

**„[A]uf dem Weg nach Südamerika“ –  
zu einer Poetologie des Wartens bei Clemens Meyer**

Immanuel Nover

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Die meisten von ihnen warteten genauso  
wie er, noch nicht so lange, aber sie  
warteten, Arbeit, Geld.

(Clemens Meyer: *Die Nacht, die Lichter*)

Und ich wäre nicht der, der ich heute bin,  
wenn ich nicht so aufgewachsen wäre, in  
diesem Viertel, unter meinen Freunden.  
Als Kind der Straße, wie man pathetisch  
sagt. Da hab ich das Stilistische, was mich  
als Schriftsteller ausmacht, gelernt.<sup>1</sup>

(Clemens Meyer: *Selbstzeugnis*<sup>2</sup>)

## **Einleitung**

Armut erscheint – zumindest seit der Spät-Moderne, die dem ‚armen Poeten‘ der Romantik einen ausdifferenzierten Literatur- und Kulturbetrieb entgegengesetzt hat – in ihrer medialen Repräsentation oftmals als ein defizitärer Zustand: Im Sinne einer quantifizierbaren

---

<sup>1</sup> Clemens Meyer verweist in Interviews regelmäßig darauf, dass er keine Autobiographie geschrieben habe, seine Texte also nicht einfach eine mimetische Repräsentation von Wirklichkeit darstellen, sondern als fiktionale Texte zu verstehen sind. Das vorangestellte Zitat verweist allerdings auf die große Bedeutung der tatsächlich erlebten Vergangenheit für das Schreiben der Texte; die Texte stehen somit nicht in einem einfachen Abbildungsverhältnis zur Realität, die Realität ist aber notwendige Erfahrungsgrundlage der Kunst, „Erst in der Literatur entscheidet sich, ob etwas authentisch ist.“ (Schaaf 2006, 61) – Zu Meyers Kunstverständnis vergl.: „Ich habe doch keine Autobiografie geschrieben! Natürlich ist ein Teil von mir in dem Erzähler drin, in Daniel, genauso gut aber in den anderen Figuren, in Stefan, Walter, Mark, Ricco und sogar in Estrellita. Man muss die eigenen Erfahrungen zu Literatur machen, zu Kunst, darin besteht ja gewissermaßen die Kunst.“ (Bartels 2006)

<sup>2</sup> Biographie von Clemens Meyer im Webarchiv:

<http://wayback.archive.org/web/20101002162431/http://www.meyer-clemens.de/biografie>

kapitalistischen Logik wird der Mangel an ökonomischen Kapital als ein generelles Lebensdefizit verbucht, aus dem eine affektive Reaktion des Rezipienten, die von Mitleid bis Abscheu reichen kann, generiert werden kann. Die Konzentration auf das ökonomische Kapital – im Sinne Bourdieus<sup>3</sup> – scheint aber zu kurz gegriffen, da durch die Abblendung des kulturellen und symbolischen Kapitals zwei für die Identitätsbildung eben so bedeutsame Kapitalarten nicht berücksichtigt werden und Lebensentwürfe, die nicht auf eine Konzentration des ökonomischen Kapitals ausgelegt sind und ihren Fokus auf die Generierung des kulturellen oder symbolischen Kapitals setzen, im Sinne der ökonomischen Logik fälschlicherweise als defizitär verbucht werden müssen.

Im Folgenden soll anhand der Texte von Clemens Meyer gezeigt werden, dass Armut nicht nur als ökonomischer Mangel definiert werden kann, der die Lebensentwürfe der Protagonisten bestimmt, sondern auch als Ausweis einer authentischen, avantgardistischen und antibürgerlichen Gegenströmung umcodiert werden kann. Nach einem kontrastierenden Einstieg, der die Erzählung der Armut bzw. des Reichtums in der Literatur ab 1968 und in der Pop-Literatur skizziert, soll ausgehend von der spezifischen ‚Ästhetik der Straße‘ eine Poetologie der Armut und eine Poetologie des Wartens entwickelt werden; Clemens Meyers Erzählung *Warten auf Südamerika* wird hier den Schwerpunkt der Überlegungen darstellen.

## **I. Kontrastfolie – von 1968 bis 1995**

Die in Folge der politischen Umbrüche ab 1968 entstandene politisch akzentuierte *littérature engagée* verteidigte im deutschen Literaturbetrieb lange die politische, thematische und ästhetische Deutungshoheit. Die Basis der literarischen Produktion bildete eine dezidiert politisch linke Haltung und Ästhetik, die sich wichtigen politischen Debatten verschrieb und so unter anderem die in der jungen Bundesrepublik kontrovers diskutierte Frage nach der Beteiligung der Elterngeneration an den Verbrechen des Nazi-Regimes in den Raum stellte. Die Abwendung von den politisch verdächtigen ‚bürgerlichen‘ Tugenden der Elterngeneration wie etwa Ordnung, Fleiß, Sauberkeit oder Pünktlichkeit sowie die

---

<sup>3</sup> Vergl.: Bourdieu (1983) und Bourdieu (1992).

Hinwendung zu alternativen Lebensentwürfen – die Kultur der amerikanischen Jugendbewegungen der Hippies und Beatniks wurde auch in Deutschland rezipiert und adaptiert – und die Auseinandersetzung mit virulenten politischen Fragen zur NS-Vergangenheit, zum Vietnamkrieg oder zur politischen Reaktion der Adenauerzeit führte zu einer politischen Literatur, die spezifische Sujets und Thesen diskutierte und die eine spezifische Ästhetik entwickelte.

1995 erschien mit Christian Krachts *Faserland* ein Buch, das sich gezielt von der Literatur der Vorgängergeneration absetzte und das für den etablierten Literaturbetrieb eine gehörige Provokation darstellte: Der Text verweigert sich konsequent der konsensualen politischen Haltung und Ästhetik und stellt stattdessen emphatisch Oberfläche aus. Die Reaktionen der Kritiker – paradigmatisch: „Sprachlos, haltlos – einfach platt“ (Witzle 1995) – und die Identifikation des Autors mit dem Erzähler, der als „leergeräumte Schnöselseele“ (Henning 1995) abqualifiziert wird, zeigen, dass das Provokationspotential des Textes so immens ist, dass die innovativen Verfahren des Pop und die eingesetzte Rollenprosa von der Literaturkritik nicht wahrgenommen werden.<sup>4</sup> Das Setting des Textes unterscheidet sich grundlegend von den politischen Vorgängertexten: Kracht erzählt von einem gutaussehenden und reichen jungen Mann aus gutem Hause, der ohne finanzielle Nöte durch die Welt reisen kann; *Faserland* zeichnet die scheinbar ungeplante Reise des Erzählers von Sylt bis nach Zürich nach. Sowohl mit dem Startpunkt der Reise – Fisch-Gosch, eine teure Fischbude auf Sylt – als auch mit Krachts Selbstzeugnis „[I]ch bin ja sehr reich.“ (Philippi und Schmidt 1999) wird das sozio-ökonomische Setting betont und zur Provokation der Kritiker ausgestellt: Die erzählte Welt besteht aus Reisen in exotische Länder, Drogenkonsum, teuren Anzügen und einer generellen elitären Distinktionsgewinnung. Das gezeichnete Setting wirkt sich dann paradigmatisch auf die in Folge von *Faserland* entstehende Pop-Literatur aus, die sich lange Zeit auf die Erzählung einer bestimmten sozio-ökonomischen Schicht konzentriert und ihre politische Haltung und Bedeutung hinter der schillernden Erzählung der Oberfläche verbirgt.

## II. Eine Ästhetik der Straße

---

<sup>4</sup> Zur Rezeption von *Faserland* vergl.: Immanuel Nover (2012).

In der Pop-Literatur, etwa in *Faserland*, werden sozio-ökonomisch benachteiligte Figuren nahezu vollkommen ausgeblendet und im Allgemeinen als lächerliche, kuriose und unsympathische Nebenfiguren der Dienstleistungsbranche aufgeführt. So wird etwa ein „kratzige[] Overstolz [rauchender] Taxifahrer“ (Kracht 1995, 41) geschildert; über die Erzählung der bei Kracht stets bedeutsamen Kleidung/Oberfläche wird der Fahrer als der ‚Andere‘ markiert, der sich grundsätzlich von dem Habitus der jungen und reichen Protagonisten unterscheidet und über seine Alterität Distinktionsoptionen eröffnet. Der sozio-ökonomisch eindeutig markierte Taxifahrer, der „etwas älter [ist] und [...] so einen dunkelblauen Trainingsanzug mit hellblauen Streifen [trägt], dazu Mephisto-Schuhe und weiße Socken, und vorne auf seinem Anzug steht Master Experience oder Terminator X, oder sowas.“ (Kracht 1995, 40), wird nicht nur der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern wenig später als „Faschist [...] und armes dummes Nazischwein“ (Kracht 1995, 41) bezeichnet.

Die oben beschriebenen Verfahren und Distinktionsbestrebungen der Pop-Literatur lassen sich in den Texten von Clemens Meyer, die grundsätzlich anders organisiert sind, nicht mehr feststellen; ganz im Gegenteil setzen sich die Texte von Clemens Meyer bewusst von der elitären und konsumfreudigen Ästhetik der Pop-Literatur ab und erzählen von billigem Alkohol, der Gewalt der Straße, der Arbeitslosigkeit und der Perspektivlosigkeit der jugendlichen Protagonisten. Im Gegensatz zu der Pop-Literatur werden das Setting, das Sujet und die Figuren nicht über die Sympathielenkung des Autors abqualifiziert; vielmehr wird die Erzählung der Straße mit Würde betrieben und aus den spezifischen Sujets wird eine Ästhetik gewonnen, die sich grundsätzlich von der Ästhetik der spielerischen Pop-Literatur unterscheidet. Den in Leipzig beheimateten Figuren, die mit der Armut, den Optionen der Illegalität, der Gewalt der Machtkämpfe und den reduzierten Lebensoptionen zu kämpfen haben, wird eine Würde und Ehre zugesprochen, die sich gerade aus der Erfahrung der Armut und Gewalt der Straße ergibt: „Ehre, Danie, verstehste, Ehre. Der kommt von der Straße, genau wie...“ / ‚Du mit deiner Straße, Rico.‘ / ‚Mensch, du weißt doch, was ich meine, hochgekämpft, Danie‘“ (Meyer 2008a, 113) Es wird versucht, der Welt der Straße, der Gewalt und der Kleinkriminalität eine eigene alternative Würde und einen Wert zu verleihen, der sich aus der Abgrenzung von der nicht zu erreichenden Welt der „feinen Bars“ (Meyer 2008b, 112) ergibt. Die erzählte Welt wird somit zum einen von der Welt der „feinen Bars

[...], in denen es schicke Cocktails und schicke Leute gibt“ (Meyer 2008b, 112) abgegrenzt: „Wir waren runter in den ‚Traktoristen‘ gegangen, weil dort das Bier billig war“. (Meyer 2008a, 152) Zum anderen wird der kosmopolitisch weiten Welt der reisefreudigen Figuren der Pop-Literatur ein eng umgrenzter Raum – die Stadt Leipzig und die nähere Umgebung – entgegengesetzt, der sich durch ein engmaschiges soziales Netzwerks der sozial homogenen Figuren auszeichnet. Die Differenz zu der Welt der „schicken [n] Leute“ (Meyer 2008b, 112) – „Verdammt nochmal, weißt du, wie ich solche Typen hasse, ziehen sich an wie Schwuchteln und nehmen uns die Frauen weg!“ (Meyer 2008a, 154) –, die sich in ökonomischer, sozialer und topographischer Hinsicht feststellen lässt, wird nicht negativ verstanden, sondern als Grundlage der Identitätsbildung der homogenen und positiv erlebten und besetzten Gemeinschaft positiv umgewertet.

Die Texte zeichnen sich jedoch nicht nur über die Figurenzeichnung aus, sondern zeigen auch eine spezifische Ästhetik, die sich zum einen durch den wiederholten Aufruf bestimmter Topoi und Sujets und zum anderen durch die Sprache, die sich im Sinne der ‚sekundären Oralität‘ in bewusst einfach konstruierten Sätzen dem Vokabular und Ton der Protagonisten anpasst, bestimmen lässt. Über die textübergreifenden Sujets, Topoi und topographischen Markierungen wird ein sozio-ökonomisch wie auch topographisch genau zu fassendes Milieu skizziert. „Seine Sprache ist genau, die Dramaturgie komplex. Eine strenge Ästhetik macht aus Elend Kunst.“ (Schaaf 2006, 61)

Meyer erzählt von den „großen Kämpfe[n]“ (Meyer 2008a, 112) der jugendlichen Protagonisten der Wende- und Postwendezeit – en passant erzählt Meyer auch immer von der Umbruchphase der Wendezeit, dem Untergang der DDR und dem politischen Systemwechsel –, die sowohl im Boxring als auch auf der Straße stattfinden können. Am Ende aller Kämpfe – von den Wettkämpfen über die Straßenkämpfe bis hin zu den Kämpfen mit der Polizei und den sozialen Kämpfen um den Aufstieg – steht aber immer das Scheitern: Rico, der in der Erzählung *Die grossen Kämpfe* als hoffungsvoller Boxer eingeführt wird, verliert seinen „große[n] Kampf“ (Meyer 2008a, 112) auf allen Ebenen – vom Boxring bis zum Gerichtssaal – und kann schließlich die Boxkämpfe nur noch im Fernsehen verfolgen,

wenn er „nicht gerade im Jugendarrest oder im Knast war“. (Meyer 2008a, 112) Der letzte Satz der Erzählung fasst nicht nur Ricos Kämpfe zusammen, sondern lässt sich als Kommentar zu nahezu allen Erzählungen verstehen: „Es war die Zeit der großen Kämpfe, und er hatte sie alle verloren“. (Meyer 2008a, 132)

Der Boxkampf von Rico und der in einer Parallelführung erzählte Kampf von Henry Maske – dem „scheiß Gentleman“ (Meyer 2008a, 112) – und Graciano ‚Rocky‘ Rocchigiani – „der ist ein Straßenköter, genau wie ich [d.h. wie Rico; I.N.], der wühlt sich in dich rein und frisst dich auf“ (Meyer 2008a, 112) –, bei dem die Sympathien eindeutig verteilt sind, wird in enge Verbindung zu den illegalen und höchst brutalen Straßenkämpfen gesetzt: Auf das Boxkapitel *Die grossen Kämpfe* folgt direkt das Kapitel *Pommes fressen*, das einen brutalen Kampf auf der Straße schildert. Insbesondere über die Figurenäußerungen werden die Texte angenähert: Ricos aggressiver Kommentar zum Boxkampf, „Hau ihn um, hau ihn doch um, leg ihn doch bitte um!“ (Meyer 2008a, 127), der wörtlich verstanden das Totschlagen des Gegners in einem sportlichen Wettkampf fordert – der Boxkampf wird hier als existentielle Herausforderung verstanden –, lässt sich bereits als Schwinden der Differenz zwischen Sport und realem Kampf auf der Straße deuten. Und so beginnt auch die brutale Erzählung des Straßenkampfs mit einer euphemistischen Bildsprache: Der Erzähler berichtet davon, dass er einem „bekannte[n] Schläger“ (Meyer 2008a, 133), der Pommes genannt wird, „jede Menge Ketchup verpasst [hat]“ (Meyer 2008a, 132); der harmlos klingende Titel der Erzählung setzt sich also aus dem Namen des Gegners und dem bereits von Rico genutzten Euphemismus für ein brutales K.O.-Schlagen des Gegners zusammen.

Über die Semantik, die Tonalität und emotionale Besetzung werden hier der Boxkampf und der Straßenkampf eng geführt und aus der Sphäre des erlaubten bürgerlichen Sports hinausgeführt; Boxen wird in den Texten nicht als fairer Faustkampf erzählt, der Assoziationen an hemingway’sche Maskulinitätsrituale weckt, sondern als „Straßensache, ’n Krieg, kapiert kein Scheiß Richter“ (Meyer 2008a, 143) verstanden.

Über die Definition des Kampfes als „Straßensache, ’n Krieg, kapiert kein Scheiß Richter“ (Meyer 2008a, 143), die sich als Definition des gesamten Lebens der Figuren verstehen lässt, zeigt sich jedoch, dass das skizzierte Leben nicht nur als defizitär im

Vergleich zu der bürgerlichen ‚Welt der Sicherheit‘ verstanden werden kann, sondern dass sich aus den Bedingungen der Armut und der Straße eine Identität und damit einhergehende Handlungsoptionen und -maximen ergeben, die als „Straßensache“ dezidiert antibürgerlich konstruiert sind und von den bürgerlichen juristischen und juristischen Instanzen – etwa dem „Scheiß Richter“ – nicht mehr erfasst und verortet werden können. Die rechtsstaatlich sanktionierte Gewalt stellt in der gezeichneten Welt eine legitime Handlungsoption dar, die jedoch durch bestimmte Codes geregelt wird.

### III. Eine Ästhetik des Scheiterns

Doch nicht nur die Erzählung des Boxkampfes und die Erzählung des Straßenkampfes enden mit dem Scheitern der Protagonisten: Die Erzählung des Scheiterns – in ökonomischer, physischer, juristischer und sozialer Hinsicht – lässt sich vielmehr als Grundstruktur nahezu aller Texte ausmachen. So endet etwa auch das Kapitel *Eastside Story* – die intertextuellen Anspielungen sind überdeutlich –, das den Aufbau einer illegalen Disco in einer alten Fabrik erzählt, mit der erzwungenen Aufgabe des Projekts. Das Kapitel, das einen Rückblick auf das Projekt bietet, beginnt mit dem euphorisch erinnerten Beginn – „Und wenn ich von diesem einen Jahr träume oder daran denke, dann weiß ich, wir waren die Größten damals.“ (Meyer 2008a, 251) – und schließt mit dem Scheitern: Eine verfeindete Jugendgang provoziert eine Massenschlägerei, die Polizei verschärft die Kontrollen und die Disco wird von Drogen überschwemmt, „die alles kaputt machten, die unseren Traum kaputt machten“. (Meyer 2008a, 264) Das in ökonomischer wie auch gesellschaftlicher Hinsicht vielversprechende Projekt Disco endet letztlich mit einem einsamen Alkoholiker, der in der leeren Fabrik ausharrt, bis diese schließlich von anonymen Kräften ‚weggerissen‘ wird: „Und dann verließen wir all das, weil wir einfach nicht mehr weitermachen *konnten*, und gingen nie mehr zurück in die Fabrik, und nur Trinker-Thilo blieb allein in seiner Bar, bis sie alles wegrissen.“ (Meyer 2008a, 265)

Und so lässt sich für die Texte von Meyer eine ‚Ästhetik des Scheiterns‘ formulieren, die sämtliche Texte grundiert; dem optimistischen und vielversprechenden Beginn ist das Scheitern stets bereits eingeschrieben. Eine Ausflucht aus dem sozio-ökonomischen und



topographischen Kontext, der etwa über ein erfolgreiches Projekt gelingen könnte, ist keinem der Protagonisten möglich.

Dieses Strukturprinzip trifft auch auf die Erzählung *Von Hunden und Pferden* zu, in der sich erst mit dem letzten Satz der Kulminationspunkt der Struktur und Erzählung offenbart und die scheinbar positiv verlaufende Erzählung mit der Andeutung des Scheiterns endet. *Von Hunden und Pferden* erzählt von dem letztlich misslingenden Versuch, einen todkranken Hund durch eine kostspielige Operation zu retten. Da der arbeitslose Hundehalter, der nach der Trennung von seiner Frau eine enge emotionale Bindung zu seinem Hund Piet aufgebaut hat, nicht über die finanziellen Ressourcen für die Operation verfügt, plant er, das Geld mit Hilfe eines erfahrenen Bekannten mit Pferdewetten zu gewinnen. „Und als er jetzt nach Hause lief, [...] wusste er, dass das seine letzte Chance war“. (Meyer 2008b, 80) Tatsächlich gelingt das Unternehmen und der Hundehalter gewinnt; „[a]ber jetzt fühlte er das große Bündel Scheine im Futter seiner Jacke. Viereinhalbtausend, Piet würde steinalt werden.“ (Meyer 2008b, 94) Doch kurz vor dem endgültigen und unverhofften Erfolg – der Gewinner ist bereits auf dem Weg zu seiner Wohnung, die Operation kann bald stattfinden – kündigt sich das endgültige Scheitern an, das wohl nicht nur ein finanzielles Scheitern und den Tod des Hundes bedeutet: „Und dann dachte er an Piet und lief weiter Richtung Stadtrand, Richtung Osten, wo er wohnte, und er sah nicht die drei Männer, die hinter ihm liefen.“ (Meyer 2008b, 94)

Die Erzählung erzeugt geschickt die Sympathien des Lesers für den in prekären finanziellen Verhältnissen lebenden Hundebesitzer, der sein gesamtes Vermögen riskiert, um seinen geliebten Hund zu retten; umso unbarmherziger erscheint das statische und ausweglose Setting der erzählten Welt: Der Text spielt die einzige und extrem unwahrscheinliche Möglichkeit durch, durch die sich der mittellose Hundehalter mit dem benötigten Geld versorgen könnte; sämtliche Finanzierungsmöglichkeiten, die der arrivierten bürgerlichen Welt offenstehen – von Sparguthaben über Kredite bis hin zu Geldgeschenken von der Familie oder Freunden – sind dem Protagonisten aufgrund seiner sozio-ökonomischen Schichtzugehörigkeit und der damit einhergehenden Reduktion von Handlungsoptionen nicht gegeben. In dieser statischen Versuchsanordnung, die wenig soziale oder ökonomische Mobilität zulässt, geschieht nun das absolut Unerwartete: Gleichsam als *Deus ex machina*



erscheint der Pferdewettenexperte, der die Statik kurzzeitig auflöst und den Gewinn des Geldes ermöglicht. Diese Auflösung ist jedoch nur von kurzer Dauer: Mit dem Schlusssatz findet das System wieder zu seinem Urzustand zurück – das Geld ist verloren und der Hundebesitzer findet sich am Ausgangspunkt der Erzählung wieder; ein Verlassen seiner prekären Existenz ist ihm nicht möglich.

#### **IV. Eine Poetologie und Ästhetik des Wartens**

Ausgehend von der geschilderten Ästhetik des Scheiterns und der Limitierung der Handlungsoptionen aufgrund der sozio-ökonomischen Verhältnisse und Beharrungskräfte lässt sich für die Texte von Meyer eine Ästhetik und Poetologie des Wartens ausmachen. Die für die Pop-Literatur beschriebene exzessive und extensive Mobilität, die ihren Ausdruck in den kostspieligen Reisen zu exotischen Zielen findet und damit auch immer als soziale Markierung und Modus zur Distinktion dient, ist den Protagonisten in der Erzählung *Warten auf Südamerika* aufgrund ihrer finanziellen Situation nicht möglich; vielmehr scheinen sowohl die räumliche Mobilität als auch ein Verlassen des sozialen Milieus und eine Veränderung der sozio-ökonomischen Situation unmöglich. Im Gegensatz zu der Pop-Literatur, die im Allgemeinen eine Ästhetik der Bewegung verfolgt, lässt sich hier eine Ästhetik des Wartens oder eine Ästhetik der Verharrung feststellen.

Bereits mit dem ersten Satz des Textes werden die prekären Verhältnisse deutlich: „Seine Mutter saß im Dunkeln.“ (Meyer 2008b, 18) Das Verharren in der Dunkelheit ist jedoch nicht freiwillig gewählt; „[s]ie hatten ihr den Strom abgestellt. Er blickte auf die Datumsanzeige seiner Uhr, der Zwanzigste, noch mehr als zehn Tage, bis sie neues Geld bekam.“ (Meyer 2008b, 18) Der Protagonist Frank, der ebenfalls „noch mehr als zehn Tage [auf Geld] warten [muss]“ (Meyer 2008b), stellt das Moment des Wartens als lebensbestimmendes Moment und als Grundstruktur seine Lebens heraus: „[E]r war es gewohnt zu warten, nach all den Jahren, die er schon wartete.“ (Meyer 2008b, 18) Und so findet er das Moment des Wartens auch bei den jugendlichen Kneipenbesuchern wieder. „Die meisten von ihnen warteten genauso wie er, noch nicht so lange, aber sie warteten, Arbeit, Geld.“ (Meyer 2008b, 19)

In diesem statischen Zustand des Wartens – auch auf seine Stellenbewerbung erhält er nur eine Absage – bricht plötzlich das Unerwartete in sein Leben ein und ihn erreicht ein exotischer Brief aus Kuba. Der Brief wird haptisch und optisch von seinem trostlosen Umfeld – „[n]ur ein paar Kneipen hatten sich noch gehalten, früher gab es an jeder zweiten Ecke ein, und auch die kleinen Läden verschwanden langsam.“ (Meyer 2008b, 19) – abgesetzt: „Er konnte die Briefmarke fühlen. Ein großer Schmetterling war darauf, so bunt, dass er glaubte, ihn noch im Dunkeln zu erkennen, und über dem Schmetterling stand in großen Druckbuchstaben ‚CUBA‘.“ (Meyer 2008b, 20) Der exotische Reiz des Anderen dringt direkt in sein Bewusstsein; „während er Stufe um Stufe nach oben stieg, dachte er immer wieder: ‚Cuba, Havanna, Cuba‘.“ (Meyer 2008b, 21) Der Brief ist, so stellt sich schließlich heraus, von seinem alten Freund Wolfgang, den er lange nicht mehr gesehen hat. „Was verdammt nochmal machte Wolfgang in Kuba? Er war doch arbeitslos gewesen, genau wie er, hatte gewartet, genau wie er.“ (Meyer 2008b, 23) Aus unerfindlichen Gründen hat Wolfgang also den eigentlich unmöglichen Aufstieg aus dem Zustand des Wartens geschafft und zeichnet sich nun über eine geradezu exotische Mobilität aus; Voraussetzung für diese Veränderung ist, so schreibt Wolfgang, dass er „reich geworden [ist]“. (Meyer 2008b, 24)

Frank versucht nun, Wolfangs idealisiertes Leben zu imitieren und trinkt, da Wolfgang ihm geschrieben hat, dass er einen teuren „30 Jahre alten Rum“ (Meyer 2008b, 25) trinkt, ein Glas „billigen Jamaika-Rumverschnitt“. (Meyer 2008b, 27) „Das Zeug schmeckte scheußlich, und er trank es sonst nie pur, aber jetzt war ihm das egal.“ (Meyer 2008b, 28) Über das verbindende Element des Rumtrinkens versucht der mittellose Frank nun an dem Leben des wohlhabenden Wolfangs zu partizipieren; der Rum steht hier für das erfolgreiche, spannende und exotische Leben von Wolfgang. In den folgenden Briefen berichtet Wolfgang von seinen exotischen Reisen und erzählt von der „Yucatán-Halbinsel in Südmexiko“ (Meyer 2008b, 29), alten Mayastädten, Tegucigalpa, Brasilien und Mexiko. Wiederum wird die Verbindung zwischen den beiden gegensätzlichen Leben über ein Getränk hergestellt: „Geh in irgendeine Bar, Frank, und trink einen Tequila auf mein Wohl, vielleicht sitz ich zur selben Zeit in der Cantina und trinke auf Dich.“ (Meyer 2008b, 31)

Franks Imitation kann aber immer nur als defizitär verstanden werden; selbst die Natur markiert die Differenz überdeutlich. So heißt es über die Sterne in Südamerika: „Und die

Sterne über uns in den Nächten waren wirklich so hell gewesen, wie ich es bei uns nie gesehen habe. Sie schienen auch so unglaublich nah zu sein...“ (Meyer 2008b, 39) In Leipzig hingegen sind die Sterne zwar auch hell, „aber dort [in Südamerika; I.N.] mussten sie noch viel heller geleuchtet haben, und nah ... nein, sie schienen ihm winzig klein und weit weg.“ (Meyer 2008b, 39) Frank versucht weiterhin, die ihm erzählte Schönheit Südamerikas über die Imitation und Mimikry in sein Leben zu integrieren. „[E]r [...] klapperte mit dem Schlüsselbund, während er nach oben in seine Wohnung ging. Er versuchte, so mit seinem Schlüsselbund zu klappern, dass es irgendwie südamerikanisch klang. Was tanzten sie in Brasilien? Salsa, Cha-Cha-Cha?“ (Meyer 2008b, 40) Das idealisierte Südamerika und die Imagination der dortigen Schönheit und Exotik schließen zum einen an den Topos des idealisierten Bild des arkadischen Südens an, zum anderen verweist die Differenz in der Lebensgestaltung auf das Defizit des nördlichen Lebens. Und dieses Defizit ist nicht nur ein Defizit hinsichtlich der Schönheit, Exotik und berausenden Fülle, sondern vor allem auch ein Defizit hinsichtlich der Erfahrungsoptionen und hinsichtlich der Mobilität – Wolfgang reist durch fremde Länder, Frank verbringt sein Leben in einem lethargischen und endlosen Wartezustand. Begründet liegt das Defizit, das Frank zu verzeichnen hat, in der Limitierung seines Lebens aufgrund seiner finanziellen Situation; die prekäre Finanzlage wirkt sich allumfassend aus. Am Ende des Texte werden die gegensätzlichen Leben nochmals in Bezug auf Schönheit, Mobilität und Erfüllung gegenübergestellt:

[Frank] klapperte mit dem Schlüsselbund, stampfte mit den Füßen auf beim Gehen, und dann fing er an zu pfeifen, versuchte, eine Melodie zu pfeifen, die zu dem Klappern und Stampfen passte. Als er oben im vierten Stock vor seiner Wohnungstür stand, war er still und holte tief Luft. [Wolfgang schreibt; I.N.] ‚Ich stehe an der Spitze des Zuckerhuts und blicke auf die Guanabara-Bucht. Es ist Nacht, und auf den kleinen Inseln sind überall Lichter zu sehen, und zwischen den Inseln und weiter draußen die Lichter der Schiffe. Hinter mir ist der Himmel hell, keine Sterne, Rio de Janeiro. (Meyer 2008b, 40)

## **Fazit**

Ausgehend von der Beobachtung der spezifischen Ästhetik, die in den Texten von Clemens Meyer entwickelt wird, versuchte der Aufsatz die Kernelemente dieser Ästhetik, die eng mit den Lebensmodalitäten der Figuren verknüpft ist, zu identifizieren: Als wichtige Elemente ließen sich eine Ästhetik der Straße, eine Ästhetik des Scheiterns und letztlich eine Ästhetik des Wartens ausmachen. Meyer entwickelt diese Ästhetik – im Gegenteil zu der Pop-Literatur – aus der Limitierung der erzählten Lebenswelt: Die defizitären sozio-ökonomischen Ressourcen der Figuren bedingen ein Leben auf der Straße, das eng mit der Erfahrung des fortwährenden Scheiterns verknüpft ist. Auch die Reduktion der sozialen und geographischen Mobilität hat ihre Ursache in der erwähnten Lebenssituation der Figuren. Meyer entwickelt aus der Erzählung der Defizite jedoch keine sozialkritische Studie, die im Sinne eines sozialen Programms über die Erzählung soziale Veränderung bewirken will, sondern nutzt die Erzählung einer prekären Lebenswelt zur Generierung einer spezifischen Ästhetik, die durch ihre Unmittelbarkeit und ihren direkten, rohen Ton nicht nur neue Milieus erschließt, sondern tatsächlich eine innovative ästhetische Qualität gewinnen kann.

## Bibliographie

- Bartels, Gerrit. 2006. „*Ich sehe mich als Individualisten*“. TAZ, 21.06.2006.
- Bourdieu, Pierre. 1983. Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In *Soziale Ungleichheiten* (Soziale Welt Sonderband 2), Hrsg. v. Reinhard Kreckel, Göttingen: Schwartz, S. 183-198.
- Bourdieu, Pierre. 1992. Die verborgenen Mechanismen der Macht. In *Schriften zu Politik & Kultur*. Hrsg. v. Margareta Steinrücke, Hamburg: VSA-Verlag.
- Henning, Peter. 1995. *Leergeräumte Schnöselseele. Rauscht an der Wirklichkeit vorbei: Christian Krachts Debütroman ‚Faserland‘*. Hamburger Rundschau, 11.05.1995. <http://wayback.archive.org/web/20101002162431/http://www.meyer-clemens.de/biografie> (Zuletzt abgerufen: 31.05.2013)
- Kracht, Christian. 1995. *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Meyer, Clemens. 2008a. *Als wir träumten*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Meyer, Clemens. 2008b. *Die Nacht, die Lichter*. Frankfurt am Main: Fischer.

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

Philippi, Anne und Schmidt, Rainer. 1999. „*Wir tragen Größe 46*“. Interview mit Benjamin von Stuckrad-Barre und Christian Kracht. Die Zeit, 09.09.1999.

Schaaf, Julia. 2006. *Der Zauberer von Leipzig-Ost*. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 02.04.2006.

Witzle, Christoph. 1995. *Sprachlos, haltlos – einfach platt. Christian Krachts Roman ‚Faserland‘: Hochgelobt, aber mißlungen. Alle Lackaffen der Republik vereint*. Fuldaer Zeitung, 08.07.1995.