
Martin Brinkmann

Unbehagliche Welten

Wirklichkeitserfahrungen in der neuen deutschsprachigen Literatur, dargestellt anhand von Christian Krachts »Faserland« (1995), Elke Naters' »Königinnen« (1998), Xaver Bayers »Heute könnte ein glücklicher Tag sein« (2001) und Wolfgang Schömels »Die Schnecke. Überwiegend neurotische Geschichten« (2002)¹

1. Im *Faserland*. – Christian Kracht, Jahrgang 1966, gilt als der Begründer jenes literarischen Phänomens der Neunziger, das wir heute als die deutschsprachige Pop-Literatur bezeichnen. In seinem 1995 erschienenen Roman *Faserland*² läßt er einen jungen Upper-Class-Schnösel in wenigen Tagen³ einmal längs durch die Republik – von Sylt bis zum Bodensee – reisen. Im achten, dem letzten Kapitel, ist der Kurztrip durchs »Faserland« – offenbar eine Nation im Party-Dauerzustand – seit zwei Tagen Vergangenheit; der Erzähler hat Deutschland verlassen und hält sich in Zürich auf. – Was ist daran so besonders? Wie läßt sich der durchschlagende Erfolg dieses Buches nicht nur beim »normalen« Publikum, sondern auch im akademischen Diskurs erklären? Wieso wird *Faserland* als eine Wegmarke in der neueren deutschen Literaturgeschichte gewertet? »Seit *Faserland* ticken die Uhren anders«, schrieb Martin Hielscher.⁴

Da ist zunächst der schnodderige Ton, den der jugendliche Ich-Erzähler von *Faserland* gebraucht. Mit seiner unliteralen Erzählweise, die eher wie im Umgangston dahergeplaudert wirkt – »ich weiß, das klingt jetzt komisch, aber ich sage das trotzdem mal« (S. 98) –, positionierten sich Buch und Verfasser bewußt am anderen Ende dessen, was man als Suhrkamp- und Klagenfurt-Kultur bezeichnen könnte; womit ich eine Literatur meine, die sich energisch um Zeitlosigkeit und künstlerische Größe bemüht, bisweilen jedoch wegen ihrer umständlichen Verweigerung der Zeitgenossenschaft (auf sprachlicher wie inhaltlicher Ebene) zum Prätentösen und Hermetischen neigt.⁵

Was *Faserland* außerdem als wichtige Neuerung in die deutsche Literatur einbrachte (eigentlich müßte man sagen: aus Amerika importierte), das war ein entschieden populärkulturell geprägter Wahrnehmungszugriff,⁶ vor allem aber das, was ich als »Label-Thinking« bezeichnen möchte, also die Herrschaft der Markenwahrnehmung;⁷ Berühmtheit als Zielobjekt eines derartigen Apperzeptionskonzeptes erlangte die so genannte »Barbourjacke«, ob nun in Grün oder in Blau, seit *Faserland* jedenfalls auch über Hamburg hinaus⁸ ein bekanntes Symbol für die schickere Welt und ihren Markenfetischismus.

Nicht ganz so neu war die elitäre, snobistische Haltung, die man, und dies wohl zu Recht, auch dem Erfinder des Ich-Erzählers, also dem Autor Christian Kracht anlastete:⁹ Von Oscar Wilde bis Ernst Jünger bevölkert eine Fülle ähnlicher Figuren die Literaturgeschichte; doch mit dieser speziellen Mischung aus selbstverständlichem Snobismus, popkulturellem Konsumismus und anarchischem Konservatismus traf Krachts namenloser jugendlicher Held, der alles und jeden jederzeit als »Nazi« beschimpfen konnte, anscheinend exakt den Zeitgeist und brachte einen sozusagen in der Luft liegenden Generations- und Mentalitätswechsel zum Ausdruck:¹⁰ ein deutliches Nein zur Political Correctness der bislang herrschenden Kultur der Vergangenheitsbewältigung; sowie ein ebenso unterschiedenes Ja zur Oberfläche des Pop.

Und dennoch zeigt *Faserland* – eine der denkbaren Sinngebungen des Titels deutet es bereits an – eine unbehagliche Wirklichkeit,¹¹ eine zerfasernde, sich auflösende bundesrepublikanische Wohlstandsgesellschaft, in der sich jeder nur um sich und – wie man sagen könnte – seine eigene Barbourjacke kümmert und eigentlich kaum jemand so richtig glücklich scheint, vor allem nicht der Ich-Erzähler.

Faserland verfügt über keinen Plot im eigentlichen Sinn, das heißt: kein ineinander verschlungenes Handlungsgefüge und keine ausgreifende Entwicklung. Der Roman besitzt kaum eine Spannungskurve, es sei denn, man wertet die Zunahme der niederschmetternden Erlebnisse des Ich-Erzählers als eine solche. Auch eine charakterliche Entwicklung des Helden sucht man vergebens, es sei denn, man interpretiert seine Abkehr vom »Faserland« am Schluß des Buches als das Ergebnis eines Bildungsprozesses. Vielleicht könnte man sagen, daß die mehrtägige, ziellose Reise durch das Party-Deutschland der Neunziger dem Roman als roter Faden dient, auf den die relativ unzusammenhängenden Einzelerlebnisse, Erinnerungsschübe und Reflexionsleistungen des Erzählers – ausnahmslos kuriose Kostbarkeiten, wohlgemerkt – hintereinander aufgereiht werden.¹²

Eines der Hauptmerkmale der so genannten Pop-Literatur ist, wie gesagt, der konsequente populärkulturelle Wahrnehmungszugriff, der in ihr geübt wird. Dies bedeutet, daß der Erzähler von *Faserland* auffallend viele Markennamen zitiert.¹³ Markennamen vorerst noch in einem erweiterten Sinn verstanden, denn auch Musikgruppen, Filmstars und andere Prominente des »Global Village« sind ja in gewisser Hinsicht Marken, als sich in ihnen bestimmte allgemeine Eigenschaften und Bedeutungen bündeln. Daher können sie auch zu identifikatorischen und distinktiven Zwecken sowie zu allgemeinen verbalen und nonverbalen Kommunikationszwecken eingesetzt werden. Das Bewußtsein unseres Erzählers jedenfalls wird in einem solchen Maße von den populärkulturellen Errungenschaften (Film, Fernsehen, Werbung etc.) regiert, daß ihm an einigen Stellen bereits die Grenzen zwischen Realität und Simulation verschwimmen: So erinnert ihn das heftige Erbrechen eines Mädchens an eine Kotzscene aus dem Horror-Film *Der Exorzist*. (S. 50)

Bei seiner Ikonographie der Alltagskultur hat sich der Erzähler auf die sogenannten »Brands« spezialisiert, die renommierten Markenwörter und Produktnamen. Schon der erste Satz des Romans steht unter dem Diktat der Markenwahrnehmung: »Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke.« (S. 15) »Fisch-Gosch« statt Fischbude, »Jever« statt Bier. – Um zu sehen, was hier eigentlich geschieht, wäre es vielleicht sinnvoll, sich einmal das Gegenteil einer solchen markenorientierten Apperzeption anzuschauen. Hierzu bietet sich der relativ aktuelle Fall eines Suhrkamp-Autors an: So präsentiert uns Ralf Rothmann, Jahrgang 1953, in seinem 2003 erschienenen Roman *Hitze* einen auktorialen Erzähler, der auf der ersten Seite den Pächter eines Zeitungskiosks wie folgt beschreibt: »Auf dem Brett vor der Luke stand eine Thermoskanne, und neben der Kassette mit dem Wechselgeld lag sein Frühstückspaket, eine goldverpackte Praline obenauf.«¹⁴ Eine »goldverpackte Praline« also, was mag das wohl sein? Wieso schreibt der Autor nicht einfach »Ferrero Rocher«? Denn welche andere »goldverpackte Praline« könnte sich der Pächter eines Kiosks schon leisten? Welche andere gibt es überhaupt? Die anachronistische Attitüde, die der Suhrkamp-Autor Ralf Rothmann in seiner markengereinigten Prosa pflegt, soll vermutlich die Erschaffung eines zeitlosen Kunstwerkes sichern.¹⁵ Nur leider sind einige Brands derart etabliert und allseits bekannt, daß ihr absichtliches Verschweigen unzeitgemäß und prätentios wirkt.

Der Ich-Erzähler von *Faserland* nun entwickelt den populärkulturellen Wahrnehmungszugriff zu einem wahren Tick; er unterhält eine Krankheit namens »Label-Thinking«, das heißt, er trägt nicht einfach eine Jacke, sondern eine »Barbourjacke«; er trinkt nicht einfach ein Mineralwasser, sondern ein »Christinen-Brunnen«-Mineralwasser; er zieht nicht einfach ein Hemd an, sondern ein Hemd von »Brooks Brothers« usw. Doch nicht genug damit, daß er bestens über Marken informiert ist; in jedem dieser Fälle weiß der Erzähler auch wortreich und nachdrücklich zu beweisen, warum die Wahl für das jeweilige Produkt gewissermaßen einen Teilsieg über eine ansonsten schreckliche und häßliche Welt darstellt.¹⁶ Marken sind, wie bereits angedeutet, keine leeren Zeichen. Im Gegenteil: Das Signifikat einer Marke stellt auf der Signifikanten-Seite ein ganzes Bündel von Bedeutungen zur Verfügung. Diese Bedeutungseinheiten, die auch noch ständig im Wandel sind, zu lesen und selbst einzusetzen gehört für den Helden von *Faserland* und für die Welt der künftigen Millionenerben, in der das Buch spielt, zum Standardprogramm und zur Hauptbeschäftigung.¹⁷ Alle Markennamen, die in *Faserland* erwähnt werden – Ralph Lauren, Alden, Cartier, Roederer, Kiton usw. –, zeichnen sich durch eine große Konnotationskraft aus; sie stehen für Reichtum und Macht, für erlesenen Geschmack und hervorragenden Stil. Um all diese Produkte herum existieren Geschichten, wird eine Art Geheimwissen betrieben: über die Art und Weise der Verarbeitung, über Herkunft und Qualität der Materialien usw.

Schauen wir uns die Kleidung unseres Helden an; er trägt ein Kition-Jackett, was er stolz betont (S. 28, 33). Eine kleine Recherche mit der Suchmaschine »Google« fördert die folgende schöne Produktbeschreibung aus dem World Wide Web hervor; sie veranschaulicht wunderbar die geheimnisvolle und reizvolle Welt der Supermarken: »Nur edelste Rohstoffe, zu Tuchen verarbeitet von englischen und italienischen Webereien, sind gut genug für ein Kleidungsstück aus dem Hause Kition: Wolle natürlich, Kaschmir, Leinen, Seide und – Gipfel des Luxus – Vicuña. / Schon die Inkas fertigten Prachtgewänder aus dem feinen Fell des Anden-Lamas und bis heute ist seine Wolle die kostbarste der Welt. Solch delikate Materialien, wer wagte zu widersprechen, wollen maßgeschneidert sein, von Hand genäht, jede geklebte Einlage in Revers oder Kragen wäre Frevel.«¹⁸

Kommen wir noch einmal auf die Hemden des »Faserländers« zurück: Sie stammen, wie beschrieben, von Brooks Brothers, dem US-Nobelausstatter von der Madison Avenue in New York. Gehen wir einmal in diesen Laden hinein – wieder übers Internet, versteht sich – und werfen einen Blick auf die Preisschilder: Krawatten kosten hier schlappe 129 Euro, Hemden gibt's für 300 Euro, und der Preis für einen Anzug liegt zwischen – sage und schreibe – 2.550 Euro und 13.300 Euro! Daß Dinge teuer sind, reicht aber allein noch nicht aus. Denn auch teure Marken können ihren Träger diskreditieren, dann nämlich, wenn es die falschen Markennamen mit den falschen Konnotationen sind; so wird ein gewisser Sergio am Strand von Sylt wie folgt beschrieben: »Sergio, das ist so einer, der immer rosa Ralph-Lauren-Hemden tragen muß und dazu eine alte Rolex, und wenn er nicht barfuß wäre, mit hochgekrepelten Hosenbeinen, dann würde er Slipper tragen von Alden, das sehe ich sofort.« (S. 20) Nehmen wir diese Beschreibung einmal genauer unter die Lupe, so können wir uns das Folgende fragen: Ralph-Lauren-Hemden, die sind doch gar nicht so teuer? Aber das ist wohl schon der Fehler, daß da jemand auf diese fälschlicherweise für edel geltenden VIP-Proleten-Hemden reinfällt, mal ganz abgesehen von der Farbe rosa. Und wie paßt die Rolex ins Bild, bekanntlich die Lieblingsuhr von Ralf Schumacher? Diesen Luxus-Chronometer können und wollen sich ja nur Rennfahrer, Zuhälter und sonstige Millionäre leisten. Folglich hat Sergio Geld. Dafür sprechen auch die tausend Mark teuren Pferdelederschuhe der amerikanischen Nobelmarke Alden. Wieso aber gerade sie das negative Bild von Sergio komplettieren sollen, ist gänzlich rätselhaft. Denn: Was spricht eigentlich gegen Slipper von Alden?

Und schon stecken wir selbst mittendrin in diesem hochkomplexen und äußerst komplizierten Spiel mit den »Brands«, das Kraecht und sein Erzähler hier betreiben. Es auf diesem preislich hohen Niveau mitzuspielen erfordert natürlich den nötigen finanziellen Rückhalt. Auch Zeit muß genügend vorhanden sein, um über all die Luxusartikel, die die Warenwelt bereithält, stets auf dem laufenden zu sein. Daß die Trends und Gegentrends ebenso schnell und unvorhersahbar

wechsell können wie die Windrichtung bei Fisch-Gosch in List auf Sylt, darauf muß der Teilnehmer an diesem Spiel gefaßt sein.

Der gedrängte Einzug der Markennamen in die Literatur, derentwegen die Pop-Literaten auch als »Neue Archivisten« bezeichnet wurden,¹⁹ beginnt übrigens keinesfalls mit Christian Krachts *Faserland*. Ein in dieser Hinsicht unerreichtes Vorbild stellt der Roman *American Psycho* (1991) des amerikanischen Autors Bret Easton Ellis, Jahrgang 1964, dar. In diesem Skandalwerk, das unter den Yuppies im Manhattan der achtziger Jahre spielt, werden Menschen allein als wandelnde Kleiderständer für Edelklamotten beschrieben; etwa so: »Ich stehe im Paul Smith rum im Gespräch mit Nancy und Charles Hamilton und ihrer zweijährigen Tochter Glenn. Charles trägt einen doppelreihigen Leinenanzug mit vier Knöpfen von Redaelli, ein Hemd aus Broadcloth-Baumwolle von Ascot Chang, eine gemusterte Seidenkrawatte von Eugenio Venazi und Loafers von Brooks Brothers. Nancy trägt eine Seidenbluse mit Perlmutter-Pailletten und einen Seidenchiffon-Rock von Valentino und Silberohrringe von Reena Pachochi. Ich trage einen doppelreihigen Sechsknopf-Wollanzug mit Kreidestreifen und einen gemusterten Seidenschal, beide von Louis, Boston, und ein Hemd aus Oxford-Baumwolle von Luciano Barbera. Glenn trägt einen silbernen Armani-Overall und eine winzige Mets-Kappe.«²⁰

Im Vergleich mit Patrick Bateman, der Hauptfigur aus *American Psycho*, ist der Held aus *Faserland* jedoch ein harmloses Kerlchen. Jener nämlich betätigt sich in seiner Freizeit als psychopathischer Killer und Frauenschänder, um sich in einer Welt der reinen Oberfläche überhaupt noch irgendeiner wahren menschlichen Regung zu versichern, ob bei seinen Opfern oder bei sich selbst. Auch der Erzähler aus *Faserland* hat ein gestörtes Verhältnis zu seinen Mitmenschen. Ja, im Grunde hat er gar keine »echten« menschlichen Beziehungen; er lebt weitgehend beziehungs- und bindungslos neben den Ereignissen im »Faserland« her. Schauen wir uns erneut den Anfang des Romans an: »Also, es fängt damit an, daß ich [Hervorhebung M. B.] bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke.« (S. 15) Erst ein paar Sätze später – nachdem er die Lokalität genauer bestimmt, die Windrichtung präzise ermittelt, die Wahl seiner Oberbekleidung näher begründet hat usw. – erfahren wir, daß er gar nicht allein bei Fisch-Gosch in List auf Sylt steht, sondern sich die ganze Zeit im Gespräch mit einer gewissen Karin befindet, die also direkt neben ihm bei Fisch-Gosch in List auf Sylt steht! Der kommunikative Austausch der beiden ist beispielhaft für die zwischenmenschliche Situation, die in diesem Roman herrscht: Sollte man sich besser eine grüne oder eine blaue Barbourjacke kaufen? Wird es am Abend regnen oder nicht? Ein oberflächlicheres und überflüssigeres Geschwätz ist nur schwerlich denkbar. Über beide Fragen kann übrigens keine Einigkeit erzielt werden. Nachdem auch noch die Knutscherei in den Sylter Dünen zu nichts weiter führt, beschließt der Erzähler schließlich, niemals wieder nach Sylt zu kommen (S. 25 f.).

Im Laufe der Handlung, die man genauer als eine ständige Flucht von einem Ort zum nächsten bezeichnen müßte, scheitern zahlreiche weitere Kontaktversuche. So gibt es drei gute Freunde in der Vergangenheit dieses angeblichen Absolventen des Salemer Nobel-Internats und jetzigen Frührentiers mit Kindermädchen.²¹ Die Wiederaufnahme der alten Bindungen mißlingt jedoch in allen drei Fällen: Befremdet von Nigels Teilnahme an einer Gruppensexorgie, verläßt der Erzähler fluchtartig dessen Wohnung und daraufhin die Stadt (S. 54 ff.); als er endlich den Mut faßt, Alexander anzurufen, an dessen Lügengeschichten er während seiner stets unterernährt und alkoholisiert durchgeführten Reise immer mal wieder mit einiger Sympathie denken muß, wird er just in dem Moment ohnmächtig, als sich sein alter Kumpel am anderen Ende der Leitung meldet (S. 79); auch auf den hysterischen Heulanfall des Millionärssohns Rollo auf dessen Party am Bodensee reagiert er mit panischer Flucht (S. 152 f.)

Vor dem Hintergrund dieser hier nicht zur Gänze darlegbaren weitgehenden Beziehungs- und Bindungslosigkeit sowie existentiellen Unbehaustheit gewinnt das zynische Spiel mit den Brands, das der Erzähler so hochtourig betreibt, eine ganz eigene Bedeutung: »Label-Thinking« ist für diesen jungen Mann nämlich nicht allein ein schnöseliges Distinktionsprojekt, das der Erstellung einer eigenen unverwechselbaren, nach außen hin sichtbaren dandyesken Identität dient. Nein, es ist gewissermaßen der Versuch, eine nach verständlichen Spielregeln funktionierende Heimat zu bewohnen.²² Der Wunsch nach Zugehörigkeit zu der Welt der Supermarken und der mit ihnen verbundenen Glücksverheißungen führt jedoch in eine Pseudogemeinschaft, in der in Wahrheit – und der ganze Roman belegt dies – außer der Vorliebe für oder der Abneigung gegen diverse Zeichen keine Gemeinsamkeit besteht.

Und wie aus nahezu jedem Spiel irgendwann Ernst wird, so auch aus diesem. Dazu muß es um so zwingender kommen, als das Spiel mit den »Brands« ja nicht aus einer Freude heraus entwickelt wurde. Seine Ursprünge sind vielmehr die zwischenmenschliche Isolation und seelische Not unseres Erzählers sowie das dauernde Unbehagen an der aktuellen Wirklichkeit, die – und darin ist sie das genaue Gegenteil der schönen Markenwelten – als akut häßlich und recht verkommen geschildert wird: Nicht nur, daß das ICE-Design »irgendwie körperlich unerträglich« (S. 27) ist und dergleichen Kleinigkeiten mehr. Ganz grundsätzlich ist da irgendwas anrühlich im »Faserland«; und tatsächlich zieht sich eine – Verzeihung – deutliche Kackspur durch den gesamten Roman.²³ Die ständigen Partys, der immense Alkohol- und Drogenkonsum zeichnen darüber hinaus das Bild einer kaputten, selbstzerstörerischen Kultur. In diese negative Reihe gehören auch die Attacks durch Homosexuelle, die der Erzähler abzuwehren hat. Ironischerweise sind sie die einzigen, die sich für unseren triebschwachen Helden zu interessieren scheinen.²⁴ Letzteres könnte man als tendenzielle Schwulenfeindlichkeit auslegen, oder auch in klassisch-psychologischer Weise als »verpafätes Coming-out« bewer-

ten.²⁵ Nicht unwahrscheinlich ist übrigens auch, daß der »Held« überhaupt noch kein, also weder ein hetero- noch homosexuelles, Erweckungserlebnis feierte. Der Text jedenfalls berichtet von keinerlei stattgehabter geschlechtlicher Interaktion.

Was schön ist im »Faserland«, das hat in der Vergangenheit stattgefunden; man denke an die Sylter Kindheits Erinnerungen – die allerdings auch bereits von der Markenkrankheit befallen sind: Der eine Junge kann sich »Grünofant« (ein nicht gerade günstiges Waldmeister-Eis von Langnese) leisten, der andere muß mit »Berry« vorlieb nehmen (dem billigsten Eis der siebziger Jahre; S. 81 f.). Gegenwärtige Glückserlebnisse scheinen allein mit Drogeneinsatz möglich; doch auch dann entwickeln sie sich bloß ansatzweise im Spannungsfeld mit anderen Individuen.²⁶ Die in die Zukunft gerichteten Wunschwelten des Erzählers hingegen sind von rührender Infantilität: Er träumt von einem gemeinsamen Leben mit der italienisch-amerikanischen Filmschauspielerin Isabella Rosselini (S. 61 f.). – Wenn man all dies zusammennimmt – die schöne bunte Fassade von Reichtum, Konsum und Spaßkultur sowie das dahinter hockende tatsächliche menschliche Elend –, ist es wohl nicht verfehlt, *Faserland* als ein Manifest des Scheiterns der Label-Kommunikation zu lesen; der Glaube an die kommunikative Kraft der neuen »heavy characters« ist bereits fehlgeschlagen.²⁷

Überraschenderweise reflektiert der Ich-Erzähler in *Faserland* jedoch nicht allein über Popkulturelles, sondern auch über sozusagen »Poppolitisches: Vom ersten Kapitel an flicht er mehr oder weniger seriöse Kenntnisse über die Vergangenheit seines Landes ein. So erinnert er sich auf Sylt – 1. Kapitel – an eine Anekdote über Hermann Göring, der in den Sylter Dünen angeblich einmal seinen Blut-und-Ehre-Dolch verloren hat (S. 19 f.); auch weiß er, daß die größte der deutschen Nordseeinseln im Zweiten Weltkrieg mit Geschützanlagen bestückt war (S. 20). Er kennt – 2. Kapitel – die Abkürzung für die Hitler-Autobahn »Hamburg-Frankfurt-Basel«, »Hafrabra« (S. 39), und muß, während er sich frühmorgens im Taxi durch Hamburg kutschieren läßt, irgendwie unmotiviert an die Bombennächte im Zweiten Weltkrieg denken (S. 51) Beim Landeanflug auf Frankfurt – Kapitel 3 – denkt er an »die großartige Anfangsszene aus *Triumph des Willens*, »wo der blöde Führer in Nürnberg oder sonstwo landet« (S. 65). Die Ankunft in Heidelberg – 5. Kapitel – animiert ihn zu einem kleinen Vortrag darüber, warum »Old Heidelberg« den Zweiten Weltkrieg unzerbommt überstanden hat (die Stadt sollte nach Ende des Kriegs das Hauptquartier der Amerikaner werden), und im direkten Anschluß daran philosophiert er mehr oder weniger aufschlußreich über das Wort »Neckarauen«: »So könnte Deutschland sein, wenn es keinen Krieg gegeben hätte und wenn die Juden nicht vergast worden wären. Dann wäre Deutschland so wie das Wort Neckarauen.« (S. 90) Heidelberg ist aber auch der Ort, an dem er die Feststellung tätigt, daß alle deutschen Rentner »wie komplette Nazis« (S. 98) aussehen. Die Geschichte des Urgroßvaters von Freund Rollo, der angeblich ein bedeutender Kolonialist »auf irgendwelchen Inseln im

Pazifik« (S. 123) war, animiert den Erzähler – 6. Kapitel – zu allerlei schwärmerischen Gedankengängen über das »riesige deutsche Kolonialreich« (S. 124). Zu guter Letzt – 7. Kapitel –, ehe es im 8. Kapitel zur Generalabrechnung mit dem zuvor längsachsig durchreisten »Faserland« kommt, tischt der Erzähler eine kuriose Anekdote aus seiner Schulzeit auf: Im Sportunterricht, der von einem ungarischen Lehrer geleitet wurde, mußten sie damals immer zur Polenlinde laufen; die hieß deshalb so, weil dort während des Zweiten Weltkriegs zwei polnische Zwangsarbeiter aufgehängt wurden: »Ich habe immer überlegt, ob der Lauf zur Polenlinde, der wirklich ziemlich anstrengend war, besonders wenn man ihn drei- oder viermal machen mußte, nicht so eine Art Rache sein könnte, von Herrn Solimosi im Namen aller Slawen an uns Deutschen. Und ob ich nicht Buße tun könnte für die Verbrechen der Nazis, dadurch, daß ich zur Polenlinde und zurück laufe.« (S. 150)

Besonders bei diesem letzten Zitat wird man den Verdacht nicht los, der Erzähler – und mit ihm natürlich der Autor – erlaube sich hier einen bitterbösen Scherz mit der herrschenden Kultur der Vergangenheitsbewältigung seines Landes. Auch wenn es sich um eine Kindheiterinnerung handelt; eine derartige, durch den Erinnerungsmechanismus ungebrochene Naivität traut man dieser literarischen Figur nicht zu. *Faserland* – so lautet daher meine These – stellt gewissermaßen eine Schnittstelle zwischen altbewährter Bewältigungs- und Aufbereitungsliteratur und dem Beginn der Pop-Literatur dar; teilweise noch – wenn auch unter Ironieverdacht stehend – dem ständigen Erinnern an die Vergangenheit, ihrem ordnungsgemäßen Einlagern in einem kollektiven Gedächtnis verpflichtet; größtenteils jedoch im Pop angelangt, beim Lob der Oberfläche, bei der Archivierung von Markennamen und Musikgruppen, von Kinofilmen und Prominenten, wie es kurz darauf in den Schriften von Benjamin von Stueckrad-Barre (unter anderem *Soloalbum* [1998], *Remix I* [1999], *Blackbox* [2000]) seine Höhepunkte feiert.

Schauen wir uns zuletzt noch das relativ offene Ende von *Faserland* an: Der Ich-Erzähler scheint eine Umorientierung seines Lebens vorzunehmen. Während er das ganze Buch über nur Alkohol, Zigaretten und sonstige Drogen zu sich genommen hat, erwischen wir ihn in Zürich bei einem – für seine Verhältnisse wenigstens – kleinen Fitness- und Aufbauprogramm: »Morgens esse ich ein paar Spiegeleier mit Toast. Dazu trinke ich einen ausgepreßten Grapefruitsaft und zum ersten Mal in meinem Leben Kaffee. Ich mag gar keinen Kaffee. Mein Herz fängt an, wie blöd zu rasen, und ich fühle mich schwindlig, aber ich trinke trotzdem morgens zwei große Tassen.« (S. 155) Auch sind seine Gedanken nun milder, freundlicher, optimistischer gestimmt. In der Schweiz ist – irgendwie – alles besser; dem Erzähler scheint es gar so, »als ob Deutschland nur noch eine Ahnung wäre, eine große Maschine jenseits der Grenze, eine Maschine, die sich bewegt und Dinge herstellt, die von niemandem beachtet werden.« (S. 157) Erstmals in seinem Leben gelingen ihm – zu seiner großen Freude – Rauchringe; der Tod

seines Freundes Rollo, von dem er in der Zeitung liest, kann ihm nichts anhaben, obwohl er dessen Ertrinken im Bodensee doch möglicherweise durch einen seelsorgerischen Eingriff hätte verhindern können (statt dessen hat er ihm den Porsche geklaut); sogar die Pornokinos in der Schweiz sind augenscheinlich weniger schlimm als die in Deutschland (von denen war allerdings zuvor niemals die Rede gewesen); auch halluziniert er wieder einmal ein sauberes Schweizer Hüttenleben herbei, das er zusammen mit Isabella Rosselini führen würde (S. 160 f.) usw. Deutschland jedenfalls mit all seinen unangenehmen Erscheinungen – den »Raketen-Konstrukteuren«, den »Selektierern an der Rampe«, den »Geschäftsleuten mit ihren schlecht sitzenden Anzügen«, den »Gewerkschaftern, die immer SPD wählen« (S. 161) etc. – wäre dann ein für allemal Vergangenheit und vergessen. Vermutlich ist diese Reihung als Zusammenfassung der in den Tagen zuvor gemachten Beobachtungen und Erlebnisse zu verstehen, die jetzt glücklicherweise für immer überstanden sind.

Trotz dieses angedeuteten inneren Reinigungsprozesses steht am Ende des Romans – wie es sich für den Dandy gehört – ein Auslöschungsmotiv. Was darauf schließen läßt, daß die Bootsfahrt über den dunklen Zürichsee tatsächlich die letzte Handlung im Leben dieses jungen Mannes sein könnte, ist – neben der beim Leser aufkommenden Assoziation an Charon und seinen ins Reich der Toten überführenden Kahn –²⁸ folgendes: Auf seinem letzten Gang ist der Ich-Erzähler erstmals ausdrücklich ohne Barbourjacke unterwegs; er hat sie im Hotel vergessen oder zurückgelassen, ehe er sich auf die Suche nach dem Grab von Thomas Mann auf dem Kilchberger Friedhof machte²⁹ und anschließend ans Ufer des Zürichsee begab – und sozusagen das Symbol seiner oberflächlichen Welt abgestreift.³⁰

2. *Unter Königinnen*. – Mit Elke Naters, Jahrgang 1963, betritt 1998, also drei Jahre nach dem Erscheinen von *Faserland*, eine Autorin die literarische Bühne, deren Prosa derjenigen von Christian Kracht sehr ähnlich ist. Auch Elke Naters gebraucht in ihrem Debüt-Roman *Königinnen*³¹ eine sozusagen oral-kulturelle Sprache, bewußt illiteral gehalten, voller Jugendjargon.³²

Und auch bei *Königinnen* kann, wie bei *Faserland*, kaum von einer Handlungsdynamik die Rede sein. Um das Defizit an ineinander verschlungenem Handlungsgefüge und ausgreifender Entwicklung auszugleichen, hat sich die Autorin einen speziellen, halbwegs für Spannung sorgenden Clou ausgedacht. Sie erzählt im steten Wechsel aus zwei verschiedenen weiblichen Ich-Perspektiven: Sprecherinnen sind die beiden Freundinnen Marie und Gloria, die jeweils aus ihrer Sicht dieselben wenig erfreulichen Ereignisse aus ihrem unglamourösen Leben schildern.

Leider ist die Sprache, die diese beiden »Königinnen« gebrauchen, kaum voneinander zu unterscheiden; auch die mit dieser Sprache geschilderten Gefühlswelten sind nahezu identisch. Kurz: Der Leser hat einige Mühe, die Lebensläufe und Charaktere klar voneinander zu trennen. Wir wollen es dennoch versuchen.

Da wäre also auf der einen Seite Gloria: Diese junge Frau ist Anfang dreißig, befindet sich in einer intakten Beziehung (oder was man so nennt), hat einen Sohn, ein zweites Kind ist unterwegs. Sie ist Hausfrau. – Auf der anderen Seite Marie: Sie führt (oder fristet) ein Single-Dasein, ist ebenfalls Anfang dreißig, lebt offensichtlich von der Stütze und hat ansonsten nicht sonderlich viel zu tun. Das Buch verfolgt die Leben dieser beiden »besten« Freundinnen ein bis zwei Wochen lang;³³ was während dieser Zeit an erzählbarer Handlung geschieht, ist nicht gerade spektakulär: Die beiden Frauen halten sich in Diskos und Kneipen auf; Marie versucht, die eine oder andere Affäre einzuleiten; Gloria kämpft mit ihrer Rolle als Hausfrau; wenn sie frustriert sind (und das sind sie oft), flüchten Gloria und Marie in die Kaufhäuser und konsumieren energisch und zielgerichtet; nervliche Zusammenbrüche zelebrieren sie in den eigenen vier Wänden; dann wieder wird auf Anrufe gewartet oder selbst irgendwo angerufen.

Schließlich entwickelt sich tatsächlich noch eine kleine Seifen-Oper: Marie lernt über Gloria deren langjährigen guten Freund Martin kennen. Den findet sie zunächst eingebildet und arrogant, dann aber verbringt sie mehrere Tage am Stück mit ihm, ohne jedoch geschlechtlichen Kontakt zu haben. Gloria erfährt von dieser neuen Bindung und ist am Boden zerstört; der Neid auf das vermeintliche Glück der Freundin ist enorm, die Freundschaft der beiden Damen scheint daran zu zerbrechen. Parallel dazu hatte Marie aber auch einen gewissen Wolfgang Schäfer kennengelernt; mit ihm nun scheint sich tatsächlich ein kleines Glück installieren zu lassen. Als Gloria dies hört, ist sie aus irgendeinem Grund erleichtert und erfreut. Schließlich sind sich beide darüber einig, daß es nichts Wichtigeres gibt als eine gute Freundin. – Wer den ganzen Roman gelesen hat, der weiß natürlich, daß dieses einigermaßen versöhnlich klingende Ende lediglich einen Waffenstillstand, eine kleine Pause im Daseinskampf der jungen Frauen bedeutet. Zu genau hat der Leser das Innenleben dieser »Königinnen« studieren dürfen, als daß er an ein Happy End für sie glauben könnte.

Das eigentliche Thema von *Königinnen* ist, wie bereits angedeutet, das große Unglück, an einem unglamourösen Leben teilzunehmen. Um die Ausweglosigkeit besonders umfassend zu illustrieren, verschränkt die Autorin zwei unterschiedliche Lebensentwürfe: die junge Frau in aktivierter Paarbildung mit Nachwuchs und den weiblichen Single mit wechselnden Affären, stets bereit, auf die nächste Verheißung eines Dauerglücks zuzugehen. Glaubt man den beiden Sprecherinnen des Romans, dann sind beide Existenzformen – ob nun in fester Paarbildung befindlich oder als Single mit wechselnden Partnern – in ihren unglücklichen Auswirkungen kaum unterscheidbar. In *Königinnen* ist sowohl die junge Mutter als auch die Single-Frau die meiste Zeit mehr oder weniger deprimiert über ihr Leben.

So spricht Gloria: »Mein Leben ist voll von ermüdender Hausfrauenscheiße. Schon beim Aufstehen ist mir so langweilig, daß ich gleich wieder einschlafe. Ich schleppe mich durch den Tag. Der nimmt kein Ende. Mein Kopf ist Brei. Nichts

mache ich richtig. Wenn ich Wäsche wasche, vergesse ich das Waschpulver. Und so weiter.« (S. 76) Und so weiter und so fort. Das Lamento über die kleinen Problemchen des mütterlichen Alltags nehmen kein Ende. Ein ebenso nichtiges wie anstrengendes Unglück wird zelebriert. Zu guter Letzt beneidet Gloria die Alleinstehenden sogar. Als Alleinstehende könnte sie sich nämlich wunderbar ihres Alleinseins wegen in Selbstmitleid suhlen sowie einen »großen tragischen Schmerz« (S. 78) haben. Wir können Gloria beruhigen; auch bei den Singles, also bei Marie, gestaltet sich das morgendliche Erwachen meist unerfreulich und wenig heroisch: »Ich hasse es, neben jemandem aufzuwachen, den ich nicht kenne. Noch dazu verkatert und mit einem miesen Geschmack im Mund. Das ist so privat, aufzuwachen, und dann liegt man mit einem Fremden im Bett, und damit das nicht peinlich ist, daß man so fremd am Morgen nebeneinander im Bett liegt, tut man so, als wäre das schön, und nicht peinlich. Die Morgenlatte, der Mundgeruch und die verklebten Gesichter.« (S. 68)

Das einzige, was Erlösung verspricht, ist der Konsum: Einkaufen gehen gegen die Betrübnis. Das Glück trägt Namen wie Prada oder Gucci. Für kurze Zeit sind Gloria und Marie »Königinnen« im Reich des Konsums, und ihr Zepter ist die »goldene Kundenkarte« vom KaDeWe. Die staatlichen Rahmenbedingungen ermöglichen es sogar der Sozialhilfe-Empfängerin, an der Schnäppchenjagd auf internationale Markenartikel teilzunehmen und somit an den mit ihnen verbundenen Glückssemantiken teilzuhaben.³⁴

Was diese ereignisarme literarische Soap-Opera neben vielen öden Ansammlungen von Klischees dem Leser dann doch noch zwischen den Zeilen zu bieten hat, sind einige Aufschlüsse über die Funktionsweise der Liebe junger Frauen (hier sind der Autorin wohl ein paar Wahrheiten sozusagen unterlaufen): »Susan ruft an. Sie hat einen Freund, den sie nicht liebt. Darüber ist sie verzweifelt. Das ist sie oft. Sie will sich trennen oder doch nicht. Weil sie Angst hat vor der Einsamkeit.« (S. 11) Tatsächlich sind die Männer in *Königinnen* nicht viel mehr als Erfüllungsgehilfen des weiblichen Prinzips. Sie dienen vorwiegend zur Aufrechterhaltung einer biologisch-gesellschaftlichen Konvention. Darüber hinaus haben die Natersschen »Königinnen«, die sich ja in einem ständigen narzisstischen Dauerkonflikt befinden und unermüdlich nur um sich selbst kreisen, keinerlei Interesse, weder am Mann als solchem noch am männlichen Einzelindividuum. Gloria gibt unumwunden zu, ihren Mann nur deshalb nicht zu verlassen, weil das Leben mit den zwei Kindern dann noch schwerer wäre als jetzt schon.³⁵ Wie Marie zu dieser ganzen Problematik steht, offenbart sich in ihrem Verhältnis zu Wolfgang Schäfer: »Es gibt nichts an ihm [Wolfgang Schäfer, M.B.] auszusetzen, das ist das Schlimme, nur daß alles so unverbindlich bleibt. Er sagt nicht, daß er mich heiraten will, mit mir zusammenziehen oder Kinder kriegen. Er kommt, und wir haben es schön und lustig miteinander, und dann geht er wieder. Nicht, daß ich ihn heiraten will oder Kinder kriegen oder zusammenziehen. Bestimmt nicht, aber er

könnte es wollen, zumindest daran denken oder mir wenigstens sagen, daß er in mich verliebt ist.« (S. 126) Wie man unschwer hören kann, wird der Mann nicht als Geliebter, sondern als Liebender imaginiert. Der liebende Mann ist das Missing Link im Leben junger Frauen; er wird benötigt, um die innere Logik der weiblichen Glücksvorstellung zu vollenden. Entsprechend austauschbar ist er denn auch. (Alles an Elke Naters' Roman scheint übrigens den Schweizer Autor Peter Stamm, ebenfalls Jahrgang 1963, oder besser: eine seiner literarischen Figuren zu bestätigen; aus der Beobachtung, daß es kaum poetische Liebeserklärungen an den Mann gibt (von Frauenseite, wohlgemerkt), zieht ein gewisser Dylan in der Erzählung *In den Außenbezirken* aus dem Erzählungsband *Blitzzeit* folgenden trüb-seligen Schluß: »Die Frauen lieben die Männer nicht, glaube mir.«)³⁶

Ziehen wir ein Fazit: Mit ihren »Königinnen« hat Elke Naters zwei fürchterliche weibliche Wesen erschaffen, stets verheult und unzufrieden. Außer an den kleinen Privatheiten, Bewunderungsbekundungen und Neidabsonderungen sind sie an kaum etwas interessiert.³⁷ Schon gar nicht an den Männern. Um ihr Unbehagen kurzzeitig zu betäuben, erproben sie ihren freien Willen im markenorientierten, sprich: glamourösen Konsumakt. Das Hauptproblem ist: Niemand offenbart ihnen unvermittelt das märchenhafte Geheimnis einer lange verheimlichten königlichen Abstammung. Daher muß ihr Leben eine tränenreiche, quengelige Angelegenheit bleiben – der Titel des Romans ist also nicht nur durchaus, sondern durchweg ironisch zu verstehen.

3. Gehemmte Emotion. – Der Wiener Xaver Bayer, Jahrgang 1977, ist noch konsequenter in der Vermeidung positiver Gedanken, als Christian Kracht und Elke Naters es sind. Die Themen dieses jungen Autors sind die kultivierte Langeweile, der gepflegte Ennui und – dies wohl vor allem und zuletzt – die Depression.

In seinem 2001 erschienenen Debüt-Roman *Heute könnte ein glücklicher Tag sein*,³⁸ der eher eine zum »Roman« erklärte Sammlung tagebuchähnlicher Prosa-miniaturen darstellt, berichtet Bayer aus dem Leben eines Studenten Anfang zwanzig. Ein Jahr lang – beginnend mit dem Kapitel »Spätsommer / Herbst«, den »Winter« hindurch, bis ins »Frühjahr« hinein, und endend im »Sommer« – führt ein namenloser Ich-Erzähler eine Art Tagebuch der nervösen Ereignislosigkeit.

Xaver Bayer schildert den studentischen Lebensabschnitt, der ja gemeinhin als eine lebensfrohe und aufregende Phase gilt, als eine im Gegenteil beunruhigend leere Veranstaltung, in der sich die immer gleichen Null-Ereignisse sinnlos aneinanderreihen: das gesellige Beisammensein mit den Freunden, die Gespräche über Filme und Musik, der übertriebene Alkohol- und Drogenkonsum, die Besuche auf Partys und Vernissagen, das Herumsitzen in irgendeiner Vorlesung . . . Was auch immer geschieht, früher oder später zeigt sich der Erzähler deprimiert und gelangweilt. Sein Kommentar lautet dann etwa: »Es ist ein biß-

chen deprimierend.« (S. 66) Oder: »Ich langweile mich etwas.« (S. 119) Offensichtlich will er auch in seiner Langeweile nicht unvornehm engagiert reagieren.

An den Konjunktiv jedenfalls, den der Titel des Buches artikuliert: daß heute ein glücklicher Tag sein könnte – daran hat der Erzähler wohl nie geglaubt. Jeden weiteren neuen Tag sieht er sich mit derselben Ratlosigkeit konfrontiert: Wie die Zeit erträglich rumbringen? Was tun? Ihm will einfach nichts einfallen: »Ich könnte ja rausgehen, denke ich mir, könnte mich in irgendein Lokal setzen, etwas lesen oder etwas schreiben. Ich könnte im Augarten spazieren gehen oder mir ein Gramm Dope besorgen und den Tag im Rauch auflösen. Oder ich könnte jemanden anrufen, Peter oder Lukas oder Hannes. Wir würden einander irgendwo treffen, herumsitzen, Bier oder Wein trinken und über Filme oder Musik reden.« (S. 25) Die umfassende Langeweile seiner Existenz inspiriert den Erzähler bisweilen zu quasiphilosophischen Reflexionen: Besonders die Vorhersehbarkeit der Abläufe aller erdenklichen Geschehnisse und Gefühlsäußerungen mißfällt ihm. Seine Betrübnis über die ewige Wiederkehr des Gleichen, sein Leiden an der steten Wiederkunft des immer schon Gekannten kulminiert schließlich in der Halluzination einer beängstigenden maschinellen Statistik: »Als ich dann durch die Stadt nach Hause gehe, überlege ich mir, daß es interessant wäre, wenn es irgendwo eine Person oder eine Maschine geben würde, die einem bei jeder Tätigkeit, die man verrichtet, und jeder Empfindung, die man hat, sagen kann, zum wievielten Mal dies gerade geschieht.« (S. 175)

Der Jammer über die mangelnde Originalität der Lebensvollzüge führt denn auch folgerichtig zu einer resignierten, pessimistischen, leider auch ziemlich schwächlichen Grundeinstellung zum Sein; so ist der Erzähler einmal der Meinung, »daß eigentlich nie etwas stattfindet, weil alles im Grunde immer schon im vornherein vorbei ist« (S. 185). Daher also die allgegenwärtige Unterambitioniertheit seines Tuns. Daß er wenig beruflichen Ehrgeiz hat, sein Studium und den Nebenjob eher lustlos absolviert, kann man einem jungen Menschen wohl noch nachsehen. Doch das komplette Fehlen von wie auch immer gearteten Glückswünschen und Sehnsüchten empfindet man als einen kleinen Skandal. Das einzige, was diesen Erzähler immerhin ein wenig erfreuen kann, scheint tatsächlich der eine oder andere Pop-Song zu sein, der zufällig im Hintergrund gespielt wird. Ihre Wahrnehmung zumindest erfolgt gewissenhaft und mit archivarischem Interesse. Wie auch die Lektüre zumeist düsterer Hochliteraten der Moderne (Pavese, Bataille oder Michaux) eifrig notiert wird, ohne daß dies jedoch irgendwelche Folgen für die Handlung hätte.

All dies bedacht, ist es wohl kaum verwunderlich, daß der Erzähler auch mit der größten Verheißung für den jungen Mann als solchen – der Frau und was mit ihr zusammenhängt – nichts Rechtes anzufangen weiß: Es kann kein Zufall sein, daß fast alle Frauen in diesem Buch mit »a« enden: Nina, Anna, Bettina. Genauso ähnlich wie ihre Namen sind ihre Eigenschaften – ja, wenn sie denn überhaupt

welche hätten! Durch die Augen unseres Ich-Erzählers betrachtet, handelt es sich bei Frauen fast ausnahmslos um Wesen, die die intakte Isolation, die eingespielte Depression stören könnten. Verliebt zeigt sich unser Held kein einziges Mal; dafür aber an einer Stelle eifersüchtig. Doch selbst für eine im allgemeinen außerordentlich heftige emotionale Äußerung wie Eifersucht gibt es bei ihm offenbar ein inneres Dämpfungselement: Einerseits zeigt er sich gekränkt davon, daß Hannes und Bettina im Nebenzimmer miteinander geschlafen haben, ohne sich darum zu kümmern, daß er sie nebenan hören konnte, andererseits kommt es ihm so vor, »als wäre da ein blinder Fleck in meinem Verständnis, sobald ich es zu fassen versuche« (S. 108). Auch beim Kontakt mit dem weiblichen Geschlecht sieht er nämlich stets die Gefahr, mit medial konditionierten Verhaltensmustern konfrontiert zu werden oder sie zu übernehmen. Sein Wunsch nach Authentizität ist derart groß, daß er lieber die Flucht antritt, als es zu körperlichen Annäherungen kommen zu lassen: »Als sie mir durch die Haare fährt, sage ich ihr, daß ich mich nicht so gut fühle und ob sie das versteht, und zwei Minuten später laufe ich die Treppen des Hauses hinunter und trete erleichtert auf die Straße.« (S. 29) Da hat er grad noch mal Glück gehabt! Vergessen wir auch nicht, daß die körperlichen Avancen dieser Judith womöglich auf den unoriginellsten Vorgang der Menschheitsgeschichte hätten hinauslaufen können: den Geschlechtsverkehr. – Daß dieses Leiden an einem angeblich öden, in all seinen Abläufen vorhersehbareren Leben und die daraus resultierende Orientierungslosigkeit im Einerlei bisweilen äußerst stilisiert wirken, mag das folgende Zitat veranschaulichen: »Ich blicke auf den Kalender. Samstag. Ich hätte auf Donnerstag getippt.« (S. 31)

Spätestens hier sollte jedem klar sein, daß auch der Erzähler aus *Heute könnte ein glücklicher Tag sein*, ähnlich wie derjenige aus *Faserland*, ein Distinktionsprojekt betreibt: Und zwar können wir im Fall des Bayerischen Erzählers eine groß angelegte Inszenierung der Langeweile konstatieren. Dieser junge Mann feiert seine eigene Langeweile. Die Ödnis, die er angesichts des Lebens empfindet, ist nicht nur außerordentlich groß, sie ist auch eine herausragende und zu würdigende Sonderleistung. Er unterscheidet sich von den anderen, indem er sich nicht von der Spaßgesellschaft reinlegen läßt. Er ist »not amused« von ihren schillernden Angeboten, nein, da übt er sich lieber in ekstatischer Langeweile. An einer Stelle liegt er ja tatsächlich so lange auf dem Bett rum, »bis mir dann schon schwindlig ist vom Herumliegen« (S. 118). In einem solchen Moment des Überdrusses an dem eigenen Gelangweiltsein sowie an der eigenen Untätigkeit gelangt er schließlich zu einer schmerzvollen Einsicht: »Diese totale Folgenlosigkeit von allem, was ich tue, halte ich nicht mehr aus.« (S. 118)

In diesem jungen Leben, das die sicheren Räume des Bürgerlichen niemals verläßt, findet kein wirkliches, kein ernsthaftes Drama statt; keine große Aufgabe ist zu bewältigen. Die wenigen Ausbruchversuche – eine Reise nach München, das Nachholen des in der Schule versäumten Besuches im KZ Mauthausen –

enden kläglich, depressiv und vereinsamt. Ja, vielleicht wäre ein Krieg für diese Generation, der unser junger Boheme angehört, tatsächlich leichter zu ertragen als ein Montagmorgen? So jedenfalls flüstert es uns der Klappentext ein, indem er sich auf das bekannte Motiv des amerikanischen Romanciers Walker Percy beruft.³⁹ Aber auch dies – der martialische Klappentext sowie das Autorenporträt in der Klappe, das einen etwas gequält und gelangweilt dreinblickenden Jungautor mit Clark-Gable-Schnauzer ablichtet – ist natürlich Teil der Inszenierung, die der Text betreibt, und suggeriert eine Einheit von Autor und Werk, ganz so, wie es die neuen, stark auf »Celebrity« setzenden Vermarktungsstrategien der Verlage verlangen.

Kommen wir nun noch zu einem technischen Aspekt dieser Prosa: Wie so viele Autoren der jüngeren deutschsprachigen Generation dürfte auch Xaver Bayer direkt oder indirekt durch den 1964 geborenen Amerikaner Bret Easton Ellis beeinflusst worden sein: Bevor Ellis mit dem hier bereits erwähnten *American Psycho* weltweit für Aufsehen sorgte, hatte er schon mit seinem ersten, 1985 erschienenen Roman *Less Than Zero*, auf deutsch: *Unter Null*, die Kritik intensiv beschäftigt. Nicht bloß in der Aneinanderreihung banaler und kaum zusammenhängender Ereignisse, die in der Gesamtschau eine sinnlose Lebensführung zeigen sollen, ähneln sich der erste Roman des Amerikaners und das Debüt des Österreicher. Neben dem kompositorischen Vorbild gilt es hier vor allem auf die Verwendung eines bestimmten stilistischen Kniffes hinzuweisen. Ein Vergleich zweier halbwegs willkürlich ausgewählter Passagen aus den beiden Büchern wird dies veranschaulichen.

Zuerst Bayer: »Im Auto sitzend, frage ich Judith, wo wir denn hinfahren sollen, und sie sagt, daß ihr das egal ist, also fahre ich einfach los. Weil mir die Stille unangenehm ist und ich immer noch nicht weiß, was ich mit Judith reden soll, schalte ich das Autoradio ein, und auf einem Sender singen Blur »Tender«, ein Lied, das ich liebe, und plötzlich fängt Judith an, mir von einer Freundin zu erzählen, mit der sie gestern telefoniert hat, und ich sage »aha«, aber in Wirklichkeit höre ich nur dem Lied zu und ärgere mich, daß sie ausgerechnet jetzt reden muß, und ich drehe es ein wenig lauter, obwohl ich weiß, daß das unhöflich ist, aber es scheint sie nicht zu stören, denn sie redet einfach weiter, und ich sage hin und wieder »aha« und »mh-hm« und fühle mich ganz wohl und irgendwie traurig, aber dann kommt ein Lied von Bryan Adams, und ich muß den Sender wechseln.« (S. 93) Stilprägend in dieser Passage ist die exzessive Anwendung der Parataxe; sie wird durch den häufigen Gebrauch der koordinierenden Konjunktion »und« in Gang gesetzt. Dies verfolgt einen ganz bestimmten Zweck: Die strukturelle Gleichordnung der Satzteile entspricht der fehlenden Wahrnehmungshierarchie im Bewußtsein des Erzählers. Diesem erscheint alles gleichrangig, gleichwertig oder gleichwertlos: was die Freundin auf dem Beifahrersitz sagt, sein Desinteresse an diesem Gesagten, ein Song im Radio, sein eigener seelischer Status – alles rangiert auf dem gleichen niederen emotionalen Level, alles wird auf die gleiche

Weise, im gleichen monotonen Duktus berichtet. Die gehemmte Emotion, das geminderte Gefühl, unter dem der Erzähler leidet, schlägt also durch bis in die syntaktischen Strukturen der Sprache.

Daß dies noch gesteigert werden kann, werden wir sehen, wenn wir jetzt fünfzehn Jahre zurück, in das Los Angeles der achtziger Jahre gehen, zu den gelangweilten erwachsenen Kindern der Superreichen: In Bret Easton Ellis' *Unter Null* berichtet ein gewisser Clay, ein Upper-Class-College-Boy, der die Weihnachtsferien bei seinen Eltern verbringt, von sich und seinen Freunden; sie alle sind reich und gelangweilt und lassen sich von Party zu Party treiben, immer auf der Suche nach dem nächsten großen und noch größeren Kick: »Ein großer blonder Junge kommt zu unserem Tisch, und eines der Mädchen, die neben Trent sitzen, springt auf und sagt: ›Mensch Teddy! Ich dachte, du würdest im Koma liegen!‹ und Teddy erklärt ihr, daß er überhaupt nie im Koma lag, daß sie ihm aber den Führerschein abgenommen haben, wegen Trunkenheit am Steuer, und das auf dem Pacific Coast Highway, und Blair kritzelt immer noch auf dem Tisch rum, und Teddy setzt sich hin. Ich bilde mir ein, Julian zu erkennen, hinten am Ausgang, und ich stehe auf und gehe zur Theke und dann vor die Tür, und draußen gießt es mittlerweile, und den Song von *Duran Duran*, der gerade läuft, kann man auf der Straße noch hören, und ein Mädchen, das ich nicht kenne, läuft an mir vorbei und sagt ›Hi, und ich nicke und gehe dann auf die Toilette und schließe die Tür ab und starre auf mein Gesicht im Spiegel. Jemand klopft an die Tür, und ich lehne mich nur dagegen und nehme nichts von dem Koks und heule vielleicht fünf Minuten lang, und dann geh ich raus und zurück in die Menge, und es ist dunkel, und niemand kann erkennen, daß ich ein ganz geschwollenes Gesicht und rote Augen habe, und ich setze mich wieder neben das betrunkene blonde Mädchen, und sie unterhält sich mit Blair über College-Aufnahmetests. Dann kommt Griffin mit einem ausgesprochen schönen blonden Mädchen rein, und er lächelt mich breit an, und die beiden gehen zur Theke rüber und begrüßen den schwulen Pornofilmstar und seine Freundin. Und so etwa um den Dreh geht Blair mit Rip weg oder vielleicht auch mit Trent, oder vielleicht geht Rip mit Trent weg, oder vielleicht geht Rip mit den beiden blonden Mädchen weg, die neben Trent gesessen haben, oder vielleicht geht Blair mit den beiden blonden Mädchen weg, und zuguterletzt tanze ich mit diesem Mädchen, und sie lehnt sich an mich und flüstert, daß wir vielleicht zu ihr gehen sollten.«¹⁰

Deutlich zu hören: die exzessiv in Einsatz gebrachte Parataxe. Auch Clay ist nicht in der Lage, eine Hierarchie der Wahrnehmungen herzustellen. Für ihn befindet sich alles gleichberechtigt nebeneinander: die Geschehnisse in der Bar, sein Verhältnis zu den dort anwesenden und agierenden Menschen, die Überlegung zu koksen oder es bleiben zu lassen, die eigene Verzweiflung und das Spekulieren darüber, wie sich die Paarkonstellationen entwickeln könnten. Gerade Letzteres wird vom Autor besonders konsequent und perfide in Szene gesetzt,

indem er nämlich anstelle von »und« plötzlich mit »oder« operiert, das heißt sogar die unterschiedlichen Möglichkeiten der Wirklichkeitsentwicklung sind einander ebenbürtig koordiniert – es ist vollkommen egal, wer mit wem geht! Der Effekt, den Ellis mit diesem simplen stilistischen Mittel erzielt, ist um so drastischer, je »größer«, das heißt je emotional bedeutsamer die geschilderten Ereignisse sind: eine geschlechtliche Interaktion etwa, bei der ja üblicherweise wenigstens irgendein kleines Gefühl mit im Spiel sein sollte, oder das Schauen eines Snuff-Videos, in dem Minderjährige vergewaltigt und anschließend mit einem Eispickel zu Tode bearbeitet werden.

Doch zurück zu unserem eigentlichen Untersuchungsgegenstand, Bayers *Heute könnte ein glücklicher Tag sein*: Bringt man folgendes in Anschlag: die stilistische Ähnlichkeit dieses Textes zu Bret Easton Ellis' *Unter Null*, die eifrige Archivierung popkulturellen Liedguts sowie das spezielle Distinktionsprojekt des Erzählers, die Inszenierung der Langeweile – dann könnte man Bayer tatsächlich auf den ersten Blick für die verspätet eingetroffene Ausgabe eines österreichischen Pop-Literaten halten.¹¹

Was ihn jedoch vor dem »normalen« Popliteraten, wenn es einen solchen denn überhaupt gibt, auszeichnet, ist sein Bemühen, auch schwierige Erkenntnis-situationen auf hohem sprachlichen Niveau zu meistern. In den Passagen, in denen Bayer eine inhaltlich tiefeschürfende und sprachlich feine Seelenforschung betreibt, wandelt er sich zu einem originären, schöpferisch eigenen E-Literaten, dessen Pop-Interesse eher sekundär ist. Eine dieser Beschreibungen eines schwierigen Wahrnehmungszustands will ich hier zitieren (wir befinden uns am Anfang des Winter-Kapitels): »Der Himmel wirkt sehr nah, fast zu nah, wie ein Deckel aus Rauch liegt er über den Häusern. Alles, was ich sehe, wirkt wie durch die Kälte eingefäßt. Schon als ich zu Hause saß und aus dem Fenster blickte, kam es mir vor, als wäre das Fenster ein Bilderrahmen, und das, was ich sah, ein Stilleben. Die Gegenstände wirkten so statisch, als würde die Luft sie davor bewahren, berührt zu werden. Dadurch scheinen sie aber auch eine Bedeutung zu erhalten, die sie vorher nicht hatten. Sogar ein Haufen Hundekot kommt mir wie der Mittelpunkt von etwas vor, das sich mir, im Vorübergehen, nur für einen Augenblick, wie bei einem Schnappschuß, enthüllt, und sich dann gleich wieder dem Blick entzieht. Es ist so, als würde nicht ich die Dinge anblicken, sondern sie mich, ohne Dauer. So von allen Seiten betrachtet, gehe ich an den parkenden Autos und den Geschäftsauslagen vorbei, immer nur für Sekunden von den Eindrücken berührt, im sonstigen aber höchstens als ein von der Kälte und dem Straßenlärm Geduldeter.« (S. 53 f.)

Was Bayer hier schildert, das kann als der abhanden gekommene Wahrnehmungszugriff eines depressiven Menschen interpretiert werden. Dem Bayerischen Subjekt fallen die Dinge aus ihren normalen Zusammenhängen heraus. Wenn überhaupt, dann bieten sie sich in kurzen Momenten einzeln und scharf voneinan-

der abgerückt dar, wie umschlossen von etwas Durchsichtigem und eingefroren. Doch derart isoliert betrachtet, losgelöst aus ihren üblichen Verbindungen, werden die Dinge unfäßlich und bedrohlich. Es scheint, als würde dieses Fragment der Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die ja insgesamt gesehen im gleichen Moment als unwirkliche Kulisse, wie ein Gemälde empfunden wird, als würde dieses sozusagen erstarrte Ding im Eis plötzlich zu Leben erwachen und seinerseits den Betrachter anblicken! Umgeben von einer zweidimensionalen anthropomorphisierten Wirklichkeit, geht der depressive Bayersche Held mit seinen dissoziierten Sekundeneindrücken spazieren, geduldet, nicht empfangen, es kommt zu keinem Gleichklang zwischen Innen und Außen.

Wie bereits angedeutet, ändert sich bis auf das Wetter tatsächlich nichts in diesem so genannten »Roman«; keinerlei charakterliche Entwicklung findet statt, nichts wird besser oder schlechter, und alles sieht danach aus, als könnte es tatsächlich immer so bleiben. Die Glückswünsche des Erzählers werden wohl auch zukünftig allein auf den richtigen Pop-Song aus dem Radio gerichtet sein, während er einsam in seiner Küche sitzt und eine Inventur jener Gegenstände betreibt, die ihn umgeben. Ehe ihm auch das zu langweilig wird, versteht sich.

4. In Mission Null. – Bis hierhin hatten wir es ausschließlich mit Romanen zu tun, eigentlich mit romanähnlichen Gebilden, die sich – vermutlich auch aus verkaufstaktischen Gründen – als solche ausgegeben haben.¹²

Wolfgang Schömel, Jahrgang 1952, debütierte 2002 mit der Geschichtensammlung *Die Schnecke*.¹³ Der Untertitel »Überwiegend neurotische Geschichten« weckt Erwartungen, die die Prosa dieses spätberufenen Autors problemlos erfüllen kann. In der Hauptsache thematisieren die Geschichten der »Schnecke« die hoffnungslose Vereinsamung des angeblich so beziehungsreichen Großstadtsingles. »Der Geschlechtsverkehr ist nur dort in aller Munde, wo er nicht statthat« (S. 153), heißt es an einer Stelle, die in ihrer präventiv formulierten Apodiktik wie eine Adorno-Parodie klingt.

Schömel nun beschreibt mit Vorliebe (und mit großer Freude an originellen Formulierungen), was eigentlich »statthat« – oder sagte man besser: was nicht »statthat« – in dieser durchsexualisierten Umwelt, in der wir unentwegt Sex begehren sollen und uns seiner Omnipräsenz erwehren müssen.¹⁴ Die Ergebnisse des immensen Aufwandes, in geschlechtliche Interaktion zu treten, sind äußerst kläglich, doch die Schilderungen bis dahin und darüber hinaus zeichnen sich durch einen enormen Unterhaltungswert aus. Dies ist vermutlich auch der Grund für den großen Erfolg, den *Die Schnecke* bei Kritik und Publikum erringen konnte.¹⁵

Stets begegnen uns in den Geschichten von Wolfgang Schömel hochneurotische Charaktere, die sich gegen eine sinnenreizüberflutete Außenwelt mit der Einhaltung ihrer skurrilen Riten zu behaupten versuchen. Nicht mit irgendwelchen nennenswerten zwischenmenschlichen Kontakten ausgestattet, pflegen sie ein an

Beobachtungen reiches Innenleben. Sie kommentieren alles und das meist negativ. Sie reden nicht wie jedermann, ihr Elaborat ist exklusiv, und ihre Ansichten sind es nicht minder. Da bis auf die Waschmaschine in ihrem Leben nichts mehr in Bewegung ist, sind sie unablässig mit sich selbst beschäftigt. Wohl kaum ein anderes Zitat gibt so ungeschminkt Aufschluß über die Stimmung der Schömschen Figuren wie das von Walther mit »th«, der auf die Frage, was er zur Zeit so treibe, antwortet: »Ich bin damit beschäftigt, die nur so durchrauschenden Tage, Wochen, Monate zu beobachten, die man mir unsinnigerweise noch zuteilt, zu welchem Zweck auch immer.« (S. 75) Das Empfinden zuge teilter Tage, das unaufhaltsame Verrinnen von Lebenszeit, null Ereignis, nicht eins, zumindest kein erfreuliches, das sich einstellen möchte. »Genau genommen, nervt mich alles, was geschieht«, sagt eine andere dieser Erzählerfiguren. »Ich habe keine Zeit für solche Dinge. Mein Leben verschwindet in Windeseile, wie kann ich mich da mit etwas anderem beschäftigen?« (S. 29) Wie man unschwer hören kann, geht es bei Schömel immer – wie in jeder Literatur, die diesen Namen verdient – ums Ganze, um Leben und Tod.

Drei dieser neurotischen Geschichten gilt es nun, genauer zu besehen, da sie die Strategien, mit denen der moderne Großstadt-Single seine Einsamkeit und Isolation erträglicher zu gestalten versucht, besonders schön veranschaulichen.

In der ersten Geschichte des Bandes, *Der Waldlauf*, berichtet einer dieser völlig vereinsamten, vermutlich etwa vierzigjährigen Männer aus seinem unspektakulären Leben. Beruflich wie privat ist er, so lautet die Selbstaussage, »in Mission Null« unterwegs (S. 12).⁴⁶ Was in der Woche noch ganz erträglich ist, verschlimmert sich am Wochenende erheblich: »Meine Mission lappt dann sozusagen ins Negative.« (S. 13) Als Mittel, um der heraneilenden Depression Herr zu werden, kommt allein die strenge Einhaltung eines immer gleichen, bis ins kleinste Detail ritualisierten Tagesablaufs in Frage. Nach Erledigung der notwendigen lebenserhaltenden Maßnahmen (Einkäufe, Nahrungsaufnahme etc.) steht am Samstagnachmittag nur noch eines auf dem Programm: der traditionelle, seit zwanzig Jahren auf absolut identischen Pfaden durchgeführte Waldlauf. Während des Laufs, der als »Wahrheitssuche« (S. 13) bezeichnet wird, lassen sich Selbstgespräche führen; so kann man zum tausendsten Mal die Frauen Revue passieren lassen, die man hatte: »Während der Zeit, in der ich hier laufe, war ich mit vielen Frauen kurz und mit dreien ein paar Jahre zusammen. Eine davon hat mich verlassen, eine habe ich gezwungen, mich zu verlassen, und eine hat mich gezwungen, sie zu verlassen. Als das passierte, bin ich ein Jahr lang nicht mehr gelaufen.« (S. 10) Da Gegenwart und Zukunft offenbar nichts mehr zu bieten haben, führt der Erzähler ein ausschließlich rückwärtsgewandtes Leben. Wie gerne wünschte er sich, daß die letztere der genannten Frauen hinter einem Baum hervorträte: »Später rief ich manchmal ihren Namen in den Wald, weil ich wollte, daß sie endlich hinter dem Baum hervortrat, wo sie die ganze Zeit gestanden

hatte, um mich zu beobachten.« (S. 10) »Jedes Subjekt ist der unruhige Rest eines Paares, dessen entzogene Hälfte nicht aufhört, den Zurückgebliebenen in Anspruch zu nehmen«, sagt der Philosoph Peter Sloterdijk (und meint hiermit noch nicht einmal das unglücklich liebende Subjekt).¹⁷ Und so kann auch der Waldlauf selbstverständlich nur für eine kurzzeitige körperliche Erschöpfung sorgen, Vergessen und Heilung ist auch von ihm nicht zu erwarten; der Rest des Paares, der langsam wieder zu Kräften kommende Waldläufer, ist schon bald wieder so gehetzt wie zuvor.

Spätestens aber, sobald der Sonntag da ist. Dann nämlich »brummt« (S. 17) die Wohnung vor Ereignislosigkeit: »Die zweite Kanne Kaffee erfüllt mich mit heftig aufgabenloser Tatkraft. Ich wechsele zwischen den Fenstern zur Straße und denjenigen zum Innenhof. Um etwas Autolärm hereinzulassen, öffne ich ein Fenster zur Straße. Zwei, drei Stunden lang bin ich im panischen Gefühl der Existenzverschwendung gelähmt.« (S. 17) Schließlich fährt der einsame Held wieder in den Wald, »genau wie gestern und seit zwanzig Jahren« (S. 17). Eine geringfügige Gemütshebung hat der Sonntag denn aber doch noch zu bieten: das Wegbringen des Altpapiers und der zahllosen geleerten Weinflaschen. Was mit dem eigenen gelebten Leben nicht gelingen will, das ist beim normalen Hausmüll kein Problem – die erfolgreiche und endgültige Entsorgung in die Vergangenheit.

Bis hierhin muß man den Eindruck gewonnen haben, daß Politik in den Büchern der neuen deutschen Autoren kaum eine Rolle spielt. Allein die politischen Vergehen aus der deutschen Vergangenheit ragen hin und wieder – als quasiironisches Zitat bei Kracht, in Form eines touristischen Pflichtbesuches im KZ Mauthausen bei Xaver Bayer – in diese Literatur hinein. Allerlei topaktuelle Dinge – Kinofilme, Buchtitel, Musikgruppen, Bekleidungsmarken, Prominente – finden Einlaß in die Bücher dieser neuen Autoren, jedoch nicht das tagespolitische Geschäft, auch nicht das eine oder andere aktuelle Ereignis von weltpolitischem Rang.

Schömel bildet hier – wenigstens in einer Erzählung – die Ausnahme: So läßt er die Titelgeschichte seines Bandes, *Die Schnecke*, am Tag nach dem 11. September 2001 spielen: Daß dieser Tag unser Leben verändert hat, das haben wir seit dem »Ereignis« ununterbrochen gehört. In der *Schnecke* nun beschreibt der Autor, wie ein Mensch auf den Einsturz der Twin Towers reagiert, dem offenbar alle Sympathien und Empathien nichts als Leid eingetragen haben. Für einen solchen Menschen ändert sich nicht viel, egal, was in der Welt passiert. Einen bescheidenen Blickkontakt mit der »Schnecke« erhofft er sich, jener Frau, die ihn seit Jahren auf seinem Weg zur Arbeit ostentativ ignoriert: »Ich treffe sie seit Jahren jeden Morgen an derselben Stelle. Sie geht zur Arbeit, ich gehe zur Arbeit, ich fange um Punkt acht Uhr an, sie offensichtlich ebenfalls irgendwie pünktlich. Wir kommen uns entgegen. Ich denke: »Die schon wieder!« Sie denkt wahrscheinlich: »Der schon wieder!« Wir finden uns zum Kotzen, weil wir uns gegenseitig an die Erbärmlichkeit der Art und Weise erinnern, wie wir unser Warten auf das

Krankwerden und Sterben verbringen.« (S. 114) Allem Anschein nach ist es dem Erzähler jahrelang nicht gelungen, auch nur einen einzigen Blickkontakt mit der »Schnecke« zu erkämpfen, auch damals im Schneesturm nicht: »Der Sturm war so stark, man konnte sich regelrecht dagegen lehnen. Sogar Männer und Frauen gaben einander mimisch zu verstehen, sich unter Umständen daran erinnern zu können, daß man sich täglich begegnete. Nicht so die Schnecke.« (S. 116) Nun setzt der Erzähler also all seine Hoffnung in die Ereignisse des 11. September: Sie sollen die Aufweckung der libidinösen Erstarrung,⁴⁸ die Herstellung des Blickkontakts mit der »Schnecke« bewirken. Offensichtlich kann einzig eine Weltkatastrophe die »Distanzmaschine«, wie der Autor in einem Interview die Großstadt nennt,⁴⁹ noch stören.

Der Werktag beginnt mit den üblichen Verrichtungen. Alles ist wie immer, seit Jahren vollzieht sich hier die gleiche Prozedur, vom Erzähler bitter-humorig kommentiert: »Ich frühstücke stets vorm Fernseher, aus Gründen der Geselligkeit« (S. 112).

Was dort am heutigen Tag über den Bildschirm flimmert – die ständige Wiederholung der Einschläge der beiden Boeings ins World Trade Center – läßt ihn jedoch einigermaßen kalt. Er registriert lediglich den geringfügig gedämpfteren Ton, mit dem zwischendurch der Anlageberater von der Tokioter Börse seine Zuschauer begrüßt.⁵⁰ Dies emotionsfreie Denken ist, wie wir einige Seiten später erfahren, auch der Grund für seine beruflichen Erfolge als Finanzberater: Um am Aktienmarkt Gewinne zu erzielen, ist die Kontrolle der Emotionen bekanntlich eine der wichtigsten Voraussetzungen. Ihm ist jetzt schon klar, daß seine Geschäfte nach den gestrigen Ereignissen »noch besser« (S. 120) laufen werden. Was für seinen beruflichen Erfolg verantwortlich zeichnet, der Meta-Zustand des sachlich-rationalen Denkens, formt sich auf privater Ebene in Sarkasmen aus: So reizt ihn etwa die Tatsache, daß die Börsen in Asien mal wieder sogenannte »psychologisch wichtige Punkte« nach unten durchbrochen haben, zu dem Kommentar: »Auch ich durchbreche ständig neue psychologisch wichtige Punkte, ebenfalls nach unten. Aber das interessiert niemanden.« (S. 113)

Was ist schief gelaufen im Leben dieses auf den ersten Blick nicht unsympathischen Finanzmenschen? Die Geschichte vom Doppelbett, das vor sieben Jahren angeschafft wurde, läßt einige Rückschlüsse über das enttäuschende Liebesleben des Erzählers zu: Denn angeblich hatte sich schon bei seiner Anlieferung der Anlaß der Bestellung erledigt. Auch soll seit damals, als die Handwerker das Bett aufbauten, niemand mehr die Wohnung betreten haben, sieht man mal vom Erzähler selbst ab. Die nicht benötigte Hälfte des Bettes dient ihm daher ausschließlich zum Abstellen von Bierdosen. – Auch außerhalb seiner vier Wände scheint sich wenig abzuspielen. Eine einzige E-Mail-Bekannntschaft schlägt zu Buche; hierbei handelt es sich ausgerechnet um den Mieter aus dem Nachbarbüro. Begegnen sie sich jedoch während der Arbeitszeit zufällig auf dem Klo, erlahmt

diese außerberufliche Korrespondenz bezeichnendermaßen für einige Stunden; das beiderseitige Entsetzen über den realen, mit unappetitlichen Verdauungstätigkeiten befaßten Menschen sitzt tief. – Unser Erzähler hat sich übrigens gleich mehrere innere Gesprächspartner imaginiert, mit denen er unterschiedlich akzentuierte Kontakte pflegt: einen Optimisten, einen Pessimisten und – tatsächlich – Gott höchstpersönlich. Mangels irgendeines realen Gegenübers geht sogar seine Mimik häufig ins Leere, nämlich immer dann, wenn ein zur physiognomischen Auflockerung vorgenommenes Probegrinsen sein Gesicht verzieht.

Ob er nun aus Verzweiflung über seine komplette soziale wie erotische Isolierung zum Ästhetizisten wurde, oder ob es gerade diese hohen ästhetischen Ansprüche waren, die ihn vereinsamen ließen, darüber kann nur spekuliert werden. Tatsache ist, daß seine »hysterisch aufgeblasene Generalmenschensliebe«, die sich im Gefolge des 11. Septembers entwickelt hat, beim Anblick der im U-Bahn-Waggon »konkret existierenden Individuen« in sich zusammenbricht »wie jenes Gebäude in New York« (S. 121): »Ich weiß, ich bin unleidlich, aber ich muß einfach diese schauerhaften Inkorporationen des weiblichen Prinzips erwähnen, denen ich jeden Morgen ausgesetzt bin. Ihre optische, lautliche und olfaktorische Präsenz beleidigt und verhöhnt aufs schamloseste das, was von meinem Begehren übrig geblieben ist.« (S. 121)

Indem der Autor diesen ästhetisch hochempfindlichen Menschen mit dem ästhetisch vermittelten Einsturz der Twin Towers konfrontiert, betreibt er natürlich eine kalkulierte Provokation: Im Bewußtsein dieser literarischen Figur nämlich löst der Einsturz der beiden Türme ein kleineres Erschrecken aus, als es die tagtäglich in der U-Bahn beobachteten Menschen vermögen. Auf dem Höhepunkt seines Ekels – bei der Betrachtung »schlimmer, schlimmer Baumwolljackenmänner«, deren Gesichter »vom jahrzehntelangen Fressen von Aufschnitt« über die Ufer getreten sind (S. 122) – artikuliert er eine besonders hinterhältige Frage: »Und wenn die Twin Towers voll waren mit genau diesen Leuten?«

Und wenn sich am Ende des Textes der Erzähler endlich dem Objekt seiner Begierde nähert, nicht ohne vorher noch mehrmals hinter vorgehaltenem »Päderastenschirm« (S. 124) zur Probe ins Leere zu grinsen – dann ist dieser mehr oder weniger gut getarnte Irrsinn, der dort statthat, auch eine sarkastische Antwort auf jene geheuchelten Mitleidsorgien, die im Anschluß an Welt-Katastrophen stattzufinden pflegen, lediglich im Anschluß an medial besonders schön verwertbare Welt-Katastrophen, wohlgemerkt: Denn wenn sich nicht einmal zwei Menschen kontaktieren können, die jahrelang in einer Großstadt an ein und derselben Straßenecke aneinander vorübergehen, wie soll dann irgend jemand ernstlich Mitgefühl für Menschen empfinden können, die auf der anderen Seite des Erdballs leben und sterben?

Zwischenmenschliche Wahrnehmung jedenfalls, so muß wohl die Kernaussage der Titelerzählung des Bandes formuliert werden, findet heute häufig nur

noch in Gegenwart der Katastrophe statt. Und auch hier bloß für einen kurzen gegenseitigen Augenblick; schon Sekunden darauf ziehen die souveränen und willensautonomen urbanen Individuen ihre Fühler wieder ein und verschwinden – empört und durch den menschlichen Kontakt aufs Übelste besudelt – in ihrer seelischen Einzelhaft und Single-Festung.

Nach dieser düsteren Sicht auf die westliche Gesellschaft wollen wir uns zuletzt noch rasch den Inhalt einiger vollgestopfter Kleiderschränke vorführen lassen: Die Erzählung *Leisure-Suit* (Freizeitkleidung), in der ein überwiegend hoffnungsvoller Neurotiker eine nächtliche Inventur seiner feinen Wäsche betreibt, hat von allen Schörmelschen Erzählungen am meisten mit »Pop« zu tun, mit einer Literatur also, die die Dinge bei ihren Markennamen nennt. *Leisure-Suit* entwickelt darüber hinaus gewissermaßen eine affirmative Theorie des Konsums:⁵¹ »Der moderne Mensch«, heißt es dort, »verbindet seine Kleidungsbegehren bekanntlich mit tief reichenden Träumen.« (S. 131) Seitdem die Werbung dem modernen Menschen dies eingepflicht hat, verhält es sich tatsächlich so.⁵² Der Verbindung von Konsum und Glückserfüllung, dieser sozusagen kapitalisierten Romantik geht unser Erzähler jedenfalls äußerst freudig auf den Leim. Mit seinen Kleidungsstücken verbindet er wahre Verschmelzungsphantasien; so ruft er beim Anblick des zitronengelben Sweat-Shirts der Marke »Stone-Island« aus: »Wie sie schon klingen, diese Labels! Wie ich beim Kauf sozusagen automatisch aufs Meer hinausfahre, wie die Sehnsucht mich ruft, und wie sie sich erfüllt! Die Stein-Insel, ja, überhaupt die Insel! Der funkelnde Quell, der sonnige Strand, die fischreiche Brandung, die fruchtbollen Wälder, das wolkenumspielte Gebürg.« (S. 132)

Der Erzähler gesteht, daß er mit dem Konsum von derlei Kleidungsstücken parallel zum tatsächlichen Leben existierende »Wunschlebensläufe« (S. 133) habe herbeizaubern wollen. An anderer Stelle spricht er von einer mit der Kleidung verknüpften »Paradiesvorstellung« (S. 135). Doch anscheinend sind die Wünsche noch niemals in Erfüllung gegangen, hat sich das Paradies kein einziges Mal aufgetan. Daher müssen ständig neue kostspielige Phantasiequellen angezapft werden, auf daß die unendliche Verfeinerung der Garderobe, die ewige Wiederholung des Konsums das Absterben des Glücksschwinds verhindere.

Über all den einsamen Mode-Träumereien ist es früher Morgen geworden. Eingewickelt in das dicke Futter der Bomberjacke B 3, die kürzlich angeschafft wurde (politisch korrekt, da amerikanisches Zweite-Weltkrieg-Fabrikat), läßt es sich endlich friedlich einschlafen.

5. *Elende Zitterpartien*. – Die vorgestellten Bücher – und noch viele weitere mehr, auf die hier nicht eingegangen werden konnte –⁵³ haben etwas gemeinsam: die Selbst- und Seelenentblößung eines Ich-Erzählers, der den Leser ins Vertrauen zieht mit intimsten und – bisweilen – kläglichsten Erlebnissen und Innerlichkeiten. Die Überhandnahme des »Ich« in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ist

kürzlich auch der Schriftstellerin Juli Zeh, Jahrgang 1974, aufgefallen. In einem schönen Aufsatz mit dem Titel *Sag nicht Er zu mir oder: Vom Verschwinden des Erzählers im Autor*⁵⁴ hat sie diese Beobachtung, die sie bei der Lektüre zweier aktueller Anthologien mit jungen deutschen Autoren tätigte,⁵⁵ näher ausgeführt: Den Verdacht, daß es sich bei all diesen Ichs in der jungen deutschen Literatur gar nicht um eine literarisch notwendige Konstruktion handeln könnte, sondern um die Stimme des jeweiligen Autors selbst, dem bloß nichts einfällt, weist sie zurück, denn: »Nichts erzählen könnten wir eigentlich auch in der dritten Person.«⁵⁶ Zwar gesteht sie eine maßlose Ich-Bezogenheit der Texte wie ihrer Verfasser ein. Doch als den eigentlichen Grund für den inflationären Gebrauch des Ich-Erzählers nimmt sie etwas anderes an: und zwar, daß sich junge Autoren in der auktorialen Haut einfach nicht wohlfühlen würden. Für dies Unbehagen an der allwissenden Perspektive sieht sie den folgenden Grund: Einer erzählenden Autorität, wie sie der auktoriale Erzähler darstellt, fehle heute in Familie, Schule und Politik die Entsprechung: »Ohne feststehende, hierarchisch gestützte Ordnungsprinzipien gibt es in unserem täglichen Erleben vor allem das dem Leben und sich selbst ausgelieferte ICH und darüber den blauen oder grauen Himmel. / Warum also sollten wir beim Schreiben die Haltung dessen simulieren, der alles weiß und deshalb regiert? Warum sollten wir beim Lesen eine solche Haltung akzeptieren?«⁵⁷

Damit gibt Juli Zeh die Richtung vor, in der wir forschen müssen, wenn wir eine Erklärung für das gedrängte vereinsamte Elend finden wollen, das in den Büchern von Kracht, Naters, Bayer und Schömel literarisiert wird.

Übrigens handelt es sich bei den hier vorgestellten Büchern ausschließlich um Debüts; da man diesen nachsagt, einen besonders hohen Anteil an autobiographischen Elementen aufzuweisen, dürfte ihre Aussagekraft über die Gegenwart, in der sie spielen, nicht unbedingt gering sein.⁵⁸ Meiner Meinung nach haben wir es hier mit den literarischen Reaktionen auf eine in der gegenwärtigen post-modernen Gesellschaft qualitativ neue Radikalisierung und Universalisierung des Individualisierungsprozesses zu tun; eines Prozesses, in dessen Verlauf gesellschaftliche Zuordnungen obsolet werden, der Zwang zur reflexiven Lebensführung zunimmt und die Pluralisierung von Lebensstilen stattfindet; eines Prozesses, der vor allem die Identitäts- und Sinnfindung zur individuellen Leistung macht.

In den Werken der neuen deutschen Literaten, die wir hier betrachtet haben, wurden uns unterschiedliche Welten vorgeführt, verschiedene aktuelle soziokulturelle Räume eröffnet – sie alle erschienen uns mehr oder weniger unbehaglich eingerichtet und ihre Bewohner weitgehend isoliert und reichlich orientierungslos. Ohne Bindung an traditionelle Normen und Werte (wie Familie, Nation, Religion etc.), auch ohne den Glauben an irgendeine Ideologie, wie ihn noch die vorhergehende Schriftstellergeneration und ihre literarischen Helden bewegte und in Bewegung hielt, sind die neuen Ich-Erzähler vorwiegend mit der Beschrei-

bung ihres Unbehagens und Unwohlseins befaßt; auf Gedeih und Verderb ihrer angeblichen Willensfreiheit⁵⁹ und Selbstbestimmtheit ausgeliefert, mehr oder weniger freiwillige Partizipanten an Konsum- und Spaßgesellschaft, lassen sie uns teilhaben an ihren gegenstrategischen Versuchen, identitäts- und simbildende Maßnahmen in ihrem Leben zu installieren.

Weil diese Versuche, die heute ein jeder für sich selbst ausprobieren muß, keinesfalls immer gelingen, spricht der Soziologe Ulrich Beck in diesem Zusammenhang von »Riskanten Freiheiten«, denen das moderne Individuum ausgesetzt sei: »Man nehme, was man will: Gott, Natur, Wahrheit, Wissenschaft, Technologie, Moral, Liebe, Ehe – die Moderne verwandelt alles in »riskante Freiheiten«. Alle Metaphysik, alle Transzendenz, alle Notwendigkeit und Sicherheit wird durch die Artistik ersetzt. Wir werden – im Allgemeinen und Privatesten – zu Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos. Und viele stürzen ab.«⁶⁰

Die vier vorgestellten Bücher haben uns sozusagen Zitterpartien in der Zirkuskuppel präsentiert.⁶¹ Daß der stets angeduselte, häufig auch kurz vor der Ohnmacht stehende Ich-Erzähler aus *Faserland* seine Reise überhaupt so weit durchsteht, kam uns vor wie ein kleines medizinisches Wunder. Die ständig unzufriedenen, unentwegt in ihrem narzißtischen Wettstreit befindlichen Sprecherinnen aus *Königinnen* sahen wir gleich mehrere Mal hysterisch in sich zusammenstürzen. Der Erzähler aus *Heute könnte ein glücklicher Tag sein* wirkte auf uns wie ein Gast in seinem eigenen Leben: unschlüssig darüber, was von ihm erwartet wird. Die übersexualisierten und dabei vollkommen isolierten Männer aus *Die Schnecke* beobachteten wir bei mühsamer Inbetriebhaltung ihrer neurotischen Überlebenstechniken.

Und die Absicherungsmaßnahmen, die diese literarischen Figuren in ihrem Leben installierten – Markenfetischismus, Affirmation des Konsums, besinnungslose Medienbeschallung, Zelebrierung des kleinen Unglücks, Inszenierung des Ennui, sexuelle Getriebenheit, Kultivierung der Neurosen und Depression –, dies alles hat sich bei näherem Besehen als untauglich erwiesen, vor allem für die dauerhafte Stabilisierung eines emotionalen Gleichgewichts.

Anmerkungen

- 1 Der nachfolgende Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag, den der Verfasser auf Einladung der »Oxford University German Society / Gesellschaft für Deutsch der Universität Oxford« am 14. Februar 2005 im Pusey Room des Keble Colleges in Oxford, UK, gehalten hat.
- 2 Christian Kracht: *Faserland. Roman*, Köln 1995. Alle im folgenden in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe des Romans.
- 3 Vermutlich bilden die ersten sieben Kapitel sieben Tage ab; absolut sicher ist dies aber nicht, da etwa das fünfte Kapitel mit den Worten beginnt: »Ich bin dann ziemlich schnell weg aus Frankfurt.« (S. 87).

- 4 Martin Hielscher: *Generation und Mentalität. Aspekte eines Wandels*, in: *ndI*, 4/2000, S. 179.
- 5 Zu einem ähnlichen Befund gelangt auch Moritz Baßler in seiner Studie *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2002. So beklagt er darin etwa das prätextuelle Erzählverfahren von Matthias Politeky's *Weiberroman* (S. 40 ff.), zeigt sich geneigt von den umständlichen Verfremdungsmechanismen in der Prosa von Hertha Müller (S. 155 ff.) und entlarvt Peter Handkes poetologischen Anspruch einer unverfälschten literarischen Sprache, in der dieser die Primärerfahrung der guten Dinge in winterlichen Serbien notiert, als Sozialkitsch (S. 169 ff.).
- 6 Für diesen Begriff muß ich mich bei Wolfgang Schömel bedanken; er gebraucht ihn in seinem äußerst lesenswerten Roman *Ohne Maria*, Stuttgart 2004, S. 161.
- 7 Natürlich ist *Faserland* nicht das erste deutschsprachige Buch, in dem Markennamen genannt werden. Schon bei Theodor Fontane werden »Karlsbader Oblaten« gereicht und dergleichen mehr; siehe etwa den Beginn von *Schach von Wuthenow* (1883). Doch bei Kracht übernehmen die Marken oder besser »Brands« eine handlungsdominierende Rolle. Vgl. hierzu auch Moritz Baßlers »Kleine Geschichte des Markennamens in der deutschen Literatur«, in: Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 160–166. – Baßler ist übrigens ein wichtiges Buch voller Produktnamen entgangen, Peter Altenbergs 1906 bei S. Fischer in Berlin erschienener Band *Prodomos*. Siehe hierzu auch Burkhard Spinnen: *Idyllen in der Warenwelt. Peter Altenbergs »Prodomos« und die Sprache der Werbung*, in: Spinnen: *Essays und Reden*, Frankfurt/Main 2000, S. 97–112.
- 8 Die Barbourjacke feierte im Hamburg der Neunziger ihre Hochzeit als bedeutendes Statussymbol. Der Autor Christian Kracht war zu eben dieser Zeit Reporter bei dem mittlerweile eingegangenen Hamburger Lifestyle-Magazin *Tempo*.
- 9 Stichwort: Inszenierung. Vgl. hierzu etwa Konstanze Maria Kendel: *Let me entertain you. Die Inszenierung der Popliteratur im Literaturbetrieb der Gegenwart. Materialien und Ergebnisse aus Forschungsprojekten des Instituts für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien an der Universität Bremen (FB 10)*, Heft 17, Januar 2005.
- 10 In seinem Artikel *Generation und Mentalität. Aspekte eines Wandels*, der den Mini-boom der deutschen Literatur Ende der Neunziger thematisiert, unterstützt Martin Hielscher diese These: »Man könnte mit einem gewissen Recht die vielen neuen jungen Autoren unter dem Begriff der »Generation« zusammenfassen, und man könnte den Wandel bei den Strategien [der literarischen Strategien, M.B.] mit einem Begriff wie »Mentalität« verknüpfen.« In: *ndI*, 4/2000, S. 174.
- 11 Klaus Vondung sekundiert mir bei dieser These in seinem vorzüglichen Artikel über die deutsche Popliteratur, *Facetten der Popmoderne*: »Unter der Oberfläche snobistischen Gehabes und cooler Sprüche lauert nämlich beträchtliches Unbehagen.« In: Natalie Binczek, Nicola Glaubitz, Klaus Vondung: *Anfang offen. Literarische Übergänge ins 21. Jahrhundert*, Heidelberg 2002, S. 25.
- 12 Während Baßler Krachts *Faserland* für einen »durchaus geschlossenen[, traditionell durchgeführten] Problemroman« hält (*Der deutsche Pop-Roman*, S. 114), geht Klaus Vondung etwas schärfer mit den beiden Initialzündungen der deutschen Popliteratur – *Faserland* von Christian Kracht (1995) und *Soloalbum* von Benjamin von Stuckrad-Barre (1998) – ins Gericht: »Die Bezeichnungen »Roman« auf den Titelseiten von »Faserland« und »Soloalbum« sind, gattungstypisch gesehen, Hochstapelei.« *Facetten der Popmoderne*, S. 24.
- 13 Baßler teilt die gegenwärtige deutsche Literatur grob in zwei Gruppen ein: »in Texte ohne Markennamen, ohne Popmusik-, Film- und Fernsehtitel auf der einen Seite und in Texte mit all diesen Dingen auf der anderen.« *Der Deutsche Poproman*, S. 155.

- 14 Ralf Rothmann: *Hitze. Roman*, Frankfurt/Main 2003, S. 11.
- 15 Für das Vermeiden von Markennamen kann auch Baßler nur einen Grund erkennen, und zwar den »Wunsch, die eigenen Werke als zeitlos im Sinne von überzeitlich gültig zu begreifen und entsprechend zu stilisieren«. *Der deutsche Pop-Roman*, S. 166.
- 16 So tritt er etwa vehement für die Hemden der Marke Brooks Brothers ein; nichts hingegen hält er von Ralph-Lauren-Hemden: »Meine Hemden sind alle von Brooks Brothers. Kein Hemdenmacher schafft es, so einen wunderbaren Stoff herzustellen. Der Kragen bei diesen Hemden rollt sich ein bißchen, und das Hellblau sieht immer frisch aus, und deswegen kann man sie wirklich jederzeit tragen. Der Unterschied zwischen Brooks-Brothers-Hemden und Ralph-Lauren-Hemden ist natürlich der, daß Ralph Lauren viel teurer ist, viel schlechter in der Verarbeitung, im Grunde scheiße aussieht und man dann noch meistens so ein blödes Polo-Emblem auf der linken Brust vor sich herum tragen muß.« (S. 97) – Hier wird übrigens ausschließlich das Wahrnehmungskonzept des Erzählers beurteilt, nicht seine Anwendung; die nämlich ist – wie so vieles, was dieser junge Mann monologisiert – inhaltlich fehlerhaft: Hemdenmacher stellen bekanntlich keinen Stoff her, sondern – der Name sagt es bereits – Hemden. Und: Ralph Lauren ist keinesfalls teurer als Brooks Brothers. Zwar gibt es eine teure Serie dieser Firma, die heißt dann allerdings Ralph Lauren Purple Label und trägt niemals ein Polo-Emblem auf der Brust! – Möglich ist übrigens auch, daß der Autor diese Fehler bewußt eingestreut hat, wie etwa denjenigen vom »mittelalterlichen Maler« Walther von der Vogelweide (S. 71), um so das eh von vornherein gegen die markenfizierte Weltsicht eingestellte typische bürgerliche Kulturpublikum gewissermaßen doppelt zu narren.
- 17 Vgl. hierzu auch Wolfgang Schömel's Artikel *Warum Reinhold Messner 250 Gipfel bestieg*, in dem der Verfasser den »Dialog über die Produkte« als die tatsächliche europäische Hyperkultur interpretiert, etwa so: »Der primären Verständigung im internationalen Raum dient die Kleidungsmode, insbesondere die Wahl bestimmter, werblich mit Charaktereigenschaften behafteter Marken, die mit dem idealen Selbstbild des Trägers korrespondieren.« In: *Hamburger Ziegel. Jahrbuch für Literatur*, 1(1992), hg. von Jürgen Abel, Robert Galitz, Wolfgang Schömel, S. 462.
- 18 <http://www.wienand-koeln.de/lebensartkoeln/20021/page/1038.asp>.
- 19 So der Untertitel von Moritz Baßlers wichtiger Studie *Der deutsche Pop-Roman*, die hier bereits mehrmals zitiert wurde.
- 20 Bret Easton Ellis: *American Psycho. Roman*, deutsch von Clara Drechsler und Harald Hellmann, Köln 1991, S. 308 f.
- 21 Ob er wirklich den Abschluß in Salem bestanden hat, ist nicht hundertprozentig sicher. An einer Stelle (S. 67) behauptet der Erzähler, er sei während des Abiturs, sogar während der Prüfung, ständig betrunken gewesen. An anderer (S. 114) berichtet er davon, daß er von der Schule geflogen sei. Beides schließt sich gegenseitig aus. Entweder ist der Erzähler also ein Lügner; das würde bedeuteten, man müßte auch alle anderen Angaben, die er macht, in Zweifel ziehen. Oder aber – auch nicht unwahrscheinlich – der Autor selbst hat einen logischen Fehler übersehen. Was den Frührentier angeht: Es gibt keinen Hinweis auf irgendeine Beschäftigung, der der Erzähler nachgeht. Stichwort Kindermädchen: Vielleicht handelt es sich auch um eine Haushälterin; ihr Name ist jedenfalls Bina, und sie wird einige Male erwähnt (S. 27, 97, 128 und 132), aber niemals genauer durch den Erzähler vorgestellt.
- 22 Roland Barthes sagt: »Es gibt kein Glück der Struktur; aber jede Struktur ist bewohnbar, und das ist sogar ihre treffendste Definition.« Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übersetzt von Hans-Horst Henschen, Frankfurt/Main 1988, S. 76.
- 23 Eine Klammer des Romans bilden zwei vom Erzähler beobachtete Hunde: einer ver-

- richtet – erstes Kapitel – sein Geschäft bei Fisch-Gosch in List auf Sylt (S. 16 f.); ein anderer – letztes Kapitel – wählt vermutlich gar das Kilchberger Grab von Thomas Mann als Ort seiner Notdurft (S. 165). Außerdem entwickelt ein Taxifahrer in *Faserland* schlimme Flatulenzen (S. 41). Auch fällt gefrorene Scheiße in die Gärten unter Eisenbahnbrücken (S. 30). Höhepunkt dieser fäkalen Motivreihe ist aber die Erinnerung des Erzählers an eine Nacht im Hause einer Freundin; da nämlich schloß er nächtens gleich das ganze Bett voll und floh aus dem Haus (S. 36).
- 24 Ich erinnere an die Figur des Eugen, der dem Ich-Erzähler auf einer Party versucht, »seinen Finger in den Hintern zu stecken« (S. 109). Bedeutsam ist auch die Mykonos-Erinnerung (S. 141 ff.): Ein ganzer Strand voll nackter alter Schwuler starrt dem sichtlich verstörten Erzähler auf den Arsch.
- 25 Wie Bafiler dies tut. In: *Der deutsche Poproman*, S. 113.
- 26 Etwa jene Szene, in der der bedröhtete Erzähler auf einer Party verückt der Twin Peaks-Titelmusik lauscht und hierbei einem Mädchen in die Augen schaut und dessen Hand in die seine nimmt. Pünktlich mit dem Ende des Liedes ist es auch mit dieser Zweisamkeit wieder vorbei. (S. 48 f).
- 27 Wolfgang Schömel beobachtet heute die Wiederbelebung des mythologischen Diskurses der oralen Kulturen: »Dort waren es die mythologischen Götter und Helden, die ›heavy characters‹, deren Eigenschaften jeder kannte, die die intersubjektive und (in begrenztem Maß) interkulturelle Kontaktaufnahme erleichterten, indem man über sie sprach. Heute sind es die Weltprodukte, die Wesenszüge bündeln, fokussieren, um den visuellen und verbalen Austausch mit ihrer Hilfe zu rationalisieren und zu beschleunigen.« In: *Warum Reinhold Messner 250 Gipfel bestieg*, S. 462 f.
- 28 Hierauf hat auch Martin Hielscher (*Generation und Mentalität*, S. 181) hingewiesen.
- 29 Daß die Assoziation an Charon durchaus gewollt ist, belegt auch das Interesse des Erzählers an Thomas Mann; denn bei diesem findet sich ebenfalls die Anspielung auf den mythologischen Seelenführer Charon, der die Toten über den Styx führt. In *Der Tod in Venedig* (1913) ist es der Gondolere, der diese symbolische Funktion innehat.
- 30 Die Barbourjacke ist eines der wichtigsten Motive des Romans: Eingeführt wird sie im ersten Kapitel über die Fragestellung, ob man sie sich besser in Grün oder in Blau zulegen solle. (S. 15) Exakt in der Mitte des Romans, im vierten Kapitel, wird ein kleiner Kampf mit ihr ausgefochten; der Erzähler veranstaltet im Frankfurter Flughafen eine quasirituelle Verbrennung seiner Barbourjacke (S. 69f); doch noch am selben Tag klagt er seinem Freund Alexander dessen Barbourjacke im Frankfurter Café Eckstein von der Stuhllehne. (S. 86) Was uns das mitteilen soll? So einfach entledigt man sich nicht seiner Barbourjacke!
- 31 Elke Naters: *Königinnen. Roman*, Köln 1998. Alle im folgenden in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe des Romans.
- 32 An einigen Stellen tauchen Sätze und Gedanken auf, die genau so auch in *Faserland* stehen könnten oder es sogar tun: Ich denke hier einmal an den häufigen Gebrauch von Redundanzen wie: »Dazu muß man sagen«; oder: »Das muß man sich mal vorstellen« etc. Zum anderen erinnern die Pseudo-Reflexionen über zum Beispiel das ICE-Design an fast gleichlautende Passagen in *Faserland*: »Da kriegt einer einen Haufen Geld für so ein Zugdesign« etc. (S. 136).
- 33 Auch darin, daß sich der Zeitraum der ›Handlung‹ nicht exakt ermitteln läßt, ähnelt Elke Naters' Roman dem Krachtschen Erstling.
- 34 Vgl. hierzu auch Norbert Bolz: *Das konsumistische Manifest*, Paderborn 2003. – In diesem soziologischen Werk bricht sein Verfasser eine Lanze für den »Konsumismus« der westlichen Welt; nur er biete eine Antwort auf den islamischen Fundamentalismus

- und die von diesem propagierten »Werte« (Anti-amerikanismus, Antikapitalismus). In dem der konsumistische Westen seine Leitideen über den »spirituellen Mehrwert« der Waren verhandelt, schaffe er einen von Abwechslung, Hoffnung und Glück geprägten Raum, in dem keine Langeweile und Perspektivlosigkeit (optimale Brutstätten für Terrorismus) entstehen könnten.
- 35 Sie sagt: »Ich könnte mich von Lorenz trennen, aber dann wäre ich nur unglücklich und hätte zwei Kinder am Hals und müßte den ganzen Scheiß machen, den ich sonst auch mache.« (S. 78)
- 36 Peter Stamm: *Blitzeis. Erzählungen*, Hamburg 1999, S. 39. – Vgl. hierzu auch Wolfgang Schömel: »Die Frauen lieben die Männer nicht«. *Erotik in Peter Stammers Roman »Agnes«*, in: *Eros und Literatur. Liebe in Texten von der Antike bis zum Cyberspace*, hg. von Christiane Solte-Gresser, Wolfgang Emmerich und Hans-Wolf Jäger, Bremen 2005.
- 37 An einer Stelle (S. 47 f.) schwärmt Marie für ein Buch von Thomas Bernhard. Die Szene wirkt jedoch absolut unrealistisch, scheint von außen, also von der Autorin, in das schlechte Gemüt der Marie hineintransplantiert, vermutlich um das »kulturelle Archiv« (Moritz Baßler) des Romans um wenigstens einen ernst zu nehmenden kulturellen Wert zu erweitern.
- 38 Xaver Bayer: *Heute könnte ein glücklicher Tag sein. Roman*, Salzburg–Wien 2001. Alle im folgenden in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe des Romans.
- 39 Die Selbststilisierung zum heroischen Pessimisten, das Kokettieren mit der kriegerischen Auseinandersetzung – *Tristesse Royale* hat es vorgemacht; denken wir an die reichlich alberne Spekulation Alexander von Schönburgs: »Wäre das hier Cambridge und nicht Berlin, und wäre es jetzt der Herbst des Jahres 1914 und nicht der Frühling des Jahres 1990, wären wir die ersten, die sich freiwillig meldeten.« In: *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre*, Hamburg 1999, S. 138.
- 40 Bret Easton Ellis: *Unter Null. Roman*, deutsch von Sabine Hedinger, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 109 f.
- 41 Vgl. etwa die Rezension von Dieter Wenk (*Geglückter Versuch. Handke auf den Kopf zu stellen*), publiziert im Internet unter: www.textem.de/571.0.html.
- 42 Für diese Art des Etikettenschwindels ließen sich noch weitere Beispiele anführen, etwa Sibylle Bergs *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* (Leipzig 1997), Heiner Links *Hungerleider* (Berlin 1997) oder mein eigener »Roman« *Heute gehen alle spazieren* (München 2001).
- 43 Wolfgang Schömel: *Die Schnecke. Überwiegend neurotische Geschichten*, München 2002. Alle im folgenden in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 44 Den Boden für dieses Thema hatte Michel Houellebecq bereit mit seinen beiden Romanen *Ausweitung der Kampfzone* (1994; deutsch: 1999) und *Elementarteilchen* (1998; deutsch 1999). Die »neurotischen Geschichten« Schömel's sind allerdings weit aus humorvoller als die Prosa des französischen Skandalautors. Dessen existentielle Ernsthaftigkeit erreicht Schömel in seinem ersten Roman *Ohne Maria* (Stuttgart 2004), einer tieferschürfenden Depressionsstudie.
- 45 Das Buch wurde unter anderem zweimal im *Spiegel* besprochen, in der regulären Ausgabe *Der Spiegel* und im *Spiegel Extra*, was eine Seltenheit ist.
- 46 Diese Formulierung hat Schömel übrigens von Heimito von Doderer übernommen, und zwar aus dessen Roman *Die Merowinger* (München 1962, S. 117). Vermutlich handelt es sich hierbei um eine Reverenz an den Generaloppositionellen Pelimbert

- den Indiskutablen, dessen allein ausharrende Existenzform von Doderer als recht vorbildlich charakterisiert wird.
- 47 Peter Sloterdijk: *Sphären. Mikrosphärologie*, Bd. I: *Blasen*, Frankfurt/Main 1998, S. 85.
- 48 Orgiastische Festivitäten in der Nähe des Untergangs sind ein altes Motiv in der Literatur; siehe etwa Edgar Allan Poe's Geschichte *Die Maske des Roten Todes*.
- 49 »Ildiko von Kürthy ist keine Kunst«. Interview mit Wolfgang Schömel, in: *Szene Hamburg*, 1/2005, S. 49.
- 50 Der sarkastische oder zynische Umgang mit Gewalt und Literatur ist nicht untypisch für die junge deutschsprachige Literatur. Vgl. hierzu etwa Nils Werber: *Der Teppich des Sterbens. Gewalt und Terror in der neuesten Pöpliteratur*, in: *Weimarer Beiträge*, 1/2003.
- 51 Darin von der Krachtschen und den Naterschen Figuren deutlich unterschieden, die nämlich einfach nur besinnungslos ›dabei sind‹; der Bayersche Erzähler steht auch hier mal wieder außen vor: Bekleidungsfragen scheinen ihn überhaupt nicht zu interessieren.
- 52 Vgl. hierzu auch Eva Illouz: *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, aus dem Amerikanischen von Andreas Wirthensohn, Frankfurt/Main 2003. – Hierin zeigt die Autorin, inwiefern die gegensätzlichen Sphären von romantischem Liebesideal und kalter Welt der Ökonomie sich längst wechselseitig beeinflussen und ineinander übergehen. So, wie die Konsumsphäre zunehmend auf die Erzeugung romantischer Gefühlszustände abzielt, so geraten die Intimbeziehungen immer stärker in Abhängigkeit von der Inszenierung und dem Erlebnis des Konsums. In Zeiten der Versingelung, so könnte man wohl im Sinne Schömel's weiterargumentieren, ersetzt der Konsum mit all seinen Glücksverheißungen die Intimbeziehung völlig.
- 53 Etwa: Zoe Jennys *Blütenstaubzimmer* (Frankfurt/Main 1997), Matthias Altenburgs *Landschaft mit Wölfen* (Köln 1997), Sibylle Bergs *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* (Leipzig 1997), Judith Hermanns *Sommerhaus, später* (Frankfurt/Main 1998), Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (Köln 1998), Karen Duves *Keine Ahnung* (Frankfurt/Main 1999) und Sven Lagers *Phosphor* (Köln 2000).
- 54 Juli Zeh: *Sag nicht Er zu mir oder: Vom Verschwinden des Erzählers im Autor*, in: *Akzente*, 4/2002 (übrigens auch in: *Literaturen*, 3/ 2004).
- 55 Es handelt sich um *20 unter 30. Junge deutsche Autoren*, hg. vom Verfasser dieses Artikels zusammen mit Werner Löcher-Lawrence (München 2001) sowie um *Vom Fisch bespuckt*, hg. von Katja Lange-Müller (Köln 2001).
- 56 Zeh: *Sag nicht Er zu mir*, S. 380.
- 57 Ebd., S. 382.
- 58 Klaus Vondung unterstützt diese These ganz allgemein, spricht: nicht nur bezüglich literarischer Debüts: »Literarische Werke sind besonders sensible Seismographen für psychische Befindlichkeiten in der Reaktion auf Probleme der Zeit; die literarischen Verarbeitungen von Ängsten wie Visionen verraten viel über das Zeitbewusstsein.« In: *Facetten der Popmoderne*, S. 10.
- 59 Zeh (*Sag nicht Er zu mir*, S. 383) schreibt sehr treffend: »Seit wir sie haben, stehen wir mit der Freiheit auf ebenso schlechtem Fuß wie mit hierarchisierenden Autoritäten, die wir nicht mehr haben.«
- 60 Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim: *Individualisierung in modernen Gesellschaften - Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten Soziologie*, in: Beck/Beck-Gernsheim (Hg.): *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, Frankfurt/Main 1994, S. 11.
- 61 Den erweiterten Mißbrauch seines Filmtitels *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (1968) möge Alexander Kluge mir verzeihen.