific scenes greeted British troops as they entered Bergen-Belsen concentration camp on 15 April 1945. They were accompanied by the BBC's Richard Dimbleby who recorded his first impressions for radio, in: *BBC Online* 15.4.2005, o. S. (Online: http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_depth/4445811.stm) [Abruf am 7.6.2019].

- o. A.: Online-Petition Appell: Charta 2017 – Zu den Vorkommnissen auf der Frankfurter Buchmesse 2017 (Online: <https://www.openpetition.de/petition/online/charta-2017-zu-den-vorkommnissen-auf-der-frankfurter-buchmesse-2017>) [Abruf am 26.3.2019].
- o. A.: Piper Verlag Gebrauchsanweisungen, o. S. (Online: <https://www.piper.de/buecher/abenteuer-reiseberichte/gebrauchsanweisung>) [Abruf am 3.11.2017].
- o. A.: Webseite der Agentur Herburg Weiland: (Online: <https://web.archive.org/web/20130602160540/herburg-weiland.de/de/portfolio>) [Abruf am 18.6.2019].
- o. A.: Webseite der FBW (Online: <https://www.fbw-filmbewertung.com/film/finsterworld>) [Abruf am 3.6.2019].
- o. A.: Webseite der Goethe Universität Frankfurt am Main: Frankfurter Poetikvorlesungen – Christian Kracht, o. S. (Online: <https://aktuelles.uni-frankfurt.de/event/frankfurter-poetikvorlesungen-christian-kracht/2018-05-23/>) [Abruf am 10.6.2019].
- o. A.: Webseite des Springer-Verlags, Grundsätze: Freiheit ist das Fundament unseres Unternehmens, (Online: <http://nachhaltigkeit.axelspringer.de/de/grundsaeetze/unternehmensgrundsaeetze.html>) [Abruf am 18.6.2019].
- o. A.: Webseite des Verbandes der Deutschen Filmkritik (Online: <https://www.vdfk.de/preis-der-deutschen-filmkritik-2013-482>) [Abruf am 3.6.2019].
- o. A.: Webseite von Anthony Shouan-Shawn [eingesehen über archive.org]: (Online: <https://web.archive.org/web/20130513114901/http://www.shouan-shawn.com/contact>) [Abruf am 18.6.2019].
- o. A.: Website des Projekts „Poets translating Poets. Poetry traverses South Asia and Germany“, einer Kooperation des Goethe Instituts in Kooperation mit der Deutschen UNESCO Kommission (Online: <http://www.goethe.de/ins/in/lp/prj/ptp/tra/en15346004.htm>) [Abruf am 12.11.2017].
- o. A.: Wissenschaftsakademie (Online: <http://www.modocom.de/akademie/Gesellschaftsdesign/KriesKracht/KriesKracht.htm>) [Abruf am 2.4.2019].
- o. A.: Wissenschaftsakademie Berlin, *Dr. David Woodard, Christian Kracht, Christian von Borries: Nueva Germania – Gescheiterte Eugenik im Dschungel Paraguays*, o. S. (Online: <http://www.modocom.de/akademie/Anthropologie/NuevaGermania/NuevaGermania.htm>) [Abruf am 12.7.2018].
- reh/Reuters: Lonely-Planet-Autor gibt Fälschung zu. Viele Urlauber vertrauten seinen Tipps: Ein Autor des Verlags Lonely Planet gibt an, Inhalte für Reiseführer abgeschrieben und sogar erfunden zu haben. In einem Fall sei er nicht einmal in dem Land gewesen, über das er schrieb – Informationen bekam er demnach von einer Frau, mit der er ausging, in: *Spiegel Online* 13.4.2008, o. S. (Online: <http://www.spiegel.de/reise/aktuell/kultreisefuehrer-lonely-planet-autor-gibt-faelschungen-zu-a-547054.html>) [Abruf am 10.11.2017].

7.1.5 Bezugsquellen der ‚neurechten‘ Bewegung

- Kositza, Ellen: Finsterworld von Frauke Finsterwalder und Christian Kracht, in: *Sezession Online* 21.10.2013, o. S. (Online: <https://sezession.de/41491/finsterworld-von-frauke-finsterwalder-und-christian-kracht>) [Abruf am 7.6.2019].
- Kubitschek, Götz: *Provokation. Vier Texte*, Schnellroda: Antaios 2007.
- Lichtmesz, Martin und Caroline Sommerfeld: *Mit Linken leben*, Schnellroda: Antaios 2017.
- Lichtmesz, Martin: Der Weihnachtskalender des Teufels. Jenseits politischer Korrektheit: Der Briefwechsel zwischen Christian Kracht und David Woodard, in: *Junge Freiheit. Wochenzeitung für Debatte* 16.3.2012, o. S. (Online: <https://jungefreiheit.de/service/archiv?artikel=archiv12/201212031641.htm>) [Abruf am 29.4.2019].
- Lichtmesz, Martin: Fanal und Irrlicht, in: *Sezession* 5 (2007), H. 20, S. 18–23.
- Lichtmesz, Martin: nietzsche und wagner im dschungel. David Woodard & Christian Kracht in Nueva Germania, in: *Zwielicht* Februar (2012), S. 28–31.
- Müller, Mario Alexander: Christian Kracht, in: Ders.: *Kontra Kultur*, Schnellroda: Antaios 2017, S. 160–161.
- Napiorkowski, Daniel: Autorenportrait Yukio Mishima, in: *Sezession* 8 (2010), H. 39, S. 4–7.
- Niekisch, Ernst: Der Waldgang, in: *Sezession* 6 (2008), H. 1, S. 16–20.

7.2 Sekundärliteratur

- Abbt, Christine: Sokratische oder restaurative Ironie? Zur unterschiedlichen politischen Absicht ironischer Varianten (am Beispiel von „Tristesse Royale“ in *Der gelbe Bleistift*), in: Christine Lubkoll Manuel Illi und Anna Hampel (Hrsg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, Stuttgart: Metzler 2018, S. 401–419, hier: S. 401.
- Ächtler, Norman: ‚Entstörung‘ und Dispositiv – Diskursanalytische Überlegungen zum Darstellungstabu von Kriegsverbrechen im Literatursystem der frühen Bundesrepublik, in: Carsten Gansel und Norman Ächtler (Hrsg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 57–81.
- Adler, Hans und Sonja E. Klocke (Hrsg.): *Protest und Verweigerung. Protest and Refusal. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989. New Trends in German Literature since 1989*, Paderborn: Fink 2019.
- Anz, Thomas: Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung, in: Ders. und Rainer Baasner (Hrsg.): *Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis*, München: C. H. Beck 2004, S. 194–219.
- Ashby, W. Ross: *An Introduction to Cybernetics*, London: Chapman & Hall 1956.
- Bartels, Klaus: Fluchtpunkt Katmandu [sic]. Globaler Nomadismus bei Christian Kracht, in: Hans Richard Brittnacher und Magnus Klaue (Hrsg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*, Köln u. a.: Böhlau 2008, S. 291–302.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Baßler, Moritz und Heinz Drügh: Tränen beim Pop-Titan, in: *Pop. Kultur & Kritik* 7 (2018), H. 7, S. 17–21.
- Baßler, Moritz: Neu-Bern, Coby County, Herbertshöhe. Paralogische Orte der Gegenwartsliteratur, in: Stefan Bronner und Björn Weyand (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 143–156.
- Baßler, Moritz: „Have a nice apocalypse!“ Parahistorisches Erzählen bei Christian Kracht, in: Sorg, Reto / Würffel, Stefan Bodo (Hrsg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 257–272.
- Baßler, Moritz: „Der Freund“. Zur Poetik und Semiotik des Dandyismus am Beginn des 21. Jahrhunderts, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u. a.: Böhlau (2009), S. 199–217.
- Baßler, Moritz: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen: Francke 2005.
- Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die Neuen Archivisten*, München: Beck 2002.
- Baskett, Michael: *The Attractive Empire. Transnational Film Culture in Imperial Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2008.
- Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 [1972].

- Behler, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn u. a.: Schöningh 1997.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Fünfte Fassung, in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 207–255.
- Berlemann, Dominic: *Wertvolle Werke. Reputation im Literatursystem*, Bielefeld: Transcript 2014.
- Beuse, Stefan: „154 schöne weiße leere Blätter“. Christian Krachts „Faserland“ (1995), in: Wieland Freund und Winfried Freund (Hrsg.): *Der deutsche Roman der Gegenwart*, München: Fink 2001, S. 150–155.
- Bickenbach, Matthias: *Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm*, München: Fink 2010.
- Biendarra, Anke: *Germans Going Global. Contemporary Literature and Cultural Globalization*, Berlin: de Gruyter 2012, S. 164–172.
- Biendarra, Anke: Der Erzähler als ‚Popmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman „Faserland“, in: *German Life and Letters* 55 (2002), H. 2, S. 164–179.
- Birgfeld, Johannes und Innokentij Kreknin: Christian Kracht, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München: Edition text + kritik / Richard Boorberg Verlag 2013 ff.
- Birgfeld, Johannes: Südseephantasien. Christian Krachts „Imperium“ und sein Beitrag zur Poetik des deutschsprachigen Romans der Gegenwart, in: *Wirkendes Wort* 62 (2012), H. 3, S. 457–477.
- Birgfeld, Johannes und Claude D. Conter: Vorbemerkung, in: Dies. (Hrsg.): *Christian Kracht / David Woodard: Five Years. Briefwechsel 2004–2009. Vol. 1: 2004–2007*, Hannover: Wehrhahn 2011, S. V–XV.
- Birgfeld, Johannes und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009 [= Birgfeld/Conter 2009a].
- Birgfeld, Johannes und Claude D. Conter: Christian Kracht – Leben und Werk. Eine Chronologie, in: Dies. (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 271–278 [= Birgfeld/Conter 2009b].
- Birgfeld, Johannes und Claude D. Conter: Die Morgenröte des Post-Humanismus. „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“ und der Abschied vom Begehren, in: Dies. (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 252–269 [= Birgfeld/Conter 2009c].
- Birgfeld, Johannes: Theaterauslöschung – Kunstbegehren. Krachts und Horzons Theaterstück „Hubbard“ mit Seitenblicken auf „Der Freund“, in: Ders. und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 204–222.
- Birgfeld, Johannes: Christian Kracht als Modellfall einer Reiseliteratur des globalisierten Zeitalters, in: Jean-Marie Valentin, Elisabeth Rothmund (Hrsg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. „Germanistik im Konflikt der Kulturen“. Band 9: Kulturkonflikte in der Reiseliteratur*, Bern u.a.: Peter Lang 2007, S. 405–411.
- Bleicher, Joan Kristin: „Sex, Drugs & Bücher schreiben“. New Journalism im Spannungsfeld von medialem und literarischem Erzählen, in: Dies. und Bernhard Pörksen (Hrsg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, Wiesbaden: VS 2004, S. 126–159.
- Bonacker, Max: Goebbels’ Mann beim Radio. Der NS-Propagandist Hans Fritzsche (1900–1953). München: Oldenbourg 2007.

- Booth, Wayne Clayton: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press 1961.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard Kreckel (Hrsg.): *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen: Schwartz 1983, S. 183–198.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Zur Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Braun, Michael: Wem gehört die Geschichte? Erinnerung im Gegenwartsroman und Film, in: Michael Grote, Kjetil Berg Henjum, Espen Ingebrigtsen und Jan Paul Pietzuch (Hrsg.): *Perspektiven. Das IX. Nordisch-Baltische Germanistentreffen in Os/Bergen, 14.–16. Juni 2012*, Stockholm: Stockholm University Library 2013, S. 23–43.
- Breger, Claudia: Transnationalism, Colonial Loops, and the Vicissitudes of Cosmopolitan Effect: Christian Kracht's *Imperium* and Teju Cole's *Open City*, in: Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei und Stuart Taberner (Hrsg.): *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, Rochester, New York: Camden House 2015, S. 106–124.
- Bronner, Stefan und Björn Weyand (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topografie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018 [= Bronner/Weyand 2018a].
- Bronner, Stefan und Björn Weyand: Von den wundersamen Zusammenhängen in der Welt. Christian Krachts Weltliteratur, in: Dies. (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 3–11 [= Bronner/Weyand 2018b].
- Bronner, Stefan: *Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen. Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen „Faserland“, „1979“ und „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“*, Marburg: Francke 2012.
- Bühler, Patrick und Franka Marquardt: Das „große Nivellier-Land“? Die Schweiz in Christian Krachts *Faserland*, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 76–91.
- Clarke, David: Dandyism and Homosexuality in the Novels of Christian Kracht, in: *Seminar* 41 (2005), H. 1, S. 36–54.
- Connell, Raewyn [Robert W.]: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden: Springer 1999.
- Conter, Claude D.: „Rebellion gegen die Rebellion“. Gesellschaftsdiagnosen der Pöpliteratur der 90er Jahre zwischen Selbstmord und Ehe. Ein Beitrag zur Debatte der Subversion und des Konservatismus der Pöpliteratur, in: Johannes G. Pankau (Hrsg.): *Pop, Pop, Populär. Pöpliteratur und Jugendkultur*, Oldenburg: Isensee 2004, S. 49–67.
- Cottone, Margherita: Provokation als moralische Haltung bei Christian Kracht, in: Maïke Schmidt (Hrsg.): *Gegenwart des Konservatismus in Literatur, Literaturwissenschaft und Literaturkritik*, Kiel: Ludwig 2013, S. 175–191.
- Domsch, Sebastian: Antihumaner Ästhetizismus. Christian Kracht zwischen Ästhetik und Moral, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 165–178.

- Döring, Jörg: Paratext „Tristesse Royale“, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u. a.: Böhlau 2009, S. 178–198.
- Döring, Jörg: „Redesprache, trotzdem Schrift“. Sekundäre Oralität bei Peter Kurzeck und Christian Kracht, in: Christian Jäger und Thomas Wegmann (Hrsg.): *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 226–233.
- Drügh, Heinz: Dandys im Zeitalter des Massenkonsums. Popliteratur als Neo-Décadence, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u. a.: Böhlau 2009, S. 80–100.
- Dürr, Claudia und Tasos Zembylas: Konfliktherde und Streithähne. Grenzzonen und Strategien im Literaturbetrieb, in: Johann Holzner und Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 75–88.
- Dürr, Claudia: Dabeisein ändert alles? Die Aufregung um Christian Krachts Poetikvorlesung in der Mediennachlese, in: *Geschichte der Gegenwart* 15.7.2018, o. S. (Online: <https://geschichtedergegenwart.ch/dabeisein-aendert-alles/>) [Abruf am 8.4.2019].
- Eberwein, Tobias: *Literarischer Journalismus. Theorie – Traditionen – Gegenwart*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2013.
- Eco, Umberto: Die Poetik des offenen Kunstwerks, in: Ders.: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 27–59.
- Emmerich, Wolfgang: Un-Orte, überall: Die drei Anti-Heimatromane von Christian Kracht, in: Franciszek Grucza u. a. (Hrsg.): *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2012, S. 81–86.
- Ernst, Thomas: *Popliteratur*, Hamburg: Rotbuch 2001.
- Fischer, Alexander M.: *Posierende Poeten. Autoreninszenierungen vom 18. Bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter 2015.
- Flade, Oliver und Christoph Rauen: Schwere Unterscheidungen und ‚light entertainment‘. Text/Kontext-Analyse am Beispiel von Christian Krachts Roman „1979“, in: Katja Mellmann, Steffanie Metzger und Uta Klein (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*, Paderborn: Mentis 2006, S. 547–563.
- Foerster, Heinz von: Über selbstorganisierende Systeme und ihre Umwelten, in: Ders. *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, hrsg. von Siegfried J. Schmidt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 [1960], S. 211–232.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main: Fischer 1993 [1972].
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 [1969].
- Franck, Georg: Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. Zu den aktuellen Medialisierungsstrategien im Literatur- und Kulturbetrieb, in: Markus Joch et al. (Hrsg.): *Mediale Erregung? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 11–21.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München: Hanser 1998.

- Frank, Dirk: Generation Tristesse. Zum Verhältnis von Literatur und Journalismus in der jüngeren Pöpliteratur, in: Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen (Hrsg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, Wiesbaden: VS 2004, S. 267–306.
- Funke, Peter: *Oscar Wilde. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 192006.
- Gansel, Carsten und Norman Ächtler (Hrsg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin, Boston: De Gruyter 2013.
- Gansel, Carsten und Norman Ächtler: Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften – Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 7–13.
- Gansel, Carsten: Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘ – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur, in: Ders. und Norman Ächtler (Hrsg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 31–56.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch zum Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Genz, Julia: *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch*, München: Fink 2011.
- Gerlach, Hannah: Relativitätstheorien. Zum Status von ‚Wissen‘ in Christian Krachts „Imperium“, in: *Acta Germanica* 41 (2013), S. 195–210.
- Gesing, Fritz: Blütenstaub im crazy Faserland. Stimmen der Jugend am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Jugend. Psychologie – Literatur – Geschichte. Festschrift für Carl Pietzcker*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 323–350.
- Glawion, Sven und Immanuel Nover: Das leere Zentrum. Christian Krachts ‚Literatur des Verschwindens‘, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u. a.: Böhlau 2009, S. 101–120.
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer, mit einem Vorwort von Lord Ralf Dahrendorf, München: Piper 172017.
- Grabienski, Olaf, Till Huber und Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Pöpliteratur der 1990er Jahre*, Berlin, Boston: De Gruyter 2011.
- Grice, H. Paul: Logik und Konversation, in: Georg Meggle (Hrsg.): *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 243–265.
- Grimm, Gunter E. und Christian Schärf: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Schriftsteller–Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 7–11.
- Hachmann, Gundela: Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung, in: Sabine Kyora (Hrsg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 137–155.
- Hagedstedt, Lutz: Die absolute Freiheit und der Schrecken. Erinnerungskultur und Gegenwartsbezug bei Christian Kracht, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 131–149.

- Hauenstein, Robin: *Historiographische Metafiktionen. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 [= Hauenstein 2014a].
- Hauenstein, Robin: „Ein Schritt zurück in die exquisite Barbarei – Mit Deutschland in der Südsee: Christian Krachts metahistoriographischer Abenteuerroman *Imperium*“. *Germanica* 55 (2014), H. 2, S. 29–45 [= Hauenstein 2014b].
- Hauthal, Janine et al. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*, Berlin, New York: De Gruyter 2007.
- Hepperle, Verena: Wenn die Literaturkritik in die Kritik gerät. (Kein) Skandal um Christian Krachts Roman „Imperium“, in: Andrea Bartl und Markus Behmer (Hrsg.): *Die Rezension. Aktuelle Tendenzen der Literaturkritik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 105–128.
- Herrmann, Daniel: Autorenphotos, in: *tiefenschärfe* (2002), H. 1, S. 23–25.
- High, Peter B.: *The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945*, Madison: University of Wisconsin Press 2003.
- Hoff, Dagmar von: *Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*, Köln, Weimar: Böhlau 2003.
- Hoffman, Tod: Papillon Revisited, in: *Queen's Quarterly* 125 (2018), H. 4, S. 498–509.
- Huber, Till: Lizenz zum Fabulieren. Topographischer Ästhetizismus in Christian Krachts und Eckhart Nickels *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, in: Stefan Bronner und Björn Weyand (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 69–91.
- Huber, Till: Ausweitung der Kunstzone. Ingo Niermanns und Christian Krachts ‚Docu-Fiction‘, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u. a.: Böhlau 2009, S. 218–223.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, CA: Wilfrid Laurier University Press 1980.
- Isler, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*, München: Fink ³1990.
- Jäger, Ludwig: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen, in: Sybille Krämer (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München: Fink 2004.
- Jäger, Ludwig und Georg Stanizek (Hrsg.): *Transkribieren – Medien/Lektüre*, München: Fink 2002, S. 233–280.
- Jahraus, Oliver: Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 13–23.
- Jannidis, Fotis et al. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999.
- John-Wenndorf, Carolin: *Der öffentliche Autor. Über Selbstinszenierung von Schriftstellern*, Bielefeld: Transcript 2014.
- Kauschwitz, Hans: Wollt ihr die totale Ironie? Warum Christian Krachts Texte nicht harmloser geworden sind, in: *Merkur* 72 (2018), H. 8, S. 69–75.
- Kellersohn, Helmut: Widerstand und Provokation: Strategische Optionen im Umkreis des „Instituts für Staatspolitik“, in: Stephan Braun, Alexander Geisler und Martin Gerster (Hrsg.): *Strategien der extremen Rechten. Hintergründe – Analysen – Antworten*, Wiesbaden: Springer ²2016, S. 259–289.

- Kierkegaard, Søren: *Entweder – Oder*, Bd. 1, hrsg. v. Hermann Diem und Walter Rest, München: dtv 1975.
- Kindt, Tom: *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2011.
- Kindt, Tom und Hans-Harald Müller: *The Implied Author. Concept and Controversy*, Berlin, New York: De Gruyter 2006.
- Klatt, Andrea: Heilsame Heterotopien als intuitiver Ansatz bei Christian Kracht und Olga Grjasnowa, in: Miriam Kanne (Hrsg.): *Provisorische und Transiträume: Raumerfahrung ‚Nicht-Ort‘*, Berlin: LIT 2013, S. 215–230.
- Klein, Christian und Matías Martínez (Hrsg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2009.
- Kleinschmidt, Christoph: „Auf dem Bild regnete es, oder es regnete nicht.“ Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* als literarische Welterschließung im Zeichen der Sprachlogik Ludwig Wittgensteins, in: Stefan Bronner und Björn Weyand (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 173–185.
- Kleinschmidt, Christoph (Hrsg.): *Text + Kritik. Christian Kracht*, München: Edition text + kritik 2017.
- Kleinschmidt, Christoph: Perturbing the reader. The riddle-character of art and the dialectical impact of contemporary literature (Adorno, Goetz, Kracht), in: Lars Koch, Tobias Nanz und Johannes Pause (Hrsg.): *Disruption in the arts*, Berlin, New York: De Gruyter 2016, S. 105–116.
- Knight, Mary Leslie: *Sympathy for the Devil: Volatile Masculinities in Recent German and American Literatures*, Durham (N.C.): Duke University 2011.
- Knight, Molly: Close the Border, Mind the Gap: Pop Misogyny and Social Critique in Christian Kracht's *Faserland*, in: Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal und Vibeke Rützou Petersen (Hrsg.): *Detectives, Dystopias and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*, Rochester (NY): Camden House 2014, S. 227–242.
- Koch, Lars, Tobias Nanz und Johannes Pause (Hrsg.): Disruption in the Arts: Prologue, in: Dies: (Hrsg.): *Disruption in the Arts*, Berlin, New York: De Gruyter 2018, S. IX–XV.
- Koch, Lars, Tobias Nanz und Johannes Pause: Imaginationen der Störung. Ein Konzept, in: *Behemoth. A Journal on Civilization* 9 (2016), H. 1, S. 6–23.
- Koch, Lars und Tobias Nanz: Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten, in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 44 (2014), H. 173, S. 94–117.
- Koepping, Klaus-Peter: Trickster, Schelm, Pikaro. Sozialanthropologische Ansätze zur Problematik der Zweideutigkeit von Symbolsystemen, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 29 (1984), S. 195–215.
- Komfort-Hein, Susanne und Heinz Drügh (Hrsg.): *Christian Kracht's Aesthetics*. Berlin: Springer/Palgrave Macmillan 2023.
- Komfort-Hein, Susanne und Heinz Drügh (Hrsg.): *Christian Krachts Ästhetik*, Stuttgart: J. B. Metzler 2019.
- Korte, Barbara: *Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*, Darmstadt: WBG 1996.

- Kreknin, Innokentij: Selbstreferenz und die Struktur des Unbehagens der ‚Methode Kracht‘. Zu einem Wandel der Poetik in *Imperium* und *Die Toten*, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 35–69.
- Kreknin, Innokentij: Die Faszination des Totalen: politische und religiöse Systeme bei Christian Kracht, in: Christian Sieg und Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Autorschaften im Spannungsfeld von Religion und Politik*, Würzburg: Ergon 2014, S. 145–166 [= Kreknin 2014a].
- Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin, Boston: De Gruyter 2014 [= Kreknin 2014b].
- Kreknin, Innokentij: Spaßausfall im Spiegelsaal. Christian Kracht und einige Korrekturen am überalterten Diskurs Popliteratur, in: *Zonic* 14–17 (2008), S. 140–145.
- Kümmel, Albrecht: Störung, in: Alexander Roesler und Bernd Stiegler (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Fink 2005, S. 229–235.
- Kümmel, Albrecht und Erhard Schüttpelz: Medientheorie der Störung/Störungstheorie der Medien. Eine Fibel, in: Dies. (Hrsg.): *Signale der Störung*, München: Fink 2003, S. 9–13.
- Kyora, Sabine: Subjektform ‚Autor‘? Einleitende Überlegungen, in: Dies. (Hrsg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 11–20.
- Langston, Richard: Escape from Germany. Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht’s Prose, in: *The German Quarterly* 79 (2006), H. 1, S. 50–70.
- Lehmann, Christine: Fantasien der Auslöschung. Christian Krachts Romane „Faserland“ und „1979“, in: *Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos* 9 (2005), S. 255–273.
- Lehnert, Nils: Refus aus Kalkül?! Zu Christians Krachts Fernsehauftritten, in: Ders., Stefan Greif, Anna-Carina Meywirth (Hrsg.): *Popkultur und Fernsehen. Historische und ästhetische Berührungspunkte*, Bielefeld: Transcript 2015, S. 133–166.
- Lettow, Fabian: Der postmoderne Dandy. Die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein, in: Ralph Köhnen (Hrsg.): *Selbstpoetik 1800–2000. Ich-Identitäten als literarisches Zeichenrecycling*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2001, S. 285–305.
- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013.
- Lorenz, Matthias N. und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank und Timme 2018 [= Lorenz/Riniker 2018a].
- Lorenz, Matthias N. und Christine Riniker: Christian Kracht revisited. Jenseits des Unbehagens. Vorwort, in: Dies. (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 11–16, hier: S. 12 [= Lorenz/Riniker 2018b].

- Lorenz, Matthias N. und Christine Riniker: Störung und ‚Entstörung‘ in Christian Krachts und Eckhart Nickels *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2009/2012). Zu einer Poetik des „Knowing without going“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 48 (2018), H. 3, S. 561–586 [= Lorenz/Riniker 2018c].
- Lorenz, Matthias N.: Christian Kracht liest *Heart of Darkness*. Zur Funktion einer intertextuellen Bezugnahme, in: Lorenz, Matthias N. und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank und Timme 2018, S. 421–453.
- Lorenz, Matthias N.: *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads „Heart of Darkness“ in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2017 [= Lorenz 2017a].
- Lorenz, Matthias N.: „Au weia. Kein Frühstück ohne Papaya.“ Poetiken des Pazifiks bei Christian Kracht und Hans Christoph Buch, in: Johannes Görbert, Mario Kumekawa und Thomas Schwarz (Hrsg.): *Pazifikismus. Poetiken des Stillen Ozeans*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 461–479 [= Lorenz 2017b].
- Lorenz, Matthias N.: Der freundliche Kannibale. Über den Provokationsgehalt der Figur „Christian Kracht“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 68 (2014), H. 11, S. 1022–1026 [= Lorenz 2014a].
- Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2014 [= Lorenz 2014b].
- Lorenz, Matthias N.: „Schreiben ist dubioser als Schädel auskochen“. Eine Berner Bibliografie zum Werk Christian Krachts, in: Ders. (Hrsg.): *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*, Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 7–18 [= Lorenz 2014c].
- Lorenz, Matthias N.: Kracht, Coppola und Conrad: Intertextualität als Rassismuskritik in ‚Imperium‘ und ‚Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten‘, in: *Acta Germanica* 2 (2014), S. 67–78 [= Lorenz 2014d].
- Lubkoll, Christine, Manuel Illi und Anna Hampel (Hrsg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, Stuttgart: J. B. Metzler 2018.
- Ludewig, Alexandra: „Gott, ist das hier hässlich“. Krachts Ästhetik des Hässlichen in FINSTERWORLD, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 663–686.
- Luhmann, Niklas: *Einführung in die Systemtheorie*, hrsg. von Dirk Baecker, Heidelberg: Carl Auer 2004.
- Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Luhmann, Niklas: Die Soziologie und der Mensch, in: Ders.: *Soziologische Aufklärung 6*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.
- Luhmann, Niklas: Erfahrungen mit Universitäten, in: Ders.: *Universität als Milieu. Kleine Schriften*, hrsg. von André Kieserling. Bielefeld 1992, S. 100–125.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
- Lützeler, Paul Michael: Iran: Christian Kracht, „1979“ (2001). Popkultur und Fundamentalismus, in: Ders.: *Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman*, München: Fink 2009, S. 197–207.

- Lützeler, Paul Michael: Einleitung. Poetikvorlesungen und Postmoderne, in: Ders. (Hrsg.): *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt am Main: Fischer: 1994, S. 7–19.
- Mak, Rebecca: *Mishima Yukios „Zur Verteidigung unserer Kultur“ (Bunka Bōeiron). Ein japanischer Identitätsdiskurs im internationalen Kontext*, Berlin: De Gruyter 2014.
- Maltzan, Carlotta von: Zu Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* im postkolonialen Kontext, in: Lorenz, Matthias N. und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank und Timme (2018), S. 397–420.
- Maltzan, Carlotta von: Kolonialismus, Imagination und die Schweiz. Zu Christian Krachts Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, in: Constantin Sonkwé Tayim, Hyacinthe Ondo und Jean-Bertrand Miguoué (Hrsg.): *Postkoloniale Blickpunkte: Betrachtungen der Interkulturalität in Literatur, Film und Sprache*. Festschrift für David Simo zum 65. Geburtstag, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2017, S. 77–85.
- Maltzan, Carlotta von: Überlegungen zur Sowjetischen Schweizer Republik, Afrika und Kracht, in: Heinz-Dieter Assmann, Frank Baasner und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Republik. Ursprünge, Ausgestaltungen, Repräsentationen eines scheinbar universellen Begriffs*, Baden-Baden: Nomos 2014, S. 165–172.
- Martus, Steffen: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin, New York: De Gruyter 2007.
- Maturana, Humberto R.: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*, Braunschweig: Vieweg 1982.
- Mehrfort, Sandra: Christian Kracht: Faserland (1995), in: Dies.: *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Karlsruhe: Info 2008, S. 78–117.
- Mehrfort, Sandra: Ich-Konstruktionen in der Popliteratur. Christian Krachts „Faserland“ (1995), Alexa Hennig von Lange „Relax“ (1997) und Benjamin von Stuckrad-Barres „Soloalbum“ (1998), in: Dies. und Jutta Schlich (Hrsg.): *Individualität als Herausforderung. Identitätskonstruktionen in der Literatur der Moderne (1770–2006)*, Heidelberg: Winter 2006, S. 181–205.
- Meinen, Iris: „Vortäuschen, verstecken, Unsinn erzählen“. Das Ironiekonzept des Christian Kracht, in: Hajo Diekmannshenke, Stefan Neuhaus, Uta Schaffers (Hrsg.): *Das Komische in der Kultur*. Marburg: Tectum 2015, S. 311–328.
- Meiser, Katharina: Dimensionen des Politischen in Poetikvorlesungen, in: Stefan Neuhaus und Immanuel Nover (Hrsg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 161–182.
- Meli, Mark: Motoori Norinaga's Hermeneutic of *Mono no Aware*. The Link between Ideal and Tradition, in: Michael F. Marra (Hrsg.): *Japanese Hermeneutics. Current Debates on Aesthetics and Interpretations*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2002, S. 60–75.
- Mergenthaler, Volker: „Lineare Abfolge“ und „Gleichzeitigkeit der Darstellung“. Die Veröffentlichung von Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* im Spätsommer 2008, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 331–359.

- Metz, Bernhard: „... mehr als ein Text!“ Bücher, Buchgestaltung und Typografie bei Christian Kracht, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 163–330.
- Nakaji, Yoshikazu: De l'émerveillement à la recherche: Georges Bataille au Japon, in: *Critique* 788–789 (2013) [Special Issue: *Georges Bataille. D'un monde l'autre*], S. 124–137.
- Naumann, Uwe: *Klaus Mann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- Neuhaus, Stefan und Immanuel Nover (Hrsg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, Berlin, Boston: De Gruyter 2019.
- Niebisch, Arndt: Noise – Rauschen zwischen Störung und Geräusch im 19. Jahrhundert, in: Carsten Gansel und Norman Ächtler (Hrsg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 83–95.
- Niefanger, Dirk: Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Pöpliteratur, in: Johannes G. Pankau (Hrsg.): *Pop, Pop, Populär. Pöpliteratur und Jugendkultur*, Oldenburg: Isensee 2004, S. 85–101.
- Niermann, Ingo: Die Erniedrigung im Werk und Leben Christian Krachts, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 179–186.
- Nover, Immanuel: Diskurse des Extremen. Autorschaft als Skandal, in: Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *text + kritik. Christian Kracht*, München: Ed. Text + Kritik 2017, S. 24–33.
- Nusser, Tanja: „Wir ficken auf der Bühne, sozusagen“. (Triste) Männlichkeitsperformanzen in Christian Krachts Texten, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 705–728.
- Oels, Daniel und Stephan Porombka und Erhard Schütz: Editorial, in: *Non-Fiktion. Das Arsenal der anderen Gattungen*, Berlin: 1 (2006), H. 1, S. 5–10. (Online: <http://www.sachbuchforschung.uni-mainz.de/non-fiktion/12006-2/non-fiktion-1/>) [Abruf am 11.11.2017].
- Oster, Sandra: *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*, Berlin: De Gruyter 2014.
- Osthues, Julian: Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart, Bielefeld: Transcript 2017, S. 130–143.
- Popper, Karl: *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde. Bd. 1. Der Zauber Platons*, hrsg. v. Hubert Kiesewetter, Tübingen: Mohr Siebeck 82003.
- Pordzik, Ralph: Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts „Imperium“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 23 (2013), H. 3, S. 547–591.
- Pörksen, Bernhard: Die Tempojahre. Merkmale des New Journalism am Beispiel der Zeitschrift *Tempo*, in: Ders. und Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, Wiesbaden: VS 2004, S. 307–336 [= Pörksen 2004a].
- Pörksen, Bernhard: Das Problem der Grenze. Die hintergründige Aktualität des New Journalism – eine Einführung, in: Ders. und Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, Wiesbaden: VS 2004, S. 15–28 [= Pörksen 2004b].

- Rauen, Christoph: „Ironic Hell“. Popliteratur um 2000, in: Ders.: *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 124–214.
- Rauen, Christoph: *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, Berlin, Boston: De Gruyter 2010.
- Reinhold, Gotthard G. G. (Hrsg.): *Die Zahl Sieben im Alten Orient. Studien zur Zahlensymbolik in der Bibel und in ihrer altorientalischen Umwelt*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2008.
- Retsch, Annette: *Paratext und Textanfang*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung. Bd. 1: Zeit und historische Erzählung*, München: Wilhelm Fink 1988.
- Riniker, Christine: „In Search of a Character“. Christian Kracht’s Self-Staging Practices in the Author’s Photograph, in: Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh (Hrsg.): *Christian Kracht’s Aesthetics*. Berlin: Springer/Palgrave Macmillan 2023, S. 55–77.
- Riniker, Christine: „In Search of a Character“. Christian Krachts Selbstinszenierungspraktiken im Autorenfoto, in: Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh (Hrsg.): *Christian Krachts Ästhetik*. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 57–78.
- Riniker, Christine: „Die Ironie verdampft ungehört“. Implizite Poetik in Christian Krachts *Die Toten* (2016), in: Lorenz/Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 71–119.
- Roenneke, Stefanie: Briefe aus ... Anmerkungen zur F.A.Z.-Kolumne von Christian Kracht (2006–2007), in: Stefan Bronner und Björn Weyand (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 131–156.
- Röhling, Jürgen: Vergangenheitsbewältigung in den Zeiten der Pop-Literatur. Zu einem Erfolgsroman der neunziger Jahre. Christian Krachts Roman „Faserland“, in: Grażyna Barbara Szewczyk (Hrsg.): *Einheit versus Vielheit. Zum Problem der Identität in der deutschsprachigen Literatur*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2002, S. 170–187.
- Roloff, Volker: Subjektivität und Theatralität. Surreale Spielformen der Autofiktion bei Robbe-Grillet, in: Simone Bartoli Kucher u. a. (Hrsg.): *Das Subjekt in Literatur und Kunst. Festschrift für Peter V. Zima*, Tübingen: Francke 2011.
- Ruf, Oliver: Christian Krachts „New New Journalism“. Selbst-Poetik und ästhetizistische Schreibstruktur, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 44–60.
- Said, Edward W.: *Orientalismus*, Frankfurt am Main: Fischer 2009.
- Schmidt, Christopher: Der Ritter der Kokosnuss, in: Hubert Winkels (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2012*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.
- Schmidt, Gary: Fear of the Queer? On Homosexuality, Masculinity and Auratic in Christian Kracht’s Anti-Pop Pop Novels, in: Margaret McCarthy (Hrsg.): *German Pop Literature. A Companion*, Berlin, Boston: De Gruyter 2015, S. 209–235.

- Schmidt, Maike: „Zurück zum hohen Ton“? Uwe Tellkamps *Der Eisvogel* im Feuilleton, in: Maike Schmidt (Hrsg.): *Gegenwart des Konservativismus in Literatur, Literaturwissenschaft und Literaturkritik*, Kiel: Ludwig 2013, S. 295–308.
- Schmidt, Siegfried J.: *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Schmidt, Siegfried J.: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems. Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Schmitz-Emans, Monika und Uwe Lindemann und Manfred Schmeling (Hrsg.): *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe*, Berlin: De Gruyter 2009, S. 445–465.
- Schneider, Peter: Vom Umgang mit dem Bösen in der Literatur: Gedanken zur Frage des erzählerischen Abstands, in: Paul Michael Lützeler et al. (Hrsg.): *Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart*, Göttingen: Wallstein 2011, S. 145–156.
- Schröter, Julian: Interpretive Problems with Author, Self-Fashioning, and Narrator: The Controversy over Christian Kracht's Novel *Imperium*, in: Dorothee Birke und Tilmann Köppe (Hrsg.): *Author and Narrator: Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*, Berlin, München, Boston: De Gruyter 2015, S. 113–138.
- Schröter, Julian: *Theorie der literarischen Selbstdarstellung. Begriff – Hermeneutik – Analyse*, Münster: mentis 2018.
- Schumacher, Eckhard: Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank und Timme 2018, S. 17–33.
- Schumacher, Eckhard: Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000), in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, (2013), H. 1, S. 18–30.
- Schumacher, Eckhard: Differenz und Wiederholung. Christian Krachts „Imperium“, in: Hubert Winkels (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um „Imperium“ und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 129–146.
- Schumacher, Eckhard: Omnipräsentes Verschwinden. Christian Kracht im Netz, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 187–203.
- Schüttpelz, Erhard: Der Trickster, in: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010, S. 208–224.
- Schüttpelz, Erhard: Eine Ikonographie der Störung. Shannons Flußdiagramm der Kommunikation in ihrem kybernetischen Verlauf, in: Ludwig Jäger und Georg Stanizek (Hrsg.): *Transkribieren – Medien/Lektüre*, München: Fink 2002, S. 233–280.
- Seiler, Sascha: Verborgene Popmusikreferenzen im Werk von Christian Kracht, in: Lorenz, Matthias N. und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank und Timme (2018), S. 153–179.
- Setzer, Elena: „You, sir, will be in pictures“. Fiktionalisierung der Lebensreform. Camp und Parodie in Christian Krachts *Imperium*, in: Barbara Beßlich und Ekkehard Felder (Hrsg.): *Geschichte(n) fiktional und faktual. Literarische und diskursive Erinnerungen im 20. und 21. Jahrhundert*, Bern: Lang 2016, S. 253–275.

- Shannon, Claude E. und Warren Weaver: *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana: University of Illinois Press 1949.
- Shively, Donald H. und William H. McCullough: Introduction, in: Dies (Hrsg.): *The Cambridge History of Japan. Volume 2: Heian Japan*, Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 1–19.
- Sontag, Susan: *Notes on Camp*. New York: Penguin Random House (2018) [1964].
- Stauffacher, Werner: Braucht der Literaturbetrieb ein Urheberrecht?, in: Philipp Theisohn und Christine Weder (Hrsg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, München: Fink 2013, S. 89–96.
- Stauffer, Isabelle: Faszination und Überdross. Mode und Marken in der Pöpliteratur, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u.a.: Böhlau 2009, S. 39–59.
- Stekel, Wilhelm: *Die Sprache des Traumes. Eine Darstellung der Symbolik und Deutung des Traumes in ihren Beziehungen zur kranken und gesunden Seele für Ärzte und Psychologen*, Berlin, Heidelberg: Springer ²1922.
- Süselbeck, Jan: Mehr als nur ein Stereotyp. Zum religiösen Gefühlswissen in der deutschsprachigen Literatur seit dem 18. Jahrhundert, in: *literaturkritik.de* 23 (2021), H. 5, o. S. (Online: https://literaturkritik.de/mehr-als-nur-ein-stereotyp-religioesen-gefuehlswissen-deutschsprachigen-literatur-seit-18-jahrhundert,27730.html#_ftnref29) [Abruf am 29.9.2023].
- Süselbeck, Jan: Im Zeichen von Elisabeth Förster-Nietzsches Yerba-Mate-Tee. Ein Kommentar zur Debatte um Christian Krachts Roman „Imperium“ und seinen „Briefwechsel“ mit David Woodard, in: Hubert Winkels (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um „Imperium“ und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 81–91.
- Süselbeck, Jan: In der „G-Trap“. Christian Krachts Roman „Imperium“ kokettiert mit Ironie und Zynismus. Gleichzeitig wirft der „Briefwechsel“ des Autors mit dem Komponisten David Woodard aber auch Fragen auf, denen die Presse bisher konsequent aus dem Weg gegangen ist, in: *literaturkritik.de* 14 (2012), H. 3, o. S. (Online: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16533) [Abruf am 20.6.2019], [= Süselbeck 2012a].
- Süselbeck, Jan: „Ich komme nur ganz kurz hierher.“ Emotionale Strategien der ‚filmischen‘ Schnitt- und Überwältigungsästhetik in Christian Krachts Kriegsroman „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“ (2008), in: Søren R. Fauth, Kasper Green Krejberg und Jan Süselbeck (Hrsg.): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2012, S. 236–255 [= Süselbeck 2012b].
- Süselbeck, Jan: Im Zeichen von Elisabeth Förster-Nietzsches Yerba-Mate-Tee, in: *literaturkritik.de* 14 (2012), H. 3, o. S. (Online: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16430) [Abruf am 5.6.2016], [= Süselbeck 2012c].
- Tietenberg, Anne Kristin: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*, Berlin: Lit 3013.
- Tommek, Heribert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, Berlin, Boston: De Gruyter 2015 [= Tommek 2015a].

- Tommek, Heribert: Die Formation der Gegenwartsliteratur. Deutsche Literaturgeschichte im Lichte von Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 40 (2015), H. 1, S. 110–143 [= Tommek 2015b].
- Unterhuber, Tobias: „Die Kritik löst die Falle aus, die ihr die Literatur stellt“ – Das Spiel mit der Literaturkritik als Form kritischer Haltung, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 139–151.
- Unterhuber, Tobias: Widerständige Körper? Die Verhandlung des Totalitären in der Dimension des Körperlichen bei Christian Kracht, in: Marion Preuss (Hrsg.): *Zeitgedanken – Beiträge zur Literatur(theorie) der Moderne und Postmoderne*, Berlin: Christian A. Bachmann Verlag 2015, S. 171–184.
- Vedder, Ulrike: Autorenporträt. Ikonografie und Inszenierung von Autorschaft, in: Sigrid Weigel (Hrsg.): *Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate*, Göttingen: Wallstein 2017, S. 22–27.
- Vilas-Boas, Gonçalo: Krachts „1979“. Ein Roman der Entmythisierungen, in: Edgar Platen und Martin Todtenhaupt (Hrsg.): *Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, München: Iudicium 2007, S. 82–96.
- Vogler, Ingo: Die Ästhetisierung des Realitätsbezugs. Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* zwischen Realität und Fiktion, in: Brigitta Krumrey, Ingo Vogler und Katharina Derlin (Hrsg.): *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?* Heidelberg: Winter 2014, S. 161–178.
- Volk, Ulrich: *Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsdozentur Poetik*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003.
- Wagner, Sabrina: Korrektur durch epische Beschreibung – ‚Konservatives Engagement‘ zwischen autorschaftlichem Selbstverständnis und literaturkritischer Rezeption am Beispiel Uwe Tellkamps, in: Hans Adler und Sonja E. Klocke (Hrsg.): *Protest und Verweigerung. Protest and Refusal. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989. New Trends in German Literature since 1989*, Paderborn: Fink 2019, S. 93–109.
- Wagner, Sabrina: *Aufklärer der Gegenwart. Politische Autorschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts – Juli Zeh, Ilija Trojanow, Uwe Tellkamp*, Göttingen: Wallstein 2015.
- Walowski, Pawel: (Ver)Störungen in der anti-utopischen Zwischenwelt von Christian Krachts „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“, in: Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hrsg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, Heidelberg: Winter 2012, S. 425–440.
- Washburn, Dennis: *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity*, New York: Columbia University Press 2007.
- Waugh, Patricia: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, London, New York: Routledge 2007.
- Weber, Nicole: „Kein Außen mehr“. Krachts *Imperium* (2012), die Ästhetik des Verschwindens und Hardts und Negris *Empire* (2000), in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 471–503.

- Wegmann, Thomas: Die Masken des Authentischen. Christian Krachts Interviews als Szenen auktorialer Epitexte, in: Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *Text + Kritik. Christian Kracht*, München: Edition text + kritik 2017, S. 75–85.
- Weiß, Volker: *Die autoritäre Revolte. Die Neue Rechte und der Untergang des Abendlandes*, Stuttgart: Klett-Cotta 2017.
- Werber, Niels: Krachts Pikareske. *Faserland*, neu gelesen, in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 44 (2014), H. 175, S. 119–129.
- Weyand, Björn: Fernweh in der entzauberten Welt. Christian Krachts und Eckhart Nickels postromantische Reiseprosa, in: Ders. und Stefan Bronner (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 31–67.
- Whelpton, John: *A History of Nepal*, Cambridge: Cambridge University Press 2005.
- Widmann, Andreas Martin: Plot vs. Story. Towards a Typology of Counterfactual Historical Novels, in: Dorothee Birke, Michael Butter und Tilmann Köppe (Hrsg.): *Counterfactual Thinking – Counterfactual Writing*, Berlin, New York: De Gruyter 2011, S. 170–189.
- Wiegmann, Eva: Dekonstruktion imperialer Denkstrukturen in Christian Krachts postkolonialem Schweiz-Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, in: Laura Beck und Julian Osthues (Hrsg.): *Postkolonialismus und (Inter-)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 47–78.
- Wierlemann, Sabine: *Political Correctness in den USA und in Deutschland*, Berlin: Erich Schmidt 2002.
- Winkels, Hubert (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um ‚Imperium‘ und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Berlin: Suhrkamp 2013 [= Winkels 2013a].
- Winkels, Hubert: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 7–17 [= Winkels 2013b].
- Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien, in: Janine Hauthal et al. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*, Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 25–64.

7.3 Handbücher, Lexika und Nachschlagewerke

- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, 4 Bde., Wien: Pichler 1808, Bd. 4.
- Burdorf, Dieter et al. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler ³2007.
- Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden. Das Synonymwörterbuch*, Berlin: Dudenverlag ⁶2014.
- Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim u. a.: Dudenverlag ⁶2007.
- Ellrich, Lutz: Latenz, in: Christina Bartz et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München: Fink: 2012, S. 149–158.
- Fricke, Harald: Poetik, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin, Boston: De Gruyter ³2003.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig: Hirzel 1854 ff., Bd. 19.
- Hachhethu, Krishna und David N. Gellner: Nepal. Trajectories of democracy and restructuring of the state, in: Paul R. Brass (Hrsg.): *Routledge Handbook of South Asian Politics. India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, and Nepal*, London, New York: Routledge 2010, S. 131–146.
- Holdenried, Michaela: Reiseliteratur, in: Horst Brunner und Rainer Moritz (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*, Berlin: Erich Schmidt ²2006, S. 226–338.
- Jäger, Hans-Wolf: Reiseliteratur, in: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3*, Berlin u. a.: De Gruyter 2003, S. 258–261.
- Jäger, Siegfried: Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse, in: Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hrsg.): *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Opladen: Leske + Budrich ²2001, S. 81–112.
- Kapfhammer, Gerald: Autorbild, in: Christina Bartz et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München: Fink: 2012, S. 53–58.
- Köbler, Gerhard: *Indogermanisches Wörterbuch* ³2000 (Online: <http://koeblergerhard.de/idgwbhin.html>) [Abruf am 13.2.2018].
- Kenoyer, Jonathan M: Jewlery an Adornment, in: Margaret A. Mills, Peter J. Claus und Sarah Diamond (Hrsg.): *South Asian Folklore. An Encyclopedia: Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka*, New York, London: Routledge 2003, S. 308 f.
- H. M. Maheswaraiyah: Caste Mark (*Bindi, Bottu*), in: Margaret A. Mills, Peter J. Claus und Sarah Diamond (Hrsg.): *South Asian Folklore. An Encyclopedia: Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka*, New York, London: Routledge 2003, S. 99 f.
- Neubert, Christoph: Störung, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München: Fink 2012, S. 272–288.

- Pokorny, Julius: *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, 3 Bde., Bern, München: Francke 1959, Bd. 3.
- Raghavan, Chakravarthi: Mumbai, in: *Encyclopedia Britannica*, o. S. (Online: <https://www.britannica.com/place/Mumbai>) [Abruf am 16.6.2019].
- Schuster, Jörg: Reisebericht, in: Dieter Burdorf et al. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler ³2007, S. 640 f.
- Shrestha, Nanda R. und Keshav Bhattararai: *Historical Dictionary of Nepal*, Lanham u. a.: Rowman & Littlefield ²2017.
- Weingart, Brigitte: Text-Bild-Relation, in: Christina Bartz et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München: Fink: 2012, S. 295–305.
- Zymner, Rüdiger (Hrsg.): *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2010.

7.4 Rezensionen / Interviews

- Amend, Christoph und Stephan Lebert: „Ich weine oft‘. Ist er der wahre Chronist seiner Generation? Wie blickt so einer auf die Welt? Christian Kracht ist verzweifelt und gelangweilt. Das hat ihn nach Bangkok getrieben...“, in: *Der Tagesspiegel* 2.7.2000, S. W1 [Weltspiegel].
- Arnet, Daniel: Die Maske ist weg. Der scheinbar Unnahbare gibt Persönliches preis: Der Schweizer Schriftsteller Christian Kracht (51) outet sich dieser Tage als Missbrauchsopfer. Das lässt manches in anderem Licht erscheinen. Erinnerung an eine Begegnung, in: *Sonntagsblick* 20.5.2018, S. 15.
- Assheuer, Thomas: In der Nacht der Götterferne. 2015 war ein Jahr brutaler Ernüchterung und umstürzender Krisen: Eine Hoch-Zeit für konservativ gestimmte Schriftsteller, denen die Wirklichkeit scheinbar recht gibt, in: *Zeit* 30.12.2015, S. 48.
- Backhaus, Anne: „Ich hörte, wie er hinter mir die Hose öffnete“, in: *Spiegel Online* 16.5.2018, o.S. (Online: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/christian-kracht-spricht-an-der-uni-frankfurt-ueber-seinen-missbrauch-a-1207975.html>) [Abruf am 1.5.2019].
- Bartels, Gerrit: Kann Literatur Traumata heilen? Christian Kracht, Bodo Kirchhoff, Andreas Maier und ihre Erzählungen vom Missbrauch, in: *Tagesspiegel* 27.5.2018, S. 27.
- Boeck, Julia: Die Freunde. Eine Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal, in: *Der Tagesspiegel* 3.5.2009, S. 31.
- Boide, Silvia: Frankfurter Poetikvorlesungen 2018 – New Perspectives on Christian Kracht’s Work? 15./19./22. May 2018, Goethe-Universität Frankfurt, in: *KULT_online* 57 (2019), S. 1–6 (Online: <https://doi.org/10.22029/ko.2019.239>) [Abruf am 2.3.2019].
- Breidecker, Volker: Kehren wir zum Text zurück. Zum Ende seiner Poetikvorlesung beschwört Christian Kracht die heilende Kraft der Parodie, in: *Süddeutsche Zeitung* 25.5.2018, S. 9.
- Bucheli, Roman: Demokratie braucht Streit. Eine Debatte läuft aus dem Ruder. Das schadet aber nichts, in: *Neue Zürcher Zeitung* 12.3.2018, S. 28.
- Bucheli, Roman: Die Verlüderung der Literaturkritik, in: *Neue Zürcher Zeitung* 7.9.2016, S. 36.
- Buhr, Elke: Durch nichts erregt werden. Christian Krachts neuer Roman „1979“ schickt einen dummen Dandy durch die Hölle“, in: *Frankfurter Rundschau* 10.10.2001.
- Dath, Dietmar: Ein schöner Albtraum ist sich selbst genug. Christian Krachts Antihistorienspiel „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“, in: *FAZ* 15.10.2008, S. L1.
- Delius, Mara: Wie schuldig ist die Literatur?, in: *Die Welt* 19.5.2018, S. 25.
- Diez, Georg: Die Methode Kracht, in: *Der Spiegel* 66 (2012), H. 7, S. 100–103 [= Diez 2012a].
- Diez, Georg: Meine Jahre mit Kracht, in: *Der Spiegel* 66 (2012), H. 9, S. 124–128 [= Diez 2012b].
- Drees, Jan: „Ich mag Bob Dylan nicht“. Christian Kracht im Gespräch mit Jan Drees, in: *Deutschlandfunk Online* 26.10.2016, o. S. (Online: https://www.deutschlandfunk.de/christian-kracht-ich-mag-bob-dylan-nicht.700.de.html?dram:article_id=369657) [Abruf am 3.6.2019].

- Drees, Jan: Winzerhut und Gottes Wohlgefallen. Christian Krachts dritte Poetikvorlesung, in: *Der Tagesspiegel* 24.5.2018, S. 19.
- Dultz, Sabine: Zynismus, in: *Münchener Merkur* 6.4.1995, S. 24.
- Ebel, Martin: Schweizer Buchpreis für Christian Kracht. Sein Roman „Die Toten“ erhält die wichtigste literarische Auszeichnung der Deutschschweiz, in: *Tagesanzeiger* 14.11.2016, S. 29.
- Encke, Julia: Kleine Meinung, in: *FAS* 11.9.2016, S. 48.
- Engels, Bettina: Schutzschild gegen die Erinnerung. Christian Kracht hält die zweite Frankfurter Poetik-Vorlesung an der Goethe-Universität nach seiner Missbrauchsenthüllung, in: *Der Tagesspiegel* 21.5.2018, o. S. (Online: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-in-frankfurt-schutzschild-gegen-die-erinnerung/22586892.html>) [Abruf am 21.5.2019].
- Engels, Bettina: Schutzschild gegen die Erinnerung. Die zweite Poetik-Vorlesung von Christian Kracht, in: *Der Tagesspiegel* 22.5.2018, S. 23.
- Fischer, Gerhard und Thomas Gsella und Jürgen Roth: Altenburg, Hettche, Kracht. Land und Leute in neuen deutschen Romanen, in: *Die Beute* 2 (1995), H. 3, S. 93–102.
- Frank, Arno: Zweifellos kein Eichenlaub. Die Haltung Christian Krachts zu seinen Figuren und Sujets war lange rätselhaft. Nach seiner MeToo-Offenbarung befasste sich die Poetikvorlesung des Schriftstellers nun mit den kognitiven Dissonanzen im eigenen Text, in: *taz. Die Tageszeitung* 26.5.2018, S. 14.
- Gmünder, Stefan: Die Wiederkehr der verlorenen Erinnerung. #MeToo und Literatur: Die vielbeachtete und verstörende Frankfurter Poetikvorlesung des umstrittenen Autors Christian Kracht, in: *Der Standard* 24.5.2018, S. 26.
- Haagensen, Olaf [Text] und Christian Belgaux [Fotografie]: Mann for sine merkelapper, in: *Morgenbladet* 28.9.2018, o. S. (Online: <https://morgenbladet.no/boker/2018/09/mann-sine-merkelapper>) [Abruf am 29.3.2019].
- Haibach, Philipp und Hannah Lühmann, Barbara Möller, Sarah Pines, Andreas Rosenfelder: Tellkamp & Co. Rechts? Deutsche Schriftsteller im Schnell-Check, in: *Welt Online* 19.3.2018, o. S. (Online: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/plus174696094/Tellkamp-Co-Rechts-Deutsche-Schriftsteller-im-Schnell-Check.html>) [Abruf am 25.5.2019].
- Halter, Martin: Champagner bis es Kracht. Christian Krachts „Faserland“ oder: Mit „Tempo“ durch Deutschland, in: *Tages-Anzeiger* 29. April 1995, S. 99.
- Hammelehle, Sebastian: Liebe, so absurd wie der Tod, Christian Krachts anarchisches Spiel mit den Zeichen des 20. Jahrhunderts: *Die Toten*, in: *Spiegel* 24.9.2016, S. 4.
- Henning, Peter: Leereräumte Schnöselseele, in: *Hamburger Rundschau* 11.5.1995.
- Hildebrandt, Dieter: Stahlgewitter für die VIP-Lounge. Christian Krachts quicker Untergang des Abendlands, in: *Die Zeit* 9.10.2008, S. 60–61.
- Jähner, Harald: Dandys Straflager, in: *Berliner Zeitung* 9.10.2001, S. L.1.
- Jandl, Paul: Was hinter den männlichen Körperpanzern steckt. Christian Kracht ist als Kind missbraucht worden und sieht seine Romanfiguren jetzt anders – sollen die Leser das auch tun?, in: *NZZ* 25.5.2018, S. 41.
- Kämmerlings, Richard: Wenn in Japan ein Sack Reis umfällt, in: *Die Welt* 10.9.2016, S. 4.

- Kaube, Jürgen: Ware Freundschaft. Ein Buch wird publiziert, doch wie kommt es an den Mann? Der Umgang mit Christian Krachts neuem Roman führt es vor: als Lehrstück über die Auflösung der literaturkritischen Kriterien, in: *FAZ* 2.9.2016, S. 11.
- Kempke, Kevin und Miriam Zeh: Der Autor ist anwesend. Ein Abschlussbericht zu Christian Krachts Frankfurter Poetikvorlesung, in: *Merkur* 23.5.2018, o. S. (Online: <https://www.merkur-zeitschrift.de/2018/05/23/der-autor-ist-anwesend-ein-abschlussbericht-zur-christian-krachts-frankfurter-poetikvorlesungen/>) [Abruf am 22.5.2019].
- Kempke, Kevin und Miriam Zeh: Blitz und Donner – Christian Krachts Poetikvorlesungen als werkbiographische Zäsur, in: *Merkur* 16.5.2018, o. S. (Online: <https://www.merkur-zeitschrift.de/2018/05/16/blitz-und-donner-christian-krachts-frankfurter-poetikvorlesungen-als-werkbiographische-zaesur/>) [Abruf am 28.3.2019].
- Kobes, Sabine: Lümmel mit Lebensart, in: *Gala* 15.11.2001, S. 82.
- Krause, Tilman: Suhrkamp wechselt ins Lager der Gesinnungsprüfer, in: *Die Welt* 10.3.2018, S. 28.
- Krebs, Geri: „Finsterworld“. Aus einem Deutschland zum Fürchten, in: *NZZ* 30.3.2014, o. S. (Online: <http://www.nzz.ch/feuilleton/kino/aus-einem-deutschland-zum-fuerchten-1.18266331>) [Abruf am 20.6.2019].
- Link, Maximilian und Jan Wehn: Der David Bowie der Literatur, in: *Der Freitag* 5.9.2011, S. 19.
- Lundt, Sönke: Faserland. Fades Land – Faselland. Über den Autor Schröter, Christian Kracht und dessen Romandebüt „Faserland“, in: *Das Stadtmagazin (Kiel)* 7.1995, o. S. Abgedruckt in: Julian Schröter: *Theorie der literarischen Selbstdarstellung. Begriff – Hermeneutik – Analyse*, Münster: mentis 2018, S. 160.
- Malchow, Helge und Christoph Kleinschmidt: Hermeneutik des Bruchs oder Die Neuerfindung frühromantischer Poetik. Ein Gespräch, in: Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Christian Kracht* (2017), H. 216, S. 34–43.
- Mangold, Ijoma „Ich bin ein ganz schlimmer Nostalgiker“, in: *Die Zeit* 1.9.2016, S. 35 f.
- Mangold, Ijoma: „Das hast du dir eingebildet“. In den Frankfurter Poetik-Vorlesungen erzählt Christian Kracht von einem sexuellen Missbrauch in seiner Jugend. Muss man sein Werk jetzt neu lesen?, in: *Die Zeit* 24.5.2018, S. 35.
- Mangold, Ijoma: „Ich bin ein schlimmer Nostalgiker“. In der kommenden Woche erscheint „Die Toten“, der neue Roman von Christian Kracht. Auch hier hat er wieder vermintes Gelände betreten: Er erzählt von einer Propagandaschlacht ums Kino zwischen Berlin, Tokio und Hollywood. Eine Begegnung in Zürich, in: *Die Zeit* 1.9.2016, S. 35–36.
- Müller, Burkhard: Geklauter Portwein gibt eine tolle Geschichte. Ausgewählt nach privatem Schrägheitsindex: Christian Kracht und Eckhart Nickel berichten von ihrer Zeit in Nepal, in: *Süddeutsche Zeitung* 27.4.2009, S. 14.
- o. A.: ARD-Sendung „Druckfrisch“ erstmals über die Rassismus-Vorwürfe sein Buch „Imperium“ betreffend, in: *Kurier* 21.3.2012, o. S. (Online: <https://kurier.at/kultur/christian-kracht-ueber-rassismus-vorwuerfe/771.729>) [Abruf am 16.6.2019].

- o. A.: Exklusives Interview mit Christian Kracht zu „New Wave“, in: amazon.de (Online: <http://anon.amazon-de.speedera.net/anon.amazon-de/all-media/books/Kracht-Interview.pdf>) [Abruf am 15.3.2016].
- o. A.: Lonely-Planet-Autor gibt Fälschung zu. *Spiegel Online* 13.4.2008, o. S. (Online: <http://www.spiegel.de/reise/aktuell/kultreisefuehrer-lonely-planet-autor-gibt-faelschungen-zu-a-547054.html>) [Abruf am 10.11.2017].
- Philippi, Anne 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], in: *Die Zeit* 9.9.1999, o.S. (Online: https://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml/seite-5) [Abruf am 10.4.2018].
- Poschardt, Ulf: Krass – ein Rechter! Uwe Tellkamp zeigt Sympathien für Positionen, die gemeinhin mit der AfD assoziiert werden. Sofort distanziert sich sein Verlag. Da war man bei Suhrkamp doch eigentlich schon weiter, in: *Welt am Sonntag* 11.3.2018, S. 63.
- Poschardt, Ulf: „Es gibt keine Vorbilder mehr“. Christian Kracht ist der verstörendste Autor der deutschen Gegenwartsliteratur. Er entzieht sich mit seinen Prosatexten, der Essayistik und den Romanen jeder Zuordnung. Als er mit 28 Jahren seinen ersten Roman „Faserland“ schrieb, gab es 90 Verrisse und zwei positive Besprechungen, in: *Die Welt* 18.07.2009, S. 30.
- Reents, Edo und Volker Weidemann: „Ich möchte ein Bilderverbot haben“. Christian Kracht über die Askese des Islam, die Tränen von Goldie Hawn und seinen Roman *1979*, der morgen erscheint, in: *FAS* 30.9.2001.
- Reichwein, Marc: Der Betrieb, in: *Die Welt* 21.7.2018, S. 26.
- Röhl, Bettina: Erst Galeere, dann Palmenstrand. Unernst? Eitel? Zeitgeistig? Überheblich? Oberflächlich? TEMPO wurde geliebt, gehasst und verkannt wie kein anderes deutsches Magazin. Eine persönliche Geschichte, in: *DUMMY 2* (2004), H. 3, S. 106–112.
- Röhl, Bettina: Schweigen oder Schreien. Markus Peichl, erster TEMPO-Chefredakteur, über das Blatt als Post-68er-Code-Maschine, effektive Fensterscheiben-Einwürfe bei Götz George sowie stalinistische Musikredakteure, in: *DUMMY 2* (2004), H. 3, S. 112–113.
- Rottmann, Markus: Ein Shanti von oben herab, in: *Schweizer Monat* 6 (2012), H. 7, o. S. (Online : <https://www.schweizermonat.ch/artikel/ein-shanti-von-oben-herab>) [Abruf am 12.11.2017].
- Schmit, Elise: Five Years – and it’s not over, in: *d’Letzebuenger Land* 30.9.2011, S. 23 (Online: <http://www.land.lu/page/article/813/4813/FRE/index.html>) [Abruf am 07.3.2019].
- Schröder, Christoph: Flucht in die Offenbarung, in: *Zeit Online* 23.5.2018, o.S. (Online: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-05/christian-kracht-vorlesung-frankfurt-abschluss>) [Abruf am 1.5.2019].
- Seidl, Claudius: Die Beschimpfung des deutschen Walds. Christian Krachts neuer Roman „Die Toten“ bohrt sich in die Vergangenheit. Und findet Furcht und Schrecken, in: *FAS* 4.9.2016, S. 47.
- Stadelmaier, Philipp: Zum Knuddeln. „*Finsterworld*“ hätte eine zersetzende Farce werden können – würden Frauke Finsterwalder und Christian Kracht nicht alle Energie darauf verwenden, sich nichts unterstellen zu lassen, in: *SZ* 17.10.2013, S. 10.

- Steinert, Hajo: Dandy, Schnösel oder Ekel, in: *Die Weltwoche* 30.3.1995.
- Stephan, Felix: Der fernöstliche Diwan. Kino ist Krieg mit anderen Mitteln: In Christian Krachts Roman „Die Toten“ verbünden sich der deutsche und der japanische Faschismus gegen die Weltherrschaft Hollywoods, in: *Die Zeit online* 9.9.2016, o. S. (Online: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2016-09/christian-kracht-die-toten-rezension>) [Abruf am 20.2.2016].
- Stephan, Felix: Leiden und Werk. Christian Kracht eröffnet seine Frankfurter Poetik-Vorlesung mit einem erschütternden Bericht davon, wie er als Kind missbraucht wurde, in: *Süddeutsche Zeitung* 17.5.2018, S. 11:
- Vaihinger, Dirk: ‚Es rauschet die Klappe am einzigen Buch‘. Über die Robbenbabies des Verlagswesens, in: *Neue Rundschau* 111 (2000), H. 4, S. 124–131.
- Vogel, Sabine: Hirschkönigs Siegeskraft, in: *Frankfurter Rundschau* 8.9.2016, S. 30.
- Weber, Bernd Guido: Reich und abgedriftet, in: *Schwäbische Zeitung* 24.3.1995.
- Wehn, Jan: Verlaufen im Nichts. Christian Kracht & David Woodard – Five Years, in: *De:Bug*. September 2011, S. 65 (Online: <http://de-bug.de/share/debug155.pdf>) [Abruf am 16.1.2016].
- Weidemann, Volker: Uwe Tellkamps Romandebüt. Als der Turm noch ein Türmchen war, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 25.6.2009, o. S. (Online: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/uwe-tellkamps-romandebuet-als-der-turm-noch-ein-tuermchen-war-1817826.html>) [Abruf am 1.6.2019].
- Wiele, Jan: Heilung durch Parodie. Die biographische Spur und ihre groteske Verwischung: Zum Abschluss von Christian Krachts Frankfurter Poetikvorlesung, in: *FAZ* 24.5.2018, S. 11.

7.5 Tagungen / Texte im Erscheinen / nicht publizierte Texte

- Kracht, Christian: Emigration. Frankfurter Poetikvorlesung (15./19./ 22.5.2018), Stiftungsdozentur für Poetik der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main (unveröffentlichte Vorträge).
- Riniker, Christine: „Antics right- and leftwing“. Autorschaftsinszenierung und Diskursstörungen in Christian Krachts und David Woodards Five Years (2011) (Publikation im Special Journal Issue „The Case of Christian Kracht: Authorship, Irony, and Anything Goes“ im German Monitor; im Erscheinen).
- Tagung „Christian Krachts Ästhetik“, Goethe-Universität Frankfurt 18.–19. Mai 2018 (Organisation: Heinz Drügh und Susanne Komfort-Hein).
- Tagung „Jenseits des Unbehagens: Christian Kracht revisited“, Universität Bern 13.–15. Oktober 2016 (Organisation: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker).
- Urteil des Landesgerichts Frankfurt am Main [2-06 O 195/18], Christian Kracht gegen Spiegel Online GmbH u. Co., 5.9.2018, S. 12.