

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

Christian Krachts *Faserland* im Kontext der neuen deutschen Popliteratur

Magisterarbeit von
Claudia Hasbach

**Christian Krachts *Faserland* im Kontext
der neuen deutschen Popliteratur**

Magisterarbeit zur Erlangung des Grades Magistra Artium
der Philosophischen Fakultät
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

von
Claudia Hasbach

Prüfer im Hauptfach: Prof. Dr. Peter Tepe

August 2010

1. Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Definition und Herkunft des Begriffs „Popliteratur“	9
3. Die Geschichte der Popliteratur	11
3.1. Internationale literarische Vorläufer	11
3.2. Die 1960er: Erste Phase der deutschsprachigen Popliteratur	12
3.3. Die 1980er: Zweite Phase der deutschsprachigen Popliteratur	13
3.4. Die 1990er: Dritte Phase der deutschsprachigen Popliteratur	14
4. Merkmale der neuen deutschen Popliteratur	17
5. Christian Krachts <i>Faserland</i>	24
5.1. Basisanalyse von <i>Faserland</i>	25
5.1.1. Textzusammenfassung	25
5.1.2. Formale Texteigenschaften	27
5.1.2.1. Titel, Überschriften und Motto	27
5.1.2.2. Gattung, Aufbau und Einschübe	27
5.1.2.3. Erzählhaltung, Stil und Sprache	30
5.1.2.3.1. Merkmale der literarisierten Oralität	31
5.1.2.3.2. Merkmale der Jugend- und Szenesprache	35
5.1.2.3.3. Rhetorische und stilistische Figuren	36
5.1.2.3.4. Merkmale des Labelcrashings	37
5.1.3. Inhaltliche Textaspekte	38
5.1.3.1. Textweltcharakterisierung	38
5.1.3.2. Konzeption des Ich-Erzählers	39

5.1.3.3. Nebencharaktere	41
5.1.3.4. Themen und Leitmotive	44
5.1.3.5. Deutungshypothesen	52
5.2. Basisinterpretation von <i>Faserland</i>	52
5.2.1. Das Textkonzept (TK) von <i>Faserland</i>	53
5.2.1.1. Bedeutung des Titels	53
5.2.1.2. Bedeutung der Sprache und des Stils	55
5.2.1.3. Bedeutung des Inhalts	58
5.2.2. Das Literaturprogramm (LP) von <i>Faserland</i>	81
5.2.3. Das Überzeugungssystem (ÜS) von <i>Faserland</i>	82
5.2.4. Zusammenfassung der Basisinterpretation	88
5.3. Aufbauarbeit	89
5.3.1. Untersuchung der Prototypenfunktion von <i>Faserland</i>	89
6. Fazit und Ausblick	99
Literaturverzeichnis	104

2. Einleitung

Seitdem Literatur existiert gibt es wohlgesinnte wie ablehnende Kritiker, die darüber diskutieren, wie „gute“ und „schlechte“ Literatur auszusehen habe. 1995 hallte jedoch ein derart heftiger Aufschrei durch Deutschland, der die literarische Szene teilte und dessen Ausmaß seines Gleichen suchte, denn die Reaktionen reichten von lobender Anerkennung bis hin zu Abscheu und Angst vor einem literarischen Sittenverfall: Auslöser war das Erscheinen des Erstlingswerks *Faserland* von Autor Christian KRACHT, Jahrgang 1966, welches ihn gleichzeitig zum Begründer einer neuen literarischen Phase in Deutschland erklärte. Man versah sie mit dem Begriff „neue deutsche Popliteratur“.

In *Faserland* irrt ein namenloser, unkommunikativer sowie unsicherer Ich-Erzähler aus gutem Hause durch das Deutschland der 1990er Jahre. Auf seiner dekadenten Reise beobachtet er Menschen und Orte, trifft vermeintliche Bekannte und erlebt Enttäuschungen, die ihn bis in die Schweiz fliehen lassen. Eine genaue Textanalyse schließt an.

Von Beginn an wehte dem Roman sowie der Gattung ein eisiger Wind von den Feuilletons entgegen. Die neue Popliteratur wurde als Geschäftemacherei abgetan, die rein affirmativ¹, unpolitisch sowie naiv banale Oberflächen und jugendliche bzw. (post-)adoleszente² Alltagsthematiken behandle sowie eine qualitative und moralische Zumutung darstelle.³ Anerkannte Kritiker taten sich schwer damit die Werke, aufgrund unterstellter Minderwertigkeit, als Literatur zu betiteln. Sie fühlten sich, wegen des einsetzenden Booms der Popliteratur, vor den Kopf gestoßen. Man beäugte den sich abzeichnenden Generationenwechsel in der literarischen Szene kritisch, da die jungen Schriftsteller mit ihren, angeblich, provokanten, unpolitischen sowie sinnentleerten Erstlingstexten auch noch Aufmerksamkeit ernteten sowie Erfolge feierten: „Die ‚Jungen‘ machen es sich zu leicht – und haben auch noch Erfolg damit“⁴ war die verbreitete Meinung.

Mit Widerwillen beobachtete man, dass KRACHTS Debüt sowie nachfolgende Popromane bei einer großen, vorwiegend jugendlichen, Leserschaft Anklang fanden, obwohl

¹ Affirmation bezeichnet eine zustimmende, bejahende oder bestätigende Haltung.

² Adoleszenz bezeichnet die Phase des Erwachsenwerdens eines jugendlichen Menschen, bis zum Erreichen des 18. Lebensjahres, mit den damit verbundenen Themen- und Problemkomplexen. Postadoleszenz hingegen herrscht vor, wenn ein Mensch vom Alter her erwachsen ist, aber sich geistig, emotional sowie bezüglich seines Lebensstils noch im Übergangsbereich zwischen Jugend und Adoleszenz befindet.

³ Vgl. Wagner, Annette: *Die Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart – Studien zu Bret Easton Ellis, Douglas Coupland, Benjamin von Stuckrad-Barre + Alexa von Hennig-Lange*. In: Ewers, Hans-Heino (Hrsg.) u.a.: Reihe: Kinder- und Jugendkultur, -literatur + -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik. Bd. 48. Peter Lang. Frankfurt a.M. 2007. S.15.

⁴ Degler, Frank; Paulokat, Ute: *Neue Deutsche Popliteratur*. Wilhelm Fink/UTB. Paderborn. 2008. S.8.

in einer Art und Weise erzählt wurde, die zuvor als nicht literaturfähig galt. Die klassische Literatur hatte stets Schwierigkeiten, vor allem in der medial bestimmten Welt, die junge Generation an das „unspektakuläre“ Buch heranzuführen – was den Popliteraten gelang. Ferner missfiel den Kritikern die mediale Selbstinszenierung sowie -vermarktung der snobistischen Schriftsteller.⁵ Deren Verhalten passte nicht zum Selbstverständnis des klassischen Autors, der zurückgezogen arbeitet, sondern brachte einen Imagewechsel dessen mit sich. Die jungen Literaten provozierten, indem sie die Unterhaltungsfunktionen nutzten. Mit Argwohn nahm man zur Kenntnis, dass die Popautoren das Aufsehen, welches um ihre Werke gemacht wurde, zusätzlich verhöhnten. KRACHT äußerte sich auf die Aussage, dass er ein Popliterat sei, wie folgt: „Ich habe keine Ahnung, was das sein soll: Popliteratur.“⁶

Mit dem Definitionsproblem hatte die Popliteratur seit Beginn an zu kämpfen, denn „der“ Poproman entstand in den 1950er Jahren. Deshalb werden Popwerke der 90er Jahre auch als „Pop II“ und ihre Vorläufererscheinungen als „Pop I“ betitelt. Die Popwerke wandelten sich zudem im Laufe der Zeit hinsichtlich stilistischer sowie inhaltlicher Merkmale und es handelte sich nie um eine homogene⁷ Strömung. Bis in die 1990er sah man diese Literaturform als Gegenteil zur Höhenkammliteratur⁸ an. Heute herrscht eine unvoreingenommene Sichtweise und Popliteratur wird in akademischen sowie wissenschaftlichen Diskursen rezipiert - aber das Definitionsproblem besteht nach wie vor.⁹

Mitte der 1990er versah man Literatur leichtfertig mit dem Etikett „Pop“, wenn sie von jungen Autoren stammte sowie hip, kontrovers und anstößig war. Zudem kategorisierte man Werke als Popliteratur, die Adoleszenz-Themen Heranwachsender in der Erlebnisgesellschaft¹⁰ alltagsnah thematisierten sowie Marken-, Musik- und Mediennamen aufgriffen. Die Geschichte und Merkmale von Popliteratur werden nachstehend erläutert.

⁵ Vgl. Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman*. 2007. S.15.

⁶ Kracht, Christian: *Wir tragen Größe 46*. In: DIE ZEIT Online. 37/1999. URL: http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml [Stand: 29.4.2010].

⁷ Wenn etwas gleichartig ist, ist es homogen. Ist etwas uneinheitlich, wird es als heterogen bezeichnet.

⁸ Höhenkamm- bzw. Hochliteratur bezeichnet Literatur, die von Wissenschaft und Bildungsbürgertum als hochstehend und elitär angesehen wird. Hierzu zählen Klassiker der Weltliteratur. Die Hochliteratur steht im Gegensatz zur Trivial- bzw. Schemaliteratur, die einfache Themen und Handlungen enthält.

⁹ Vgl. Degler, Frank; Paulokat, Ute: *Neue Deutsche Popliteratur*. Wilhelm Fink/ UTB. Paderborn 2008. S.8.

¹⁰ Die Erlebnis-, Spaß-, Konsum-, Risiko- bzw. Überflusgesellschaft existiert in (post-) modernen Industrienationen. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass jeder Einzelne egoistisch auf das Erreichen von möglichst viel Genuss aus ist. Man frönt dem Konsum, ist geduldfeindlich, gegenwartsorientiert und konventionelle Tugenden rücken in den Hintergrund. Man will einen individuellen Lebensstil ausformen, was auf Bastelidentitäten, die sich aus unterschiedlichen Lebenskonzepten und Wertvorstellungen zusammensetzen können, hinauslaufen kann.

Wenige betrachteten *Faserland* genauer und erkannten, dass sich unter der kritisierten Oberfläche Zeitdiagnosen und kritische Aussagen über die Erlebnisgesellschaft der 1990er Jahre verbergen. Moritz BAßLER betitelte den Roman jedoch als Wendepunkt für die deutsche Literaturgeschichte.¹¹ Autor Florian ILLIES feierte *Faserland* in *Generation Golf* als Ausdruck seiner Generation: „[...] die Ernsthaftigkeit, mit der Kracht Markenprodukte einfuhrte und als Fundament des Lebens Anfang der neunziger Jahre vor Augen fuhrt, wirkte befreiend.“¹² Überdies äußerte er sich anerkennend zu dem Poproman: „Christian Kracht schrieb mit dem Roman *Faserland* einen der wichtigsten und traurigsten Texte der deutschen Literatur der neunziger Jahre.“¹³

Viele Rezensenten popliterarischer Werke prognostizierten der Phase, aufgrund des Bezugs auf die schnelllebige Postmoderne¹⁴ sowie des fortschreitenden Alters von Autoren und Lesern, eine kurze Lebensdauer. Deshalb nahm man unbeeindruckt zur Kenntnis, dass die Strömung 2001, man setzt den Anschlag auf das *World Trade Center* sowie KRACHTS zeitgleich erschienenen Roman *1979* als Zäsur, als beendet galt.¹⁵ Allerdings folgten *Faserland*, bis heute, Werke von Autoren, die man als Popliteraten ansehen könnte, und deshalb gestaltet sich eine eindeutige Grenzziehung schwierig.

Aufgrund der kontroversen Rezeptionsgeschichte des Werks *Faserland* und der Betitelung als Gründungswerk einer literarischen Phase widmet sich die Magisterarbeit diesem Roman und der neuen deutschen Popliteratur. Die Frage ist, ob *Faserland* wirklich als Initialzündung einer literarischen Strömung der 1990er betrachtet werden kann oder ob diese Zuweisung vorschnell getätigt wurde. Demnach würde *Faserland* nur einen

¹¹ Vgl. Baßler, Moritz: *Das Zeitalter der neuen Literatur. Popkultur als literarisches Paradigma*. In: Caduff, Corina; Vedder, Ulrike (Hrsg.): *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*. Wilhelm Fink. München. 2005. S.185ff.

¹² Illies, Florian: *Generation Golf. Eine Inspektion*. Fischer Taschenbuch. Frankfurt a. M. 10. Aufl. 2003. S.154.

¹³ Illies, Florian zitiert in: Kracht, Christian: *Faserland*. DTV. München. 9. Aufl. 2009. S.2.

¹⁴ Der Begriff wurde früher schwammig für etwas Neues verwendet. Heute bezeichnet man mit ihm die Gegenwartsliteratur bzw. –kultur nach 1945. Die Postmoderne setzte Mitte des 20sten Jahrhunderts ein und bezeichnet den Zustand der abendländischen Gesellschaft, Kultur und Kunst „nach“ der zielgerichteten, als eindimensional, steril sowie totalitär wahrgenommenen, Moderne. Allerdings werden noch immer Elemente der Moderne übernommen. Die Postmoderne zeichnet sich durch Offenheit, Pluralismus, Abkehr von traditionellen Werten und gültigen Gesetzmäßigkeiten sowie einen hohen Technik-, Medien- und Konsumeinfluss aus. Die Welt, kulturelle Erscheinungen sowie das Individuum werden als instabil, chaotisch und frei betitelt. Es herrschen Abkehr von Vernunft sowie Zweckrationalität, und das Leben sowie soziale Bindungen sind aufgesplittert. In der Literatur dominieren Dekonstruktion, Fragmente, Emotionalität, Sampling-Methoden, Neucodierung, Ironie sowie Provokation. Die Postmoderne hält heute noch an, obwohl für die Gegenwart teils auch die Bezeichnungen „Popmoderne“ und „Zweite Moderne“ verwendet werden, da man eine Rückwendung zu traditionellen Werten der Moderne sieht.

¹⁵ Vgl. Degler; Paulokat: *Popliteratur*. 2008. S.114f.

Individualfall darstellen. Wissenschaftliche Analysen gehen, wie sich während der Recherche zeigte, nur unzureichend auf diesen Untersuchungsgegenstand ein. Sie erkennen die Bezeichnung als Gründungsdokument oftmals leichtfertig an. Als das Werk jedoch erschien existierten noch keine Nachfolgeromane, die unter dem Label „Pop“ subsumiert und zum Vergleich herangezogen werden konnten. Somit konnte man damals gar nicht eindeutig sagen, ob KRACHTS Debüt Nachfolgewerke beeinflussen würde.

Nachdem die literarische Strömung endete, warfen die Literaturwissenschaftler Carsten GANSEL und Heinrich KAULEN einen ganzheitlichen Blick auf diese. Sie untersuchten, welche Merkmale die Literaturphase auszeichnen. Anhand dieser fundierten Charakteristika analysiert die Arbeit, ob *Faserland* bereits mehrheitlich Merkmale enthält, die später adaptiert wurden und die Phase prägten. Es wird herausgestellt, ob *Faserland* einen individuellen Einzelfall oder ein prototypisches Initialwerk darstellt.

Die Arbeit baut sich wie folgt auf: Sie erläutert den Begriff „Popliteratur“ und skizziert im Anschluss die Geschichte der Literaturphase. Danach werden, beruhend auf GANSEL und KAULEN, die Merkmale von Popliteratur erläutert.

Die Analyse von *Faserland* erfolgt anhand der interpretatorischen Methode der Textarbeit der Kognitiven Hermeneutik. An eine Inhaltsangabe schließt sich die Basisanalyse an, die, deskriptiv-feststellend, nach dem Textweltsinn schaut. Man bildet Hypothesen über die drei textprägenden Instanzen des Autors, die in der Basisinterpretation untersucht werden und den Prägungssinn darstellen. Hierzu zieht man Sekundärliteratur heran. Es wird erörtert, welche Merkmale das Diskussionswürdige des Buches ausmachen. Was zeichnet *Faserland* dahingehend aus, dass es einerseits eine ganze Literaturkritik schockieren konnte und die Verfechter der elitären Literatur auf die Barrikaden rief, andererseits aber, angeblich, eine ganze literarische Nachfolgerschaft hervorbrachte?

Die Aufbauarbeit geht der übergeordneten Fragestellung, nach der Prototypenfunktion von *Faserland*, nach, indem GANSELS und KAULENS Merkmalskatalog mit den erarbeiteten *Faserland*-Spezifika verglichen wird. Abschließend werden ein Fazit gezogen sowie ein Ausblick auf die Gegenwartsliteratur gegeben.

3. Definition und Herkunft des Begriffs „Popliteratur“

Mit dem Erscheinen von *Faserland* ging der Begriff „Popliteratur“ einher, unter dem man Werke subsumierte, die auf KRACHTS Debüt folgten und Ähnlichkeiten, formal sowie thematisch, aufwiesen. Er wurde zu einem Sammelbegriff und man nannte vieles, was kurzweilig und flott geschrieben war sowie aktuelle jugendliche Themen wie Musik, Sex und Drogen beinhaltete, „Pop“ und es zeigten sich Definitionsprobleme.¹⁶

„Popliteratur“ – es gibt in den letzten Jahren innerhalb des Literaturbetriebs kaum einen umstritteneren Begriff, der die Gemüter mehr erhitzt hätte und der mehr diskutiert wurde.¹⁷

Um den Terminus erläutern zu können, ist ein Blick auf das Bestimmungswort „Pop“ nötig. Sprachwissenschaftlich beruht es auf dem lateinischen „populus“, welches für „das Volk“ steht, und „populär“ wurde mit „volkstümlich“ bzw. „volksnah“ gleichgesetzt - ab dem 18. Jahrhundert entwickelte sich die Populärkultur.¹⁸ Das Bürgertum wollte sich von der Ständeordnung abheben und nicht elitär sein, sich aber zugleich vom Populären abgrenzen, da dieses mit dem Pöbel in Verbindung gebracht wurde. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war erstmals von einer „popular culture“, im Sinne einer Massenkultur, die Rede, die in Opposition zur Hochkultur¹⁹ stand.²⁰

Das Merkmal der Massentauglichkeit entfachte Diskussionen im Literaturbetrieb. Im Zentrum der Streitigkeiten stand die Haltung der konservativen Literaturfechter, nach denen sich die elitäre Hochkultur dadurch auszeichne, dass sie für ein gebildetes Publikum geschaffen sei. Sie sichere ihren Status dadurch, dass sie sich der Masse entziehe – für das Gegenteil stünde die Populärliteratur. Die Popliteratur der 1990er musste mit dem gleichen Problem kämpfen, da man hohe Verkaufszahlen verbuchte und Kritiker diesen Massenabsatz mit schlechter Qualität gleichsetzten.

Kunst bzw. Literatur trennt man in „hoch“ und „niedrig“ ein und unterteilt sie klassischerweise nach dem Zwei-Schichten-Modell, sprich dichotomisch²¹: Man stellt die ka-

¹⁶ Vgl. Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman*. 2007. S.152.

¹⁷ Paulokat, Ute (Hrsg.): *Benjamin von Stuckrad-Barre. Literatur und Medien in der Popmoderne*. In: Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1942. Peter Lang. Frankfurt a. M. 2006. S.33.

¹⁸ Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.35.

¹⁹ Hochkultur bezeichnet die von meinungs- und bildungsbestimmenden Eliten genutzten, als wertvoll akzeptierten, Kulturleistungen. Früher war die Hochkultur die Kultur der führenden Gesellschaftsschicht, sprich des Adels, und wurde später zur Errungenschaft des Bildungsbürgertums umgedeutet. Die Hochkultur steht im Gegensatz zu der populären, weit verbreiteten und „niederen“ Massenkultur.

²⁰ Vgl. Jung, Thomas (Hrsg.): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*.

Reihe: Osloer Beiträge zur Germanistik. Bd. 32. Peter Lang. Frankfurt a. M. (u.a.). 2002. S.11.

²¹ Dichotomie bezeichnet die Aufteilung in zwei Mengen, die nicht miteinander vereinbar sind.

nonische, als lesenswert empfohlene, Elite- bzw. Höhenkammliteratur der niederen Trivialliteratur gegenüber.²² Eine strikte Grenzziehung gestaltet sich jedoch schwierig, da Werke Merkmale beider Kategorien enthalten können. Deshalb entwickelte man das Drei-Schichten-Modell, welches zwischen obige Literaturen die Unterhaltungsliteratur setzt, die hohe und niedrige Literaturansprüche vereinen und unterhalten soll.²³ Die Popliteratur wird zu dieser Gattung gezählt, obwohl in ihr Elemente der anderen Literaturen enthalten sein können. Deshalb ist es sinnvoller sie als Brückenschlag anzusehen.

Gegner der Literaturtrennung favorisierten, Separationen nach Qualitäten zu überwinden, da sich diese bedingen sowie ineinander diffundieren würden. Der Wert künstlerischer Produkte würde, durch eine oberflächliche Etikettierung, verkannt werden. Kulturkritiker Leslie A. FIEDLER propagierte die Überwindung der Literaturdichotomie und die Verschmelzung von elitärer sowie trivialer Literatur 1968 in dem richtungsweisenden Vortrag *Cross the Border - Close the Gap*.²⁴ FIEDLERS Ansicht lockerte die strikte Haltung der Literaturverfechter, aber eine Auflösung von Gattungsbegriffen blieb aus. Es sei zu gefährlich eine Werteskala abzuschaffen, da so jegliche Orientierungshilfe für die Leser fehlen würde.²⁵ Deshalb plädierte man für eine Grenzziehung, die aber nur als Leitfaden dienen sollte. Literatur sei „gut“, wenn sie ihren Zweck erfülle – die objektive Qualität sei irrelevant, da es auf die Ansprüche des Lesers ankomme.²⁶

Die Silbe „Pop“ wird auch lautmalerisch, sprich onomatopoetisch, hergeleitet und man setzt das englische „pop“, das für „Knall“ steht, als Bezugspunkt.²⁷ Die Deutung verweist auf ein aufsehenerregendes Moment, welches der Popkultur zugrunde liege, lässt aber einen zu großen definitorischen Spielraum zu, da „Pop“ vieles sein kann.

Populärkultur sowie Popliteratur stellten nie homogene Begriffe dar. Je weiter sich die Kultur in (post-) modernen Gesellschaften ausdifferenzierte, desto dehnbarer wurden sie verwendet. Außerdem beruht diese Literatur auf einer langen Geschichte und schon die Popliteraturen der einzelnen Dekaden unterscheiden sich voneinander.

Eine einheitliche Definition kann hier, bzw. an diesem Punkt der Arbeit, somit kaum gegeben werden, sondern jede Phase muss nachstehend erst einzeln betrachtet werden.

²² Vgl. Mehrfort, Sandra: *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. In: Lindemanns Bibliothek. Kunst und Literatur im Info Verlag. Bd. 53. Info Verlag. Karlsruhe. 2008. S.63.

²³ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.63

²⁴ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.44.

²⁵ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.67.

²⁶ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.67.

²⁷ Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.35.

4. Die Geschichte der Popliteratur

4.1. Internationale literarische Vorläufer

Der Ursprung der Popliteratur geht auf das Amerika der 1950er Jahre zurück. In Deutschland befasste man sich noch mit dem Holocaust und konstatierte eine notwendige Neuorientierung der Literatur.²⁸ In den USA sorgte 1951 J. D. SALINGERS *The catcher in the rye* für Aufsehen, welches aufgrund der vulgären Sprache kritisiert und anfangs verboten wurde.²⁹ Der realitätsnahe Adoleszenzroman verhalf SALINGER später zu Weltruhm. 1954 erschien *Der Fänger im Roggen* in Deutschland.

Auch formierte sich die Beat-Literatur, die bis in die 60er Jahre andauerte. Besonders Allen GINSBERG und Jack KEROUAC protestierten, mittels obszöner Umgangssprache, Satire und der Cut-Up-Technik³⁰, die später in Musikvideos einzog, gegen den Mittelstand sowie den amerikanischen Traum.³¹ Ihre Werke waren durch Tabubrüche, Drogenexzesse und Sex geprägt.

Mitte der 1950er bildete sich, inspiriert durch Andy WARHOLS Pop-Art³², die Popliteratur aus. Der Begriff tauchte in Deutschland Anfang der 1960er auf.³³ Der Popliteratur ging es nicht um Protest, sondern um einen direkten Gegenwartsbezug, die Hinwendung zur Massen- und Populärkultur, das Öffnen der Kunst gegenüber allen Schichten und das Abbilden der Welt.³⁴ Popliterarisches Vorbild wurde Frank O'HARA.

Als dritte Strömung setzte der Underground ein, der politische Zielsetzungen anstrebte.³⁵ Techniken, Themen und Sprechweisen wurden radikalisiert, direkter und obszöner. Einflussreichste Vertreter waren William S. BORROUGHS und Charles BUKOWSKI.

²⁸ Vgl. Seiler, Sascha: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“ – Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Untersuchungen aus der deutschen + skandinavischen Philologie. Bd. 324. Reihe: Palaestra. Vandenhoeck + Ruprecht. Göttingen. 2006. S.12.

²⁹ Vgl. Karasek, Tom: *Generation Golf: Die Diagnose als Symptom. Produktionsprinzipien und Plausibilitäten in der Populärliteratur*. Transcript. Bielefeld. 2008. S.53.

³⁰ Cut-Up bezeichnet die Methode, den Zufall und die moderne Montage in die Literatur einzubeziehen. Mittels der Montage werden verschiedene Textteile, Sprachstile und Inhalte vermischt, was auch Collage genannt wird.

³¹ Vgl. Frank, Dirk (Hrsg.): *Popliteratur – Arbeitstexte für den Unterricht für die Sekundarstufe*. Bd. 15053. Reclam. Stuttgart. 2003. S.11.

³² Pop-Art ist eine Kunstrichtung, die ihre Motive aus der Alltagskultur, vor allem aus der Welt des Konsums, der Massenmedien und der Werbung, bezieht.

³³ Vgl. Kramer, Andreas: *Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den 60ern*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. Richard Boorberg. München. 2003. S.31f.

³⁴ Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.62.

³⁵ Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.62.

Bereits Ende der 1950er warfen deutsche Literaten und Verleger einen Blick auf die US-Strömungen. KEROUACS *On the road* sowie GINSBERGS *Howl* erschienen schon 1959 in der BRD. Die Schriftsteller Rolf Dieter BRINKMANN, Ralf-Rainer RYGULLA und Jörg FAUSER ließen sich von US-Romanen inspirieren.³⁶ In den 1960ern fand eine Anglisierung statt, da das britische und amerikanische Englisch sowie mediale Erscheinungsformen dieser Länder in die Bundesrepublik einzogen. Bspw. wurde *Rock `n` Roll* gesellschaftsfähig. Allerdings begegneten das Gros der deutschen Bevölkerung sowie die literarische Elite den Erzeugnissen noch mit Entrüstung. Popliterarische Vorläufer blieben mehrheitlich Subformen.

4.2. Die 1960er: Erste Phase der deutschsprachigen Popliteratur

1968 gilt als Gründungsjahr der deutschen Popliteratur. Die Literaturkritik diskutierte über die Notwendigkeit einer Kulturrevolution und der Literaturprofessor Leslie A. FIEDLER hielt den Vortrag *Cross the border – Close the gap*. Dieser avancierte zum Gründungsmanifest der Postmoderne und der Referent zum Begründer der deutschen Popliteraturdebatte.³⁷ Er proklamierte die Geburt der Postmoderne und Ziel sei es, Klassen- und Generationenunterschiede abzuschaffen sowie die Kluft zwischen Elite- und Massenkultur zu schließen.³⁸ Dies sollte mittels einer anti-akademischen und lustbetonten Haltung, dem Zugehen auf die Massenmedien sowie eines Alltagsbezugs geschehen. FIEDLER stieß mit seinen Thesen bei deutschen Kritikern auf geteilte Meinungen. Befürworter der Forderungen sowie Nestor der deutschsprachigen Popliteratur war Rolf Dieter BRINKMANN.³⁹ Er versuchte FIEDLERS Denkanstöße literarisch umzusetzen und strebte eine Gegenwartsabbildung an.⁴⁰ Sein bekanntestes Werk ist das Pop-Lesebuch *Acid* von 1969.⁴¹ BRINKMANN verschaffte der Popliteratur Gehör beim Massenpublikum und wirkte bei der Kölner Schule mit, deren Literatur als „Neuer Realismus“ betitelt wurde, zu der auch Dieter WELLERSHOFF zählt.⁴² Man übte Gesellschaftskritik und der „Neue Realismus“ wirkte als popliterarisches Bindeglied.

³⁶ Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.65.

³⁷ Vgl. Frank: *Popliteratur*. 2003. S.11f.

³⁸ Vgl. Karasek: *Generation Golf*. 2008. S.59.

³⁹ Vgl. Frank: *Popliteratur*. 2003. S.13.

⁴⁰ Vgl. Frank: *Popliteratur*. 2003. S.14.

⁴¹ Vgl. Hoffmann, Dieter: *Arbeitsbuch deutschsprachiger Prosa seit 1945. Bd. 2: Von der Neuen Subjektivität zur Pop-Literatur*. A Francke/UTB. Tübingen. 2006. S.328.

⁴² Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.67.

Bis Anfang der 70er wirkte Jörg FAUSER. Er schlug sich als Junkie und Weltenbummler durch und erreichte mit seiner Prosa nie ein Massenpublikum.⁴³ Seine Werke waren jedoch von einem originell-realistischen Stil geprägt, der Leser erreichte, die sich mit den populäreren Erzeugnissen nicht identifizieren konnten. Bekannt wurde er in den 1990ern, da sich die nächste Pop-Generation von seinen Werken inspirieren ließ.

Die erste Phase der deutschsprachigen Popliteratur ebnete dieser Literaturströmung den Weg. Sie war von Protest sowie gesellschaftspolitischer Kritik geprägt, aber mit dem Ende der Studentenbewegung kehrte auch in der Literatur ein ernüchterter Ton ein. Statt Rebellion zog man sich ins Selbstbezügliche zurück, suchte nach einer Identität und legte Tabuthemen frei. Der Schreibstil wurde als „Neue Subjektivität“ bzw. „Neue Innerlichkeit“ betitelt, der die 1970er bestimmte.⁴⁴ Popliterarische Klänge kamen aus der DDR. Richtungsweisend wurde *Die neuen Leiden des jungen W.* von PLENZDORF.

4.3. Die 1980er: Zweite Phase der deutschsprachigen Popliteratur

Anfang der 1980er wurde, durch den „Suhrkamp-Pop“ von Rainald GOETZ, die zweite Phase der deutschsprachigen Popliteratur eingeleitet, wozu Thomas MEINECKE sowie Andreas NEUMEISTER zählen.⁴⁵ GOETZ' provokante Texte *Subito* und *Abfall für alle* wurden zu Manifesten der 80er Jahre Pop-Poetik, mit denen man gegen das Establishment vorging.⁴⁶ Musikalische Aufbruchsstimmung zeigte die Neue Deutsche Welle.

GOETZ tauschte sich mit Diedrich DIEDERICHSEN aus, der zum einflussreichsten deutschen Popdenker avancierte. Er beschäftigte sich in den Musik-Zeitschriften *Sounds* und *Spex* mit Popmusik und -kultur und auch die Satire-Blätter *Titanic* und *Pardon* sowie Tageszeitungen setzten sich mit Pop-Werken auseinander.⁴⁷

Max GOLDT und Wiglaf DROSTE von der Neuen Frankfurter Schule nahmen humoristisch Bezug auf die Frankfurter Schule⁴⁸ und persiflierten die Medien.⁴⁹

FIEDLERS Ansatz wurde neu aufgelegt und Autoren, v.a. Maxim BILLER, betonten die Weltferne der deutschen Literatur zwischen 1945 und 1989. Man forderte abermals,

⁴³ Vgl. Frank: *Popliteratur*. 2003. S.12.

⁴⁴ Vgl. Frank: *Popliteratur*. 2003. S.14.

⁴⁵ Vgl. Schäfer, Jörgen: *Pop und Literatur in Deutschland seit 1968*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur*. Richard Boorberg. München. 2003. S.20f.

⁴⁶ Vgl. Frank: *Popliteratur*. 2003. S.18.

⁴⁷ Vgl. Frank: *Popliteratur*. 2003. S.20.

⁴⁸ Anhänger der Frankfurter Schule kritisierten gesellschaftliche Umstände und wollten die Totalität dieser durchdringen. Sie knüpften an Theorien von Adorno, Freud, Marx und Hegel an.

⁴⁹ Vgl. Frank: *Popliteratur*. 2003. S.21.

die Unterhaltungsfunktion sowie den Mut zum „Neuen Erzählen“ in den Vordergrund zu rücken.⁵⁰ Die Literatur müsse, laut BILLER, „so gut sein wie ein prima Film.“⁵¹ Der Pop-Begriff unterzog sich dadurch, um 1990, einem Bedeutungswandel und die Popliteratur schaffte den Sprung von einer Sub- zur anerkannten Unterhaltungsliteratur – sowohl im Literaturbetrieb als auch bei der Bevölkerung.⁵² Reinald GOETZ wurde, aufgrund der Gründungstendenz, zum geistigen Vater der popliterarischen Enkel.⁵³ Er distanzierte sich später von seinem radikalen Ansatz: „Sein affirmatives Verhältnis zur Spaßkultur der 90er-Jahre beruht nicht primär auf einem provokatorischen Kalkül, sondern steht für die Begeisterungsfähigkeit eines geläuterten Zynikers.“⁵⁴

4.4. Die 1990er: Dritte Phase der deutschsprachigen Popliteratur

Die 1990er waren gekennzeichnet durch den Mauerfall, das Ende des Kalten Krieges und eine komplexer werdende medial geprägte Welt, da Videos und Computer Einzug in bundesdeutsche Haushalte hielten. In der jungen Literaturszene schaute man wieder in das Ausland, da sich Popliteratur dort etablierte und man in Deutschland eine Literatur forderte, die neu, lesbar und international anmutete.

Literarische Vorbilder wurden der Amerikaner Bret Easton ELLIS und dessen Werke *Less than zero* sowie *American Psycho* und die Engländer Nick HORNBY mit der Gesellschaftssatire *High Fidelity* sowie Irvine WELSH mit dem Drogenroman *Trainspotting*; in Frankreich sorgten zwei Schriftsteller, mittels dem Aufzeigen von Gewalt unter der Oberfläche der Medienwelt, für Aufsehen: Michel HOUELLEBECQ mit *Elementarteilchen* und Frédéric BEIGBEDER mit *Neununddreißig*.⁵⁵

Die deutsche Literaturszene wollte weg von politischem Engagement, Rückwärtsgewandtheit sowie Akademikertum und sich den Kategorien Lesbarkeit, Unterhaltung sowie Realismus zuwenden. Konservative Verfechter bangten um die literarische Qualität, aber das Vorhaben ging auf. Schon Ende der 1980er setzten sich deutsche Werke wie Patrick SÜSKINDS *Das Parfum* oder Robert SCHNEIDERS *Schlafes Bruder* auf dem internationalen Markt durch. Die Depression, in der sich die deutsche „langweilige“ und damit „unverkäufliche“ Literatur lange befand, schwenkte erneut um.

⁵⁰ Vgl. Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman*. 2007. S.150.

⁵¹ Biller, Maxim: *Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel*. In: DIE WELTWOCHE vom 6.4.1990. S.70.

⁵² Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.70.

⁵³ Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.70.

⁵⁴ Frank: *Popliteratur*. 2003. S.19.

⁵⁵ Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.70f.

Der Geist des deutschen Literaturbetriebs veränderte sich und ein Paradigmenwechsel⁵⁶ folgte: „Die ‚heilige Aura‘ der Hochkultur wurde angekratzt, es misch[t]en nun auch neue und andere Kräfte mit.“⁵⁷ In den USA bot man dem Publikum schon länger eine Form der gehobenen Unterhaltung, jenseits der Dichotomie, und diese Verhältnisse wollte man auch in Deutschland. Die Kritiker lenkten ein und die jungen Autoren formten die Strömung der neuen deutschen Popliteratur. Ab Mitte der 1990er wurden popliterarische Werke derart wahrgenommen, dass man sie als eigenständige Literatursegmente betrachtete. Man orientierte sich an Vorgängern, konstatierte jedoch, dass die neue Popliteratur den ursprünglich rebellischen Charakter verloren hätte.

Als Startschuss der neuen Gegenwartsliteratur gilt Christian KRACHTS Roman *Faserland* von 1995. Er sprach die gegenwärtigen gesellschaftlichen Erscheinungen der, auch Popmoderne⁵⁸ genannten, Zeit an und schilderte diese umgangssprachlich, ironisch-provokant sowie ohne Angst vor der NS-Vergangenheit. Es wurden Markenprodukte sowie Medientechniken eingeflochten⁵⁹, Adoleszenz-Themen verarbeitet sowie Bekanntes archiviert und neu codiert.⁶⁰ Der Boom der neuen Popliteratur setzte mit Benjamin VON STUCKRAD-BARRES *Soloalbum* 1998 ein, aber *Faserland* wurde als beeinflussender prototypischer Ausgangspunkt festgemacht, was im Anschluss untersucht wird.⁶¹

Auch sorgten KRACHT und VON STUCKRAD-BARRE für Aufsehen, als sie, als *Popkulturelles Quintett*, mit Joachim BESSING, Eckhart NICKEL und Alexander VON SCHÖNBURG, 1999 das Manifest *Tristesse Royale* vortrugen.⁶² In diesem verhöhnten sie, dandyhaft und ironisch, die ablehnenden Kritiker und nahmen die gut situierte Mittelschicht, die Medienwelt und sich selbst provokant aufs Korn. Klar wurde, dass man Popliteratur nicht zu ernst nehmen darf und sie für ein junges, aber durchaus gebildetes, Lesepublikum geschaffen wird, und nicht für die Masse. Mit *Tristesse Royale* erreichte die neue deutsche Popliteratur ihren Höhepunkt und verebte anschließend.

⁵⁶ Ein Paradigmenwechsel geht einher, wenn eine gültige Lehrmeinung, Weltanschauung, Ansicht oder Theorie durch eine neue ersetzt und diese anerkannt wird.

⁵⁷ Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.72.

⁵⁸ Popmoderne in Anspielung auf Postmoderne. Laut Kritikern passender, da die Welt sowie der Alltag nun von Pop-Kultur durchzogen und geprägt seien und zudem ein Rückbezug zur Moderne stattfindet.

⁵⁹ Diese Technik wird nachfolgend als Labelcrashing bezeichnet.

⁶⁰ Vgl. Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman: Die neuen Archivisten*. C.H. Beck. München. 2. Aufl. 2005. S.184ff.

⁶¹ Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.73.

⁶² Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.73.

Aufgrund der weltpolitischen Erschütterung durch die Terroranschläge im September 2001 erklärte man die Phase der Popliteratur endgültig für beendet. Zusätzlich erschien zeitgleich KRACHTS Roman *1979*, der in der islamischen Welt spielt, weshalb man das Ende der Spaßgesellschaft und eine neue Ernsthaftigkeit vermutete.⁶³ Überdies kommentierte er sein Schaffen 1999 in *Mesopotamia* mit dem Jarvis COCKER Zitat „Irony is over. Bye Bye!“. Diese Aussage bestätigte das Denken der Kritiker vom Ende der Strömung, obwohl KRACHT sie vor dem elften September 2001 machte und auch *1979* vorher verfasste. Dennoch wurde der Begründer der popliterarischen Phase zu ihrem Beender erklärt. Es herrschte schon zuvor ein melancholischer Ton in der Popliteratur und „spaßig“ war sie nie, aber *1979* wurde als düstere Vorahnung angesehen.

Das heutige Stadium der Gegenwartsliteratur ist unklar, denn auch aktuelle Werke werden mit „Pop“ etikettiert. Aber der Verdienst der Popliteratur besteht darin, dass sie die deutsche Literatur international erfolgreich machte, die Jugend zurück an das Buch holte und die Literaturszene sowie die Grenzen zwischen E- und U-Literatur lockerte.

Als erfolgreichste Popliteratin gilt Alexa HENNIG VON LANGE, die durch ihren Debütroman *Relax* berühmt wurde.⁶⁴ Daneben zählen Benjamin VON STUCKRAD-BARRE, Benjamin LEBERT, Florian ILLIES, Sybille BERG, Sven LAGER und Elke NATERS zu den bekanntesten Popliteraten. Als „Fräuleinwunder-Riege“ gelten Karen DUVE und Zoë JENNY. Thomas BRUSSIG und Ingo SCHULZE schrieben „Ostalgie-Romane“.⁶⁵ Parallel entstanden eine „Migranten-Literatur“ wie ZAIMOGLUS *Kanak Sprak* oder KAMINERS *Russen-Disco*, sowie die Schreib- bzw. Darbietungsformen „Trash“ „Social Beat“ und „Slam-Poetry“.⁶⁶

⁶³ Vgl. Degler; Paulokat: *Popliteratur*. 2008. S.114f.

⁶⁴ Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.73.

⁶⁵ Vgl. Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006. S.72.

⁶⁶ Trash-Literatur ist mit einem bestimmten ästhetischen Programm verbunden, knüpft an Vorreiter-Figuren an und zielt darauf ab, das Leben mittels kolloquialer Sprache hart sowie direkt zu schildern. Der Social Beat bezeichnet Literatur eines sozialen Autoren-Netzwerks, die in den 90ern abseits vom etablierten Literaturbetrieb agierten. Die Slam-Poetry beschreibt Literatur die durch eine Auftrittsform, die Poetry Slams, entsteht. Hier finden auf Kneipenbühnen Literaturwettbewerbe statt, bei denen sich Dichter und Autoren duellieren. Ein künstlerisches Ziel ist damit nicht verbunden.

5. Merkmale der neuen deutschen Popliteratur

Vor beinahe einem Jahrzehnt wurde das Ende der neuen deutschen Popliteratur konstatiert. Aufgrund dieses zeitlichen Abstands haben sich heute, trotz damaliger Unstimmigkeiten, in der literaturwissenschaftlichen Forschung grundlegende Merkmalskataloge durchgesetzt, anhand derer Popliteratur bzw. postmoderne Adoleszenzromane der 1990er definiert werden. Die wissenschaftlichen Betrachtungen von Carsten GANSEL und Heinrich KAULEN, über die Konturen dieser Literaturströmung, werden als grundlegend angesetzt und deshalb herangezogen.⁶⁷ Inwieweit die festgestellten popliterarischen Eigenheiten in *Faserland* vorhanden sind, wird in der Aufbauarbeit untersucht.

Der Grundgedanke der Popliteratur der 1990er ist nicht neu, sondern kann der Adoleszenz-Literatur zugeordnet werden.⁶⁸ Sie handelt von Lebenswelten und Gefühlen jugendlicher Protagonisten, die vorwiegend um die Konflikte des Erwachsenwerdens sowie um damit verbundene Handlungsmuster und Identitäts- und Sinnsuchen kreisen. Die Spannungen und Problematiken entstehen aus dem ambivalenten⁶⁹ Verhältnis von Sozialisation und Individuation. Das Dasein der Figuren schwankt zwischen krisenhafter Hoffnungslosigkeit und dionysischem⁷⁰ Austesten der Möglichkeiten.

Heute wird jugendlich nicht mehr am Alter, sondern an der Lebenshaltung festgemacht. Jugend hat sich, wegen gelockerter Gesellschaftsumstände und prägender Medieneinflüsse, verlängert sowie individualisiert. Sie kann deshalb bis in die 30er andauern.

Die Popliteratur ähnelt im Kern dem ersten deutschen Adoleszenzroman der Geschichte, der als Urbild des Popromans angesehen wird: Johann Wolfgang GOETHE'S *Die Leiden des jungen Werther* von 1775.⁷¹ Dieses Werk wurde verrissen, als Gefahr für die jungen Leser betrachtet und, wegen unkonventioneller Sprache und behandelte Tabuthemen, als sittenwidrig angesehen. Jugendliche Leser waren begeistert und ein

⁶⁷ S. hierzu die Merkmale von Gansel und Kaulen in: Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman*. 2007. S.88-119 + S. 419-429 sowie Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht*. Cornelsen. Berlin. 1999. S.116.

⁶⁸ Vgl. Wagner: *Die Postmoderne im Adoleszenzroman*. 2007. S.16.

⁶⁹ Ambivalenz bezeichnet ein gleichzeitiges Nebeneinander gegensätzlicher bzw. zwiespältiger Zustände, Gefühle, Wünsche oder Ansichten. Kollidieren ambivalente Gefühle, kann dies zu psychischen Zerrissenheiten bzw. Störungen führen.

⁷⁰ Das bipolare Begriffspaar apollinisch-dionysisch geht auf die Götter Apoll und Dionysos zurück. Es beschreibt zwei gegensätzliche Charakterzüge des Menschen bzw. der Götter: Apollinisch steht für Form und Ordnung; Dionysisch steht für Rauschhaftigkeit und Genuss.

⁷¹ Vgl. Gansel, Carsten: *Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Popliteratur*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur*. Richard Boorberg. München. 2003. S:236.

„Wertherfieber“ brach aus. Man eiferte dem Idol nach und der Briefroman prägte eine Generation. Später wurde er in den literarischen Kanon aufgenommen.

Nach GANSEL und KAULEN zeichnen den postmodernen Adoleszenz- bzw. Poproman der 1990er folgende Eigenheiten aus:

Historische Entstehungsbedingungen:

Als kulturhistorischer Entstehungskontext liegen die Zweite Moderne⁷², die Risiko- bzw. Spaß- oder Erlebnis- sowie die postmoderne Gesellschaft zugrunde. Die Kultur ist keine der Neuerschaffungen, sondern eine des Recyclings, da man Bekanntes neu codiert. Alles verfügbare sprachliche und inhaltliche Material wird in den Popwerken genutzt und man spielt mit Stilen und Genres. Die Gegenwart zählt und die Vergangenheit wird ausgeblendet bzw. eine Reflexion dieser vermieden. Lediglich die jüngere Geschichte, welche die Figuren aus der eigenen Kindheit oder Jugend kennen, wird gelegentlich einbezogen. Der Einzelne findet seinen Platz in der pluralistischen⁷³ Welt nicht mehr und irrt, auf der Suche nach Sinnhaftigkeit, Identifikation und Lebensentwürfen, durch diese. Es ist kaum noch möglich, in der oberflächlichen Welt des Scheins, die Realität zu erfassen sowie eine allgemeingültige Wahrheit zu finden. Das Jugendbild ist ambivalent und schwankt zwischen Gefährdung und Hoffnungsträger. Jugend wird als Leitbild betrachtet und zur Lebenseinstellung bzw. zum Kult, dem man nacheifert.

Formale Strukturen und Sprachmerkmale:

Der Bewusstseins- und Gefühlszustand der Protagonisten wird durch eine Innen- sowie Außensicht beleuchtet und die äußere Handlung ist schmal, beliebig sowie bruchstückhaft angelegt. Hinter einer oberflächlichen Handlung verbirgt sich mehrheitlich eine kritische Tiefenstruktur. Diese läuft oft auf Krisenerlebnisse hinaus und eine Hoffnung auf die Weiterentwicklung der Figurenpersönlichkeiten wird dekonstruiert. Die Geschichten spielen in der Großstadt, umfassen eine kurze Zeitspanne und das Ende bleibt offen.

⁷² Die Zweite Moderne bzw. Postmoderne entstand Mitte/Ende des 20sten Jahrhunderts und dauert bis in die Gegenwart an. Sie entwickelte sich aus der (Ersten) Moderne, die um 1800 entstand und als Zeit der Aufklärung, der Industrialisierung, der bürgerlichen Gesellschaft sowie des Nationalstaats angesehen wird. Die Zweite Moderne ist durch die Hauptaspekte Globalisierung, Individualisierung, Digitalisierung bzw. Medialisierung sowie Rationalisierung gekennzeichnet.

⁷³ Pluralismus bezeichnet das (friedliche) gleichzeitige Nebeneinander verschiedener Systeme, Ausrichtungen, Lebensstile, Konzepte, Interessen und Ansichten. Positiv am Pluralismus ist, dass er den Menschen Freiheiten und Wahloptionen bietet. Die Gefahr einer pluralistischen Welt besteht jedoch darin, dass es nicht mehr die eine gültige Wahrheit gibt, sondern unzählige Möglichkeiten. Somit zersplittern die Welt und das Dasein des Individuums, da es, aufgrund unzähliger Angebote, überfordert ist.

Der subjektive Ich-Erzähler sowie multiperspektivische und polyphone, sprich mehrstimmige, Erzählhaltungen dominieren. Der implizierte Autor fungiert als Beobachter und Archivar des Alltags, korrigiert Haltungen sowie Aussagen nicht und verzichtet auf einen moralischen Impetus. Der Autor wird entheroisiert, d.h. aus seiner Heldenrolle gehoben, und auf eine Stufe mit dem Leser gestellt. Er will primär unterhalten und spielt dem Wissen des Lesers, wodurch dieser zum Co-Autor avanciert. Es herrscht kein literarischer Innovationszwang sondern „neue Bescheidenheit“. Kritik findet implizit, mittels Ironie, Zynismus und Übertreibung, statt. Autobiografische Bezüge tauchen auf.

Erzähltechniken der Moderne werden verstärkt und abgewandelt, wozu Collagen, Genvermischungen und Intertextualität sowie Intermedialität zählen.⁷⁴ Es wird auf aktuelle Medien angespielt und diese werden, mittels schneller Schnitte und Handlungs- sowie Perspektivenwechsel, simuliert. Eine neue Lust am Erzählen ist erkennbar und Komik sowie Parodie treten gehäuft auf. Fakt und Fiktion werden vermischt.

Die popliterarische Sprache ist ein Gebilde aus Alltags- bzw. Umgangsjargon, Vulgärsprache und jugendspezifischer sowie medialer Sprachcodes, die von Vorgängergenerationen missverstanden werden können. Der Sprachstil ist rasant, alltagsnah, unmittelbar und provokant, wodurch jugendliches Identifikationspotenzial entsteht.

Die Romanstruktur ist thematisch nach Kontrasten angelegt: Jugend vs. 68er, Skepsis vs. Utopie, Modegenuss vs. Konsumkritik, Distanz/ Politikverdruss vs. Engagement/ Korrektheit, Witz/ Ironie vs. Daseinsernst, eigener Lebensstil vs. andere Lebensstile, Selbstdesign vs. Selbstverwirklichung, Outfit/ Erscheinung vs. Inneres/ Sein.

Figurenanlage:

Es werden heranwachsende Protagonisten geschildert, die oftmals Anti-Helden sind, da sie Außenseiterpositionen einnehmen oder sich in Distanz zur Gesellschaft begeben. Gehäuft entstammen sie der Oberschicht, müssen keinen Broterwerb ausüben und haben kein strukturiertes Leben. Die Figuren sind schemenhaft und isoliert angelegt. Die Dekadenzerscheinungen Dandy bzw. Flaneur, die erhaben das Treiben der Gesellschaft beobachten, werden aufgegriffen.⁷⁵ Über persönliche bzw. familiäre Verhältnisse erfährt der Leser wenig, da man im Roman andere beobachtet und kaum kommuniziert. Das

⁷⁴ Intertextualität liegt vor, wenn in einem Text Einflüsse anderer literarischer Werke erkennbar sind. Dies kann durch Zitate, Verweise oder Anspielungen etc. geschehen. Intermedialität hingegen liegt vor, wenn in einem Text auch Einflüsse anderer Medien wie etwa Film, Fernsehen, Musik oder Internet enthalten sind. Dieses Merkmal taucht verstärkt in der neuen deutschen Popliteratur auf.

⁷⁵ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.105ff.

Wesen der Protagonisten ist patchworkartig bzw. ambivalent angelegt, und Selbstbezüglichkeit, Ironie, Zynismus, Hedonismus⁷⁶, Desorientierung, Desillusionierung sowie Realitätsflucht herrschen. Bestimmend ist die Dezentrierung⁷⁷ des Menschen.

Themenbereiche der dargestellten Adoleszenz:

Adoleszenzthemen wie „das Erwachsenwerden an sich, Liebe, Kummer, Trauer, Entfremdung, existenzielle Krisen, ausgelöst durch Drogenerfahrungen, Sexualität und Gewalt“⁷⁸ stehen im Vordergrund.

In der postmodernen Welt dominiert die Verhandlungs- bzw. Patchwork-Familie.⁷⁹ Es gibt keine festen Familienstrukturen sowie -bindungen mehr und es herrschen Zeitmangel sowie Desinteresse. Autorität wird kaum noch ausgeübt. Trotz dieser Aspekte sowie einer Frühreife, in einigen Lebensbereichen, löst man sich spät vom Elternhaus, was als „Nesthockersyndrom“ bezeichnet wird. Das Generationenverhältnis wird enddramatisiert und man protestiert ästhetisch, durch Kleidungsstil und Musikgeschmack, gegen elterliche Werte. Positive Mentorfiguren, die erziehen sowie Rat und Halt geben, fallen weg. Sie werden durch Freunde, Medienpersönlichkeiten und Therapeuten ersetzt.

Sexualität spielt eine selbstverständliche Rolle, wurde enttabuisiert und ist in den Medien präsent. Sie wird als Amusement wahrgenommen, liefert Selbstbestätigung sowie Ablenkung von der Langeweile und fungiert als „Kick“, da man schon alles kennt. Die Jugend verroht, man setzt Sex mit Liebe gleich und verlernt partnerschaftliche Beziehungen zu führen. Die Gefühle der Jugendlichen schwanken, da man zwischenmenschliche Kontakte nicht erlernt hat. Man flüchtet vor der Liebe oder erhöht sie zum unerreichbaren Ideal. Wider der sexuellen Freizügigkeit und gesetzlicher Emanzipation rückbesinnt man sich auf ein konservatives Geschlechter- und Rollenverhältnis.

⁷⁶ Hedonismus bezeichnet eine, am materiellen Genuss orientierte, egoistische Lebenseinstellung.

⁷⁷ Unter Dezentrierung wird eine geistig-emotionale Zersplitterung des Individuums verstanden, da man sich, aufgrund des herrschenden Pluralismus, zwischen unterschiedliche Lebensentwürfen und Wahlmöglichkeiten entscheiden muss. Eine individuelle Bastelidentität wird angestrebt.

⁷⁸ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.47.

⁷⁹ Patchwork-Familie bezeichnet eine Familie, bei der Elternteile einen neuen Partner haben und dieser seine leiblichen Kinder mit in die neue Beziehung bringt. Somit ist die neue Familienstruktur „zusammengewürfelt“ und besteht nicht mehr ausschließlich aus leiblicher Mutter bzw. leiblichem Vater und leiblichen Kindern. Die Verhandlungs-Familie herrscht vor, wenn die Eltern nicht mehr über die alleinige Autorität verfügen, sondern ihre Entscheidungen mit ihren Kindern, oftmals Jugendlichen, absprechen bzw. aushandeln. Die Kinder bekommen dadurch einerseits mehr Mitbestimmungsrechte und werden auf eine gleichwertige Stufe mit ihren Erziehungsberechtigten gestellt. Andererseits brechen jedoch autoritäre Erziehungspersonen weg, die für Regeln und Halt sorgen. Damit wird das traditionelle Stufenmodell, bei dem Eltern über ihre minderjährigen Kinder bestimmen können, verworfen.

Als Orientierungsmaßstab und Interaktionspartner fungieren Freundeskreise bzw. Peer-Groups⁸⁰. Die innere Verbundenheit weicht distanzierter Oberflächlichkeit, da man nur das Äußere eines Menschen kennt und bewertet - man ist „gemeinsam einsam“.

Gesellschaftliche Richtlinien existieren kaum, sondern Werte, Normen und Lebensformen werden pluralisiert. Selbstentfaltungswerte, wie Unabhängigkeit sowie Lebensgenuss, erfahren einen Bedeutungszuwachs. Die Fragmentarisierung⁸¹ wird als positiv betrachtet, aber das Individuum hat keine verbindlichen Normen mehr, an denen es sich orientieren kann, was eine Charakterbildung erschwert. Probleme des „anything goes“⁸² werden angesprochen, da alles erlaubt ist. Langeweile, gepaart mit Schwermut sowie Lebensekel (Ennui), wird beschrieben, da alles im Überfluss existiert.⁸³

Das Individuum sehnt sich wieder nach tradierten Werten, aber kann dies nicht umsetzen, da jenes als rückschrittlich wahrgenommen wird. Es herrschen Absagen an den Fortschritts- und Modernisierungsoptimismus sowie an große Ideale. KAULEN kann der postmodernen Welt nur negative Folgen, die sie auf das Individuum hat, abgewinnen. GALSEL sieht in den vielfältigen Möglichkeiten auch Chancen für die jungen Menschen, die allerdings auch wahrgenommen bzw. umgesetzt werden müssen.

Diese Zerrissenheiten werden bei den Protagonisten dadurch sichtbar, dass sie eine Indifferenz⁸⁴ gegenüber Normen und Werten, politischer sowie sprachlicher Korrektheit und somit eine Bastelidentität entwickeln, die aus individuellen „Werte-“, und „Verhaltenscocktails“ besteht. Erkennbar sind Tendenzen zu Politikverdrossenheit, Religionsferne, Genussorientierung, Selbstentfaltung, Resignation und Karrierestrebsamkeit.

Konsum wird als lustvoller Zeitvertreib und Mittel der Selbstbestätigung bzw. Ersatzbefriedigung sowie Statusanzeige angesehen. Man orientiert sich an Lifestyle- sowie Modetrends und der Blick richtet sich auf stereotypisierende⁸⁵ Oberflächlichkeiten.

⁸⁰ Peer-Groups sind Gruppen von Gleichaltrigen oder Gleichgesinnten.

⁸¹ Etwas ist fragmentarisch, wenn es unvollständig oder zersplittert ist. Siehe auch Pluralismus S.19.

⁸² Das Motto des „anything goes“ entstand in den 1970er Jahren und geht auf den Philosophen Paul Feyerabend zurück. Es bezeichnet den Zustand einer Gesellschaft, in der alles erlaubt ist und keine all-gemeingültigen bzw. verbindlichen Regeln und Normen mehr bestehen. Jeder kann tun, was er will.

⁸³ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.29.

⁸⁴ Indifferenz wird mit Gleichgültigkeit bzw. Egal-Haltung ggü. Entscheidungen u. ä. gleichgesetzt.

⁸⁵ Als Stereotypisierung wird die Vorgehensweise des Verallgemeinerns einzelner Merkmale oder Eigenschaften bezeichnet. Diese werden dann kategorisiert. Dies geschieht oft vorschnell und ist oftmals vorurteilsbelastet, womit eine Nähe zum Klischee oder Vorurteil entsteht. Der Begriff des Stereotyps ist deshalb eher negativ konnotiert.

Schule und Beruf spielen in den Romanen kaum eine Rolle. Lediglich die Universität oder Arbeitsstellen treten auf, aber nur als Treffpunkt und nicht mit Bedeutung für den Selbstwert. Vielmehr werden die Typen des Lehrkörpers und der Vorgesetzten als narzisstisch, lächerlich sowie als reiche Alt-68er, mit verblassten Idealen, abgewertet.

Die Medien haben in den Werken eine Omnipräsenz und besonders Musik und Filme fungieren als Leitmedien, zu denen man Bezüge herstellt und Verweise aus diesen Bereichen einfließen lässt. Das Buch spielt eine untergeordnete Rolle.

Drogen tauchen in fast jedem Popwerk auf und ihr Konsum wird als Selbstverständlichkeit betrachtet. Sie gehören zum guten Ton und repräsentieren einen modernen sowie finanziell gehobenen Lebensstil. Die Ursachen des Drogenkonsums sind meist negativer Natur. Die Protagonisten sind unglücklich und wollen mit den Drogen ihr Bewusstsein ausschalten und aus der Realität fliehen. Darüber hinaus werden Suchtmittel konsumiert, da man zu einem Milieu dazugehören sowie sich von anderen Gruppen distanzieren will. Auch machen die Drogen einen Nervenkitzel aus.

Zentralmotiv Identitätssuche:

Das Zentralmotiv ist die Identitätssuche der Protagonisten. Die Identitätskonzeption kann in zweierlei Art, in abgemilderter oder in euphorischer Form, angelegt sein. Bei beiden Typen ist das Subjekt- bzw. Charakterkonzept außengeleitet⁸⁶ und die moderne Ideologie des reflektierenden, mit sich identischen Selbst, wird dekonstruiert. Bei der abgemilderten Figurenanlage erlebt der Protagonist sein Selbst in immerwährender negativer Abhängigkeit von der Welt und leidet an einer als krankend, unterdrückend und befremdlich wahrgenommenen Umwelt. Man empfindet eine schwarze Utopie⁸⁷ vom Verlust des Selbst. Beim euphorischen Charakter ist die Kluft zwischen dem Selbst und der Welt eingeebnet und die Figur leidet nicht an ihrer Identitätslosigkeit oder einem Weltschmerz, sondern nimmt dies hin. Hier herrschen Utopieverzicht sowie eine spielerische Entfaltung multipler Identitäten, was mit „Pastiche“ beschrieben wird.

Der abgemildert konzipierte Protagonist begreift seine Individualisierung als Überforderung bzw. Unmöglichkeit und sieht Lifestyle-Normen als Zwänge an. Der euphorische

⁸⁶ Ein außengeleiteter Charakter nimmt sich nur über die Wirkung wahr, die ihm von der Umwelt zuteil wird. Sein höchstes Anliegen ist es, eine positive Außenwirkung zu erzielen und der Selbstwert wird darüber hergestellt, dass man, in den Augen Dritter, als etwas gilt bzw. etwas erreicht hat.

⁸⁷ Schwarze Utopie herrscht vor, wenn man erkennt, dass die eigenen Wunschträume und Visionen nicht realisierbar sind. Demzufolge wird man desillusioniert und betrachtet die Welt bzw. das Dasein als negativ.

Charakter betrachtet seine Individualisierung als Chance zur Ausbildung selbstgewählter Lebensstile und –normen. Die Welt wird als positiver Freiheitsgeber empfunden.

Für den desillusionierten Figurentyp wird Identität nur über eine Maskerade sowie die Übernahme vorhandener Stil- und Sinnpakete möglich. Diesen Dingen wird eigentlich eine Absage erteilt, aber es gibt keine befriedigenden Alternativen. Deshalb eignet man sich eine übernommene Identität an, um nicht an Verlorenheitsgefühlen zu zerbrechen. Eine kurzfristige Selbstwahrnehmung findet über das Erlebnis der „Intensität des Seins“ statt, weshalb man Extremsituationen sucht. Der euphorische Figurentyp hat Lust am Spiel mit Selbstinszenierungen, experimentiert damit und drückt sich darüber aus.

Die Romanproblematiken gehen unterschiedlich aus. Der abgemilderte Protagonist flüchtet sich in Trauer und Zynismus, angesichts der Unmöglichkeit von Authentizität, Autonomie und auf Dauer gestellte Suche. Eine existenzielle Erschütterung kann einhergehen. Das Ende bleibt offen, endet tragisch oder mit der Erkenntnis, dass das Leben weiter geht, weil es muss. Der euphorische Protagonist zeichnet sich durch Utopieverzicht sowie der Suche nach Selbsterfüllung, mittels der Ästhetisierung des Daseins im Jetzt, aus. Der Umgang mit Identifikationen ist spielerischer, da man die Welt nicht als negativ betrachtet. Das Ende bleibt offen, aber ohne Dramatik. Die Möglichkeiten einer positiven Lebensführung und Sinnsuche bestehen.

Aufgrund der kritischen und traditionellen Tiefenstruktur wird den Popromanen eine Abkehr von der Postmoderne zugeschrieben und man betitelt sie auch als „popmodern“. Generell wird von GANSEL und KAULEN konstatiert, dass in den Popwerken moderne sowie postmoderne Einflüsse verschmelzen und die Protagonisten als Mischformen der beiden Typen angelegt sein können.

6. Christian Krachts *Faserland*



Abbildung 1: Kracht

Quelle: goon-magazine⁸⁹

Das Werk *Faserland* von Christian KRACHT stellt den Hauptuntersuchungsgegenstand dar und wird ausführlich behandelt:⁸⁸

Zunächst wird eine kurze Inhaltsangabe zur Orientierung gegeben und dann die Textwelt, mit der deskriptiv feststellenden Frage „Wie ist der Text beschaffen?“, betrachtet. Dies erfolgt mittels der Basisanalyse und anhand der Textgrundlage

werden formale und inhaltliche Charakteristika herausgefiltert, die den Roman bestimmen. Anschließend werden Hypothesen über die drei textprägenden Instanzen Textkonzept (TK; künstlerisches Ziel), Literaturprogramm (LP; allgemeines künstlerisches Programm, das dem TK zugrunde liegt) und Überzeugungssystem (ÜS; Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen die das TK und das LP tragen sowie artikulieren) gebildet, die in der sich anschließenden Basisinterpretation näher betrachtet werden. Hier ist die Leitfrage „Worauf ist es zurückzuführen, dass der Text die festgestellte Beschaffenheit aufweist?“ und die kognitiv leistungsfähigsten sowie auf den gesamten Text passendsten Deutungsoptionen werden erarbeitet.

Der Poproman muss in seiner Gesamtheit erfasst werden, um im Anschluss auf die Leitfrage der Magisterarbeit, ob *Faserland* tatsächlich als Gründungsdokument der literarischen Phase betrachtet werden kann, eingehen zu können. Dieser Teil wird als Aufbauarbeit bezeichnet und hier werden die Forschungsergebnisse von Carsten GANSEL und Heinrich KAULEN herangezogen, da sie die grundlegenden Charakteristika, die die gesamte neue deutsche Popliteratur auszeichnen, wissenschaftlich herausgearbeitet haben. Es wird untersucht, ob die Merkmale von *Faserland* eher abweichende Individualfälle darstellen oder ob sie bereits der Strömung vorausgreifen und demnach als übernommene, später prototypische, Eigenschaften der Literaturphase betrachtet werden können.

⁸⁸ Als Textgrundlage dient die DTV-Ausgabe von *Faserland* in 9. Aufl. von 2009. Bei nachfolgenden Zitaten von Textstellen wird lediglich das Kürzel (F S.XY) mit direkter Angabe der Seitenzahl im Fließtext verwendet, anstatt diese in Fußnoten anzugeben. Der direkte Verweis erleichtert das Nachschlagen der Textstellen und dient der Übersichtlichkeit. Fette Hervorhebungen wurden im Rahmen der Magisterarbeit vorgenommen und kommen im Text so nicht vor, da sie nur der Veranschaulichung dienen.

⁸⁹ URL: <http://goon-magazine.de/wp-content/uploads/2007/01/christiankracht-anthony-s.jpg>. [Stand: 26.4.2010]

6.1. Basisanalyse von *Faserland*

5.1.1. Textzusammenfassung

Kapitel Eins (S.13-23):

Faserland beginnt bei *Fisch-Gosch* auf Sylt. Der namenlose Ich-Erzähler trifft zufällig Karin aus dem Internat Salem. Beide tragen *Barbourjacken*, reden über Designer und fahren zum Strand, um Karins Freunde Sergio und Anne abzuholen. Es geht in eine Bar und der Protagonist sagt Karin, dass dies sein letzter Abend auf Sylt sei. Sie fahren ans Meer, trinken Champagner und küssen sich. Als Karin fragt, ob man sich am Tag darauf treffen könne, ist der Sprecher verärgert. Er will nie wieder nach Sylt fahren.

Kapitel Zwei (S.24-47):

Am nächsten Abend fährt der Erzähler per Zug nach Hamburg, um Nigel zu besuchen. Er betrinkt sich, schläft auf der Toilette ein und erwacht in Hamburg. Der Protagonist muss in Nigels Treppenhaus, wegen dem Bohnerwachs-Geruch, an seine Jugendliebe denken. Er entleerte sich damals in ihr Bett, flüchtete und sah sie nie wieder. Nigel ist wohlhabend, aber Wohnung und Kleidung wirken schäbig. Man geht auf eine Party, schluckt Ecstasy und der Erzähler sieht, wie Nigel sich mit einem Model und einem Mann unterhält. Der Berichtende bekommt Wahrnehmungsstörungen und geht mit einem Mädchen auf die Toilette, wo sich dieses übergibt. Er fährt frustriert zur Wohnung.

Kapitel Drei (S.48-64):

Dort ertappt er Nigel mit dem Model und dem Mann von der Party beim Sex. Der Sprecher wird zum Mitmachen animiert, ist schockiert und fährt zum Flughafen. Er muss weinen, da er von Nigel enttäuscht ist, und fliegt nach Frankfurt. Er stopft sich provokant die Taschen mit Joghurts voll und beschimpft einen Mann als „SPD-Nazi“. Er malt sich das Leben seiner Sitznachbarin aus und träumt von Isabella ROSSELLINI. Er will den Freund Alexander besuchen und schämt sich, weil ein Joghurt ausgelaufen ist.

Kapitel Vier (S.65-81):

Am Frankfurter Flughafen verbrennt der Protagonist seine geliebte verunreinigte Jacke und lässt sich in ein Hotel chauffieren. Im Zimmer ruft er, angeblich aus Versehen, Alexander an, und lässt den Hörer fallen, als dieser abnimmt. Er muss sich übergeben, schläft in der Badewanne ein und erwacht, als sein Zimmer sauber ist. Frisch eingekleidet geht er in ein Lokal. Dort sieht er Alexander, der ihn nicht bemerkt. Als dieser seinen Tisch verlässt, klaut der Protagonist dessen *Barbourjacke* und flüchtet.

Kapitel Fünf (S.82-106):

Der Erzähler fährt per Zug nach Karlsruhe und trifft den Trendforscher HORX. Der Protagonist behauptet, er wolle nach Heidelberg, wo er in einem Hotel absteigt. Er sinniert, dass der Rezeptionist seine Finger im Krieg verloren habe. Der Seifengeruch erinnert ihn an einen Madeirauraub, wo er an einem Wettrennen teilnahm, bei dem man an den Beinen aneinandergefesselt war. Der Erzähler fährt in eine Bar und betitelt Deutsche als Nazis. Er wird von dem Studenten Eugen zu einer Party eingeladen. Dort kommt er mit Nadja ins Gespräch, aber verliert sie nach dem Getränkeholen aus den Augen. Eugen lockt den Erzähler auf sein Zimmer, bietet ihm Kokain an und nähert sich sexuell – beides lehnt dieser verstört ab und sucht Nadja. Der Sprecher entdeckt sie mit Nigel, der ihn nicht erkennt, beim Heroinspritzen. Die Erlebnisse sind so schrecklich für den Namenlosen, dass er flüchtet und zusammenbricht.

Kapitel Sechs (S.107-118):

Er erwacht auf einem Hippie-Rave in München und entdeckt den Bekannten Rollo, der ihn aufgelesen hat. Sie machen eine Kneipentour mit Rollos *Porsche* und der Erzähler sieht eine Bekannte, die ihn aber nicht erkennt. In Rollos Wohnung lädt dieser den Erzähler zu seinem Geburtstag ein, der tags darauf im Elternhaus gefeiert werde.

Kapitel Sieben (119-146):

Am nächsten Morgen fahren sie zum Bodensee. Rollo freut sich auf sein Zuhause, wird aber nur von der Köchin begrüßt. Auf der Party erscheinen nur schöne reiche Gäste und die Barmänner wirken homosexuell. Der Erzähler denkt an einen Mykonosurlaub, bei dem er versehentlich an einem Homosexuellen-Strand landete. Rollo ist valiumabhängig, aber keiner spricht ihn darauf an. Der Sprecher sieht Karin und will sie küssen, aber Sergio vereitelt dies. Der Namenlose geht mit Rollo auf den Bootssteg, wo dieser zu weinen beginnt. Der Erzähler verlässt eilig die Party und klaut Rollos *Porsche*.

Kapitel Acht (S.147-158):

Seit zwei Tagen wohnt der Erzähler in einem Züricher Hotel. Den Wagen hat er am Flughafen gelassen. Er ist begeistert von der Schweiz, da sie keine NS-Vergangenheit habe. Aus der Zeitung erfährt er, dass Rollo im See ertrunken ist, nimmt den Artikel mit, aber Schuldgefühle plagen ihn nicht. Er bestellt ein Taxi und fährt zum Kilchberger Friedhof. Er will Thomas MANNS Grab sehen, was aber, wegen der Dunkelheit, nicht gelingt. Enttäuscht geht er zum See und fragt einen Fährmann, ob dieser ihn auf die andere Seite rudern könne. Der Roman endet mit dem baldigen Erreichen der Seemitte.

5.1.2. Formale Texteigenschaften

5.1.2.1. Titel, Überschriften und Motto

Das Titelwort „Faserland“ taucht im Text selber nicht auf. Es ist ein Neologismus⁹⁰, denn beide Substantive existieren unabhängig voneinander in der deutschen Sprache, stammen aus unterschiedlichen Bedeutungskategorien und wurden zusammengefügt. Eine „Faser“ bezeichnet den kleinsten Teil eines Gewebes, kann mit anderen Fasern eine Einheit bilden oder sich absondern. Wenn etwas „zerfasert“ ist sind die Bestandteile eines Stoffes einzeln erkennbar und dieser Umstand ist negativ konnotiert, da das Gewebe nicht mehr intakt ist. Etymologisch betrachtet leitet sich „Faser“ vom althochdeutschen „fasôn“ ab, was „suchen“ bedeutet, und möglicherweise sucht der Protagonist im Roman etwas. Auch könnte man vom Wortstamm „fas-“ das Verb „faseln“ ableiten, da der Erzähler, auf den ersten Blick, teilweise unzusammenhängend oder unpassend daherredet. Da aber, laut der Kognitiven Hermeneutik, jedes literarische Erzeugnis ein Kunstwerk ist und einen eingeschriebenen Sinn hat, ist von dieser Deutung abzusehen. Mit „Land“ wird ein Staat oder territoriales Gebiet bzw. der Erdboden bezeichnet. „Faserland“ kann demnach verschieden gelesen werden, was in der Interpretation folgt.

Das vorangestellte Motto des Romans stammt aus Samuel BECKETTS Werk *Der Namenlose* – dieser Titel ist in *Faserland* Programm:

Vielleicht hat es so begonnen. Du denkst, du ruhst dich einfach aus, weil man dann besser handeln kann, wenn es soweit ist, aber ohne jeden Grund, und schon findest du dich machtlos, überhaupt je wieder etwas tun zu können. Spielt keine Rolle, wie es passiert ist. (F S.11)

Darüber hinaus zeigt sich die „Zerfaserung“ an den acht Kapiteln, die in Großbuchstaben nummeriert sind. Jedes Kapitel steht isoliert, kann aber, durch die Bezifferung sowie den Handlungsverlauf, da jedes für eine Stadt der Durchreise steht, in einen Gesamtzusammenhang gebracht werden. Dieser wird durch den Protagonisten, als Reisenden und Informationsgeber, aufrechterhalten. Die lose Aneinanderreihung einzelner Eindrücke, Episoden und Rückblicke erhält durch den Reiseverlauf einen roten Faden.

5.1.2.2. Gattung, Aufbau und Einschübe

Faserland kann als Anti-Entwicklungs- bzw. Anti-Bildungsroman angesehen werden, da der Protagonist, im Gegensatz zu klassischen Entwicklungsromanen, während der Handlung keinen Reifeprozess durchläuft. Er verhält sich passiv und ablehnend gegen-

⁹⁰ Ein Neologismus ist eine Wortneuschöpfung.

über der Umwelt, lernt nicht aus seinem Verhalten sowie negativen Konsequenzen, reflektiert sein Verhalten nicht und setzt sich nicht mit seiner Persönlichkeit auseinander.

Auch kann man den Roman als einen der Abschiede verstehen, denn der Protagonist verabschiedet sich von der Jugend sowie der Naivität, von Träumen und Zielen, von Freunden sowie von Deutschland. Welche Instanzen zugrunde liegen wird untersucht.

Die Grundstruktur des Romans ist klassisch geschlossen und chronologisch angeordnet. Das Geschehen wird zusammenhängend sowie zeitdeckend erzählt und der zeitliche Rahmen beträgt einige Tage. Die Kapitel fügen sich, ohne größere Brüche, in die Erzählung ein. Nur zwischen den Kapiteln sieben und acht existiert ein Zeitsprung von zwei Tagen (F S.147: „Seit zwei Tagen wohne ich im Hotel Baur au Lac in Zürich.“). Die Kapitel stehen für Zwischenstationen der Reise, die vom nördlichsten Punkt Deutschlands (Sylt) nach Süden (Bodensee) und letztlich bis in die Schweiz (Zürich) führt.

Das Grundtempus Präsens sowie adverbiale Zeitbestimmungen lassen erzählendes und erlebendes Ich nahezu identisch erscheinen (z.B. F S14: „**Jetzt erzählt** sie von Gaultier [...]“). Trotzdem liegt der Erzählerstandort hinter den Geschehnissen, worauf das Pronomen im ersten Satz des Romans verweist: „Also, **es** fängt damit an, daß[s!] ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe [...].“ (F S.13). Was genau mit „es“ gemeint ist, muss erörtert werden. Allerdings verwundert es, dass der Roman als Rückblick zu verstehen ist, da das Ende des Buches den Tod des Protagonisten vermuten lässt. Dieses Ende würde zum TK eines desillusionierten Protagonisten passen, der keinen anderen Ausweg für sich sieht, als aus der, von ihm als feindlich und enttäuschend wahrgenommenen Umwelt, zu verschwinden. Denn eine Besserung dieser oder seines Charakters sind nicht in Sicht. Die Hypothese muss genauer untersucht werden.

Vom Ich-Erzähler werden Unterbrechungen, in Form von Reflexionen, (Kindheits-) Erinnerungen und Vorausdeutungen, eingeschoben. Hierzu zählen Erinnerungen an Urlaube (F S.88ff.: unangenehmes Spiel im Madeiraurlaub; S.132ff.: Homosexuellen-Strand auf Mykonos), die erste Liebe (F S.32f.: peinliches Erwachen und Flucht), Flugreisen (F S.51f.: Gefühl der Wichtigkeit) oder Zugfahrten (F S.24f.: fäkale Fantasie) und diese werden unterschiedlich ausgelöst. Oft erinnern den Ich-Erzähler Gerüche (z.B. F S.16: Holzbohlen und Meer; S.32: Bohnerwachs; S.90: Seifengeruch) an bestimmte Begebenheiten, dann sind es Fluchtmomente, Erlebnisse mit Homosexuellen,

bestimmte Eindrücke oder Merkmalsähnlichkeiten (F S.22: Sand auf den Armen von Karin lässt ihn an Kindheit denken).

Er fantasiert über sein Leben, welches er mit Schauspielerin Isabella ROSSELLINI verbringen möchte (F S.56f.: Traumfrau wg. Äußerlichkeiten; S.152ff.: Traum vom Leben mit Familie in der Schweiz) oder über das anderer Personen (z.B. F S.29f.: Sinniert, dass ein Taxifahrer auf Demonstrationen gehe; S.55f.: Malt sich das Leben seiner Sitznachbarin aus; S.124: Rollos Mutter sei Alkoholikerin), obwohl dies Vermutungen sind.

Er denkt, oft wehmütig, an die Kindheit, Freunde sowie zerbrochene Freundschaften zurück (F S.16: Kindheit auf Sylt; S.36: Ekel, da Nigel Kaffee durch eine Socke filtert; S.66ff.: Bemerkt, dass Alexander ihm fremd geworden ist; S.76ff.: Freundschaft mit Henning auf Sylt), wobei diese Erinnerungen mit bestimmten Gefühlen verbunden sind.

Überdies bezieht der Erzähler Assoziationen und Reflexionen über den Nationalsozialismus ein. Er verweist auf die deutsche NS-Vergangenheit (F S.18: Bunker auf Sylt; S.29 + S.56: Städtezerstörung durch den Krieg), verallgemeinert, dass ältere Deutsche wie Nazis aussähen (F S.93f.: Dichtet ihnen Vergangenheiten als KZ-Aufseher oder „Frontschwein“ an), beschimpft sie (F S.38: Taxifahrer sei „ein ziemlicher Faschist“ und „ein armes dummes Nazischwein“) und überlegt sich absurde NS-Anekdoten (F S.17f.: Verlorener Dolch von GÖRING)

Zusätzlich regt sich der Erzähler über Menschen, oftmals Angehörige der 68er Generation sowie Leute, die nicht der Oberschicht angehören, auf, wenn diese, in seinen Augen, schlechtes Aussehen oder Benehmen an den Tag legen. Diese Assoziationen sind meist von Abscheu geprägt. Warum KRACHT NS-Bezüge einwebt und oberflächliche bzw. unbegründete Antipathien gegen Personen hegt, wird später untersucht.

Die Erinnerungen sind gekennzeichnet durch Detailliertheit und der Ich-Erzähler betont ihre Glaubwürdigkeit durch Sprachfloskeln wie „[...] das weiß ich noch genau.“ (F S.22) oder „[...] ich weiß heute noch, wie [...]“ (F S.33). Obwohl er auch unangenehme Erlebnisse erläutert, sind die Erinnerungen an die Kindheit meist verklärt. Früher waren noch Ansätze von Vertrauen, Freundschaft und Kommunikation vorhanden, die, je älter der Protagonist wurde, immer weiter verschwanden. Zum Handlungszeitpunkt bestimmen Einsamkeit, Enttäuschung, Hilflosigkeit und Unfähigkeit sein Dasein.

Die Reflexionen und Erinnerungen haben eine zeitdehnende Funktion, denn die Erzählzeit ist länger als die erzählte Zeit. Die An- sowie Vorausdeutungen wecken Leser-

wartungen und erzeugen Spannung –wie auch Leitmotive, die bei der Inhaltsanalyse erläutert werden. Die Wiederaufnahme des Erzählstrangs erfolgt mittels Sprachfloskeln wie „also“ und „wie gesagt“ oder wird erzählerisch deutlich gemacht, wie etwa mit „Was ich eben meinte [...] muß[s!] ich nochmal erklären.“ (F S.68).

5.1.2.3. Erzählhaltung, Stil und Sprache

Der Sprachstil von *Faserland* sorgt, neben inhaltlichen Aspekten, für Aufregung. Der Roman ist subjektiv aus der Ich-Perspektive des namenlosen Hauptprotagonisten erzählt und dieser „spricht“ mit dem Leser. Die Welt sowie die Menschen werden durch die Augen des Erzählers betrachtet, der unreflektiert Äußerungen, Werturteile sowie vorurteilsbelastete und oberflächliche Ansichten anbringt.

Der Stil von *Faserland* wird von vier Faktoren bestimmt: Erstens weist der Roman Merkmale der Mündlichkeit auf, das heißt die schriftliche Sprache ist nah an die gesprochene Sprache angelehnt. Man kann die verwendete Sprache als literarisierten Substandard bezeichnen, da es sich hier um verschriftlichte Alltags- bzw. Umgangssprache handelt, die von grammatikalischen sowie syntaktischen Regeln abweicht. Zweitens bedient sich KRACHT Begriffen sowie Wendungen der Jugend- bzw. Szenesprache. Drittens werden rhetorische und stilistische Figuren benutzt. Der vierte Aspekt ist das sogenannte „Labelcrashing“, bei dem auf Markennamen verwiesen wird. Der Sprachstil enthält somit Elemente, die von GANSEL und KAULEN als charakteristisch für die neue deutsche Popliteratur angesehen werden.

Diese Faktoren werden verstanden, wenn der Rezipient der gleichen Generation oder Gesellschaftsschicht wie der Erzähler angehört und verwendete Ausdrücke, Marken und Codes kennt. Die Irritation des Lesers kann die Folge sein, wenn sich dessen Erfahrungshorizont nicht mit dem des Protagonisten deckt. Die sprachlichen Aspekte betonen die Oralität der Sprache und sie klingt jung, modern sowie freundschaftlich.

Der Leser wird direkt angesprochen und es klingt, als würde der Sprecher einem Freund seine Geschichte berichten (F S.73: „Dabei fällt mir ein, daß[s!] ich noch nicht erzählt habe, [...]“). Kommunikation innerhalb der Handlung findet kaum statt. Der Sprecher relativiert Aussagen (F S.87: „[...] das habe ich vorhin nur so gesagt.“), gibt Unsicherheiten (F S.36: „[...] unten am Rand oder am Saum, oder wie das heißt, [...]“) sowie Unwissen zu (F S.81: „Wie die genau heißen, hab ich vergessen.“) und teilt Werturteile mit, die er dem Gegenüber nie direkt sagen würde (F S.36: „[...] Gott, das würde ich

ihm nie sagen [...]“). Er offenbart Geheimnisse (F S.127: „Ich habe das noch niemandem erzählt, [...]“) sowie Empfindungen (F S.90: „Ich war ziemlich enttäuscht.“), wobei er bestimmte Informationen vorenthält (F S.32: „[...] , ich nenne sie jetzt einfach mal Sarah, [...]“). Auch teilt er sein Wissen (F S.35: „[...] dabei fällt mir ein, daß[s!] ich gerade erst gemerkt habe, warum Hanuta Hanuta heißt. Das ist nämlich so: [...]“) und erläutert Abweichungen im Erzählvorgang (F S.36: „Einmal, letztes Jahr, das hat jetzt nichts mit klassischer Kleidung zu tun, passierte dies: [...]“). Er reflektiert die Reaktionen des Lesers (F S.89f.: „[...] , das klingt jetzt vielleicht dumm, aber ich sag das trotzdem mal: [...]“), beteuert den Wahrheitsgehalt des Erlebten (F S.44: „[...] da spricht mich ein Mädchen an und sagt, ich erfinde nichts, das sagt sie jetzt wirklich: [...]“) und bekräftigt die Richtigkeit der Wortwahl (F S.82: „Das nennt sich wirklich so. Bord-Treff.“). Es entstehen Nähe und Vertrautheit zum Leser, auch wenn dieser sich nicht mit dem (Anti-) Helden identifizieren kann.

5.1.2.3.1. Merkmale der literarisierten Oralität

Abtönungspartikel, Einschränkungen und Ausgliederungen:

Die Sprache des Romans ist von colloquialen Einschränkungspartikeln durchzogen. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie syntaktisch entbehrlich sind, aber konstituierende Merkmale für den mündlichen Sprachcharakter des Textes darstellen. Man kann sie als „orales Füllmaterial“ benennen. Dazu gehören Wörter wie „also“, „na ja“, „eigentlich“, „glaube ich“, „jedenfalls“ oder „vielleicht“ sowie Indefinitpronomen wie „irgendwie“, „irgendetwas“ oder „irgendjemand“. Die oralen Füllsel ergänzen Lücken und geben dem Sprecher Zeit zum Nachdenken. Außerdem wirken sie relativierend, da durch sie Klischees, allgemeine Ansichten sowie die eigene Meinung entkräftet werden. Darüber hinaus verleihen sie dem Gesagten einen Ausdruck der Ungenauigkeit sowie Gleichgültigkeit, denn bei der mündlichen Rede fehlt oftmals die Zeit für ausführliche Bestimmungen. Auch kann der Berichtende mit dem Leser in Kontakt bleiben, den Erzählstrang leiten und ihn wieder aufnehmen, wenn dieser unterbrochen wurde.

Schon der erste Satz des Romans startet mit einem Abtönungspartikel: „**Also** es fängt damit an, [...]“ (F S.13). Der Text beginnt somit unmittelbar, bekommt einen Auftaktcharakter und kann als umgangssprachliche Verlegenheitsfloskel angesehen werden. „Also“ ist ein Sprechersignal, durch welches gezeigt wird, dass der Erzähler mit seiner Schilderung beginnen möchte. Somit steht der Textbeginn symptomatisch für das Werk,

denn der Mündlichkeitscharakter wird als textdeterminierend angesetzt. Des Weiteren zeigt sich an dieser Stelle bereits die Unausgewogenheit im Charakter des Hauptakteurs. Neben einzelnen Füllwörtern tauchen komplexere „kommunizierte orale Einschränkungen“ auf, die dadurch gekennzeichnet sind, dass der Erzähler mittels diesen in betontere Distanz zu seinen Äußerungen treten kann. Außerdem sind die Einschränkungen genauer sowie umschreibender. Er kann über die Einschränkungen mit dem Leser in Kontakt treten und sich vor einer Blamage schützen, weil er Aussagen zurücknehmen bzw. entkräften oder erklären und Unsicherheiten zugeben kann. Der Protagonist möchte, dass der Rezipient ihm folgen kann und ihn sowie seine Ansichten versteht. Oft werden Wendungen mit abtönenden Partikeln kombiniert, wie in folgender Passage (F S.15):

Links und rechts der Straße rast Sylt an uns vorbei, und ich denke: Sylt ist **eigentlich** super schön. Der Himmel ist ganz groß, und ich habe so ein Gefühl, als ob ich die Insel genau kenne. Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter, **ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe. Ich kann mich natürlich auch täuschen.**

Durch den relativierenden Partikel „eigentlich“ wird die Allgemeinaussage „Sylt ist super schön“ vom Erzähler zu seiner eigenen gemacht und möglicher Klischees beraubt. Die folgende Äußerung deutet Zweifel bezüglich der Empfindungen des Protagonisten an, da er diese nur mit „so ein Gefühl“ beschreiben und nicht näher definieren kann. Im Anschluss bemerkt er seine Unzulänglichkeit und wendet sich erklärend an den Leser. Der Erzähler entkräftet über die Einschränkung seine, beinahe emotionale, Aussage. Dem Leser wird unbemerkt die Rolle des Partizipierenden zugetragen, obwohl nur der Erzähler spricht, was dieser zu nutzen weiß: Das stumme Gegenüber kann nicht antworten. Der orale Charakter lässt den Berichterstatter aus seiner Erzählfunktion heraustreten bzw. diese verwischen. Indem er sich an den Leser wendet, wird dieser einbezogen.

Wortverkürzungen und Verschmelzungen:

Die literarisierte Mündlichkeit wird durch Wortverkürzungen bei Verben hervorgehoben, indem das Endungs-„e“ weggelassen wird, siehe z. B. F S.59: „Ich **hab** mir ja vorhin extra zwei Pfirsich-Joghurts eingesteckt, [...]“. Auch lässt der Erzähler Wortanfänge wegfallen und sagt z. B. „mal“ statt „einmal“ (F. S.89: „[...] ich war da vielleicht gerade **mal** elf.“). Seine Sprache wirkt dadurch jung, realistisch, ehrlich sowie spontan. Es wird der Eindruck erweckt, als wolle der Erzähler Zeit sparen, was in einer Gesprächssituation oftmals der Fall ist. Überdies finden Wortverschmelzungen statt, die den literarisierten Substandard unterstreichen. Beispiele sind F S.28 „[...] irgendwelche Leute **drunter** [...]“ sowie F S.104 „[...] jetzt **erstmal** diese Nadja suchen zu gehen.“.

Inversionen und „weil“ mit Verbzweitstellung:

Der Autor verändert die grammatikalisch korrekte Wortstellung im Satz. Bspw. F S.87: „Das finde ich ordentlich, daß[s!] er mir das sagt, weil **dafür kann** er ja nun wirklich nichts.“ Die oralisierte Schriftsprache kommt zum Ausdruck. Auch verwendet er „weil“ mit Verbzweitstellung, wobei die regelkonforme Verbendstellung mit „weil“ öfter vorkommt. Ein Beispiel für die Verbzweitstellung mit „weil“ findet sich auf S.94:

Dann merke ich, daß[s!] ich furchtbar betrunken werde durch diese zwei Biere, weil so einen Unsinn, so Muster suchen, wo nun wirklich keine sind, sowas denke ich eigentlich nur im völligen Alkoholrausch, [...]

An dieser Textstelle erklärt der Protagonist selber, weshalb er diese Satzstellung wählt: Er hat dermaßen viel Alkohol konsumiert, dass er nun völlig betrunken und nicht mehr in der Lage ist, klar zu denken sowie komplexe Satzstrukturen zu erstellen.

Ellipsen:

Der Protagonist sagt nur, was in seinen Augen inhaltlich wichtig ist bzw. wichtig war. Die übrigen semantischen oder grammatikalischen Bestandteile ergeben sich, weitestgehend, aus dem Kontext, weshalb der Wegfall bestimmter sprachlicher Elemente keine Verständnisprobleme aufwirft. Hierzu gehören z. B. Textstellen wie F S.112: „Sagt er.“ und F S.124: „[...], nach verlorener Jugend und so.“

Nachgestellte Aussagen und Extrapositionen:

Durch nachgestellte Äußerungen verdeutlicht der Erzähler Gemeintes und kann Gesagtes korrigieren. Siehe F S.42: „[...] obwohl **das** sonst so gar nicht meine Art ist, **aus der Flasche zu trinken**, meine ich.“ Durch Extrapositionen, vorangestellte Ausführungen auf die Bezug genommen wird, lenkt er den Fokus auf die doppelt erwähnten Teile. Es wird Aufmerksamkeit erregt und das Auge des Betrachters gesteuert. Textstellen sind z.B. F S.65: „Der **Frankfurter Flughafen** ist so wuchtig, **der** erschlägt mich jedes[s!]mal wieder.“ oder F S.124: „**Rollo** jedenfalls, **der** bekommt tatsächlich [...]“.

Doppelungen und Einschübe:

Diese Spracheigenheiten werden verwendet, um Aussagen abzusichern sowie eine Appellfunktion darzustellen. Sie ergeben sich aus dem kommunikativen Kontext. F. S.97: „[...], und dann sehe ich mich, **wie gesagt**, gespiegelt in der Vitrine, [...]“, F S.112: „Ich hab **da** noch gar nicht **drüber** nachgedacht, [...]“.

Umständliche Erzählweise:

Der Protagonist wählt oftmals umständliche Worte und wiederholt sich. Hier zeigen sich einerseits Unsicherheiten, andererseits werden Eingeständnisse gemacht und das Ringen um die adäquate Wortwahl kommt zum Vorschein:

Der Nigel hat recht gehabt, denke ich, obwohl es mir einen Moment lang schwerfällt, das zuzugeben. Natürlich gebe ich das ja nicht zu, sondern denke es nur so im s[s!]tillen, aber es ist wirklich ein biß[s!]chen schwer, wenn jemand r[s!]echt hat, dem man dieses Rechthaben nicht mehr zusprechen mag. (F S.86)

Parataxe/ Polysyndeton:

Zu der ungelinkten Erzählweise gehören parataktische, d.h. nebengeordnete, Satzreihungen. Mit dem Bindewort „und“ wird jede Handlung eingeleitet und chronologisch mit der folgenden verbunden. Durch diese Aneinanderreihungen werden Erlebnisse zeitlich verdichtet geschildert, als hätte man sie miterlebt. Der Leser kann die Schnelligkeit sowie die herrschenden Stimmungen leichter sowie detailliert nachvollziehen. Jedes wiederholte „und“ stellt eine Anaphern dar, welche den Lesefluss des Rezipienten beschleunigt. Siehe z.B. F S.19f., auf der eine Autofahrt beschrieben wird:

Der Rentner trägt ein Cordhütchen und ein auberginefarbenedes Blouson, und er schimpft wie ein Berserker hinter uns her, und ich sage zu Karin, daß[s!] das sicher ein Nazi ist, und Karin lacht.

Auf S.30 wird eine Demonstration geschildert:

[...], und dann gibt es einen Adrenalinrausch bei der Polizei und auch einen bei den Demonstranten, und dann rennt die Polizei los, eine Leuchtpurrrakete fliegt über die Straße, und ein paar Flaschen fliegen hinterher, und dann stolpert ein Demonstrant, irgend so ein armes Schwein, der sich die Schnürsenkel an seinen blöden Doc Martens nicht gescheit zugebunden hat, und dann fallen ungefähr achtzig Polizisten über den her und prügeln auf ihn ein.

Wiederholung von Demonstrativpronomen:

Der Erzähler erwähnt häufig Demonstrativpronomen wie „dieser“, „dieses“ und „diese“. Bspw. F S.16: „Weil mir plötzlich **dieser** Geruch der Holzbohlen und des Meeres in die Nase steigt, [...]“ und F S.17: „[...] und überall weht **dieses** Heidegras [...]“ Daneben taucht das Wort „so“ auf, wie bei F S.91: „[...] man hat **so** das Gefühl, daß[s!] es noch lange hell sein wird, **so** ein Licht ist das. **So** ein Licht gibt es gar nicht in Norddeutschland.“ „So“ ist die umgangssprachliche Abkürzung von „solch“ und fungiert als demonstratives Pro-Attribut. Eigentlich weisen Demonstrativpronomen auf etwas schon Bekanntes hin, aber KRACHT bezieht sich auf Dinge, die er zuvor nicht genannt hat. Demzufolge wirken die Pronomen wie direkte Hinweise, durch die der Erzähler sagen möchte, dass der Leser die Dinge, auf die verwiesen wird, sicherlich auch kenne. Der Erzähler setzt eine gemeinsame Wissensbasis voraus und spart sich Erklärungen.

5.1.2.3.2. Merkmale der Jugend- und Szenesprache

Der Erzähler in *Faserland* bedient sich durchgehend der Jugend- und Szenesprache. Dies passt zur Konstruktion des Protagonisten, da dieser Anfang bis Mitte 20 sein muss. Denn seine Schulzeit sowie die (missglückte) Abiturprüfung liegen einige Jahre zurück (vgl. F S.62). Überdies verhält er sich und denkt noch sehr jugendlich, obwohl er vom Alter her erwachsen ist. Da er nicht arbeiten muss, lebt er in den Tag hinein, auf der Suche nach Spaß, Prestige und Neuem. Er richtet sich an ein gleichaltriges Gegenüber.

Jugendjargon:

Der Protagonist benutzt Wörter, die grammatikalisch nicht existieren, sondern durch junge Menschen sowie Milieus entstanden und sich umgangssprachlich verfestigt haben. Die neuen Wortbedeutungen können auf ältere Leser unfein, abwertend und provokant wirken. Sie sichern das Gefühl der Gruppenzugehörigkeit und helfen sich von anderen Milieus und Jahrgängen abzugrenzen sowie ein junges Lebensgefühl auszustrahlen. Beispiele hierfür sind die Wörter „asig“ (F S.34, von „asozial“ und hier für heruntergekommen) und „Schwuletten“ (F S.135, abwertend für Homosexuelle).

Übertreibungen:

KRACHT lässt seinen Protagonisten, durch adverbiale Zuweisungen, übertreibend berichten. Hierdurch werden seine Äußerungen verstärkt und die Sprechermeinung betont. Aussagen können einen ironischen Unterton erhalten, weshalb oft unklar ist, wie der Erzähler Gesagtes meint, denn Ironie ist ein Merkmal der neuen Popliteratur und wird in *Faserland* verstärkt eingesetzt. Übertreibungen kommen bspw. auf S.34 („Milliarden von Büchern“), S.42 („absolut widerlich“) oder S.82 („unfassbar hässlich[en]“) vor.

Wertende Adjektive:

Mittels des wiederholten Gebrauchs wertender Adjektive wird der Sprecherstandpunkt herausgestellt und von anderen Ansichten abgegrenzt. Zudem werden klischeehafte Auffassungen entkräftet. Der Erzähler kann sich von diesen Allgemeinaussagen distanzieren und sie personalisieren. Auch schimmern dessen Befindlichkeiten hindurch. Hierzu finden sich viele Textstellen: „das blöde Madeira“ (F S.90), „so einen idiotischen Fernsehturm“ (F S.93) oder „weil das ziemlich peinlich wäre“ (F. S.108).

Fäkalsprache:

Das letzte jugendsprachliche Merkmal ist die obszön-vulgäre Fäkalsprache, die sich, teilweise, in die heutige Umgangssprache eingeschlichen hat und oftmals nicht als anstößig empfunden wird. Mittels Kraftausdrücken und fäkalen Schilderungen grenzt sich der Protagonist von der normierten Sprache ab und drückt einen Widerstand gegen Ältere, Konservative sowie Sitten und Moral aus. Wenn er Fäkalausdrücke in der direkten Rede oder beschimpfend verwendet, kommt der rebellische Gestus zum Ausdruck. „Spricht“ er zum Leser, benutzt der Protagonist die Wörter automatisiert, denn er muss vor dem Rezipienten kein Blatt vor den Mund nehmen und geht davon aus, dass dieser ihn versteht und so spricht wie er. Die Fäkalsprache wird zu einem einenden Merkmal. Textstellen siehe S. 24 („[...] wenn jetzt jemand auf der Toilette sitzt und pinkelt, dann fliegt die Pisse von unter dem Zug nach oben [...]“) oder S.124 („[...] und früher hätte ich so etwas ziemlich Scheiße gefunden [...]“).

5.1.2.3.3. Rhetorische und stilistische Figuren

KRACHT verwendet klassische rhetorische und stilistische Figuren. Durch sie werden der fiktionale Textcharakter sowie dessen stilistische Überhöhung hervorgehoben, da sie auf einen elaborierten Stil verweisen. Obwohl der Erzähler relativ gebildet ist, täuscht er Unwissenheit vor. Er ordnet Schriftsteller einer falschen Berufsgruppe zu oder benutzt (auf S.13) den falschen Plural „Scampis“. Fantasievolle Gedankengänge zeigen, dass der Protagonist eine kreative Begabung sowie Sprachsinn besitzt und Aussagen reflektiert. Nachfolgend werden die wichtigsten Figuren erwähnt:

Komposita, d.h. Wortzusammensetzungen, dienen der Verkürzung und Prägnanz (s. F S.86: „Individualisten-Männer“) und Neologismen drücken Individualität und Kreativität aus (s. F S.98: „Wagner-Nazigewitter“). Dann wendet KRACHT Lautmalerei an, die akustische Reize verdeutlicht (s. F S.81: „Klack Klack macht das, weil ich ja unter meinen Schuhen so Metallteile habe.“) sowie Vergleiche, die auf charakteristische Merkmale von Dingen oder Personen verweisen (s. F S.47: „[...] riecht er alt und verwest, so wie ein Buch, das zu lange im Regen auf dem Balkon lag und jetzt schimmelt [...]“). Ebenso zählt der Protagonist auf und reiht Eindrücke hintereinander, wodurch Rhythmus sowie Schnelligkeit entstehen (s. F S.100: „[...] es ist geräumig und freundlich und hell [...]“) und bringt Metaphern ein, welche Sachverhalte verbildlichen (F S.125: „Die rastet auch jedes[s!]mal aus vor Freude, wenn ich mich wieder blicken lasse.“). Weiterhin wird Ironie eingesetzt und, mittels der Umkehrung des Gesagten ins Gegenteil, un-

terschwellig Kritik geübt (s. F S.66: „[...] weil er ja nun weiß, daß[s!] ich ein ehrenwerter Gast in seiner schönen Stadt bin und hier viel Geld ausgeben werde [...]“). Wiederholungen unterstreichen, was den Protagonisten bewegt (s. F S.104: „Ich fühle mich Scheiße. Mein Gott, fühle ich mich Scheiße.“).

Darüber hinaus sind sprachliche Merkmale enthalten, die die Persönlichkeit des Ich-Erzählers hervorheben. Dazu gehört die gehäufte Verwendung von Adjektiven, wodurch eine genaue Darstellung erzielt wird. Diese beziehen sich oft auf Äußerlichkeiten sowie Wertungen – bleiben somit an der Oberfläche und beurteilen anhand dieser (s. F S.72: „So mit Cordoverall, häß[s!]lichen, dicken Turnschuhen, fettigen Haaren und Arbeiterkappe.“). Der Erzähler gibt Farben genau an und beweist einen Blick für modische Details (S. F S.28: „Er trägt einen prunefarbenen Mantel, der im Licht merkwürdig changiert.“) Oft sind seine Farbassoziationen aber durch Markenartikel bestimmt, also aus nachgeahmter zweiter Hand, wie auf S.79: „In Hamburg sind alle Mädchen barbourgrün [...]“. Die aggressive Wortwahl verbalisiert seinen emotionalen Zustand:

Varna war so billig, so vorhersehbar, so liberal-dämlich, daß[s!] es einfach nicht möglich war, sich ihre blöden Ideen anzuhören, ohne auszurasen und sie zu treten oder ihr zumindest aufs Maul hauen zu wollen. (F S.73)

Zuletzt wird der Erzählercharakter durch mitgeteilte Sinneswahrnehmungen deutlich. Der Sprecher verbindet Erlebnisse mit Gerüchen und wiederkehrenden Situationen, wodurch diese in das Gedächtnis gerufen werden (s. F S.31f.: „[...] den Geruch von Bohnerwachs. Bei dem Geruch muss ich immer an meine erste große Liebe denken.“).

5.1.2.3.4. Merkmale des Labelcrashings

KRACHT verwendet die Methode des Labelcrashings, d.h. er erwähnt viele Markennamen, meist aus dem hochpreisigen Bereich. Diese könnten auch durch allgemeine bzw. Oberbegriffe ersetzt werden, ohne dass Verständnisprobleme auftauchen würden. Bspw. könnte KRACHT einfach „Bier“ statt „Jever“ sagen. Allerdings verwendet der Autor die Markennamen bewusst und der Text würde ohne sie seinen speziellen Charakter verlieren. Mit dem Verweis zeigt der Erzähler nämlich, dass er diese Produkte kennt und sich leisten kann. Seine Freunde sind ebenfalls einen gehobenen Lebensstandard gewohnt und man verköstigt teure Produkte wie Champagner, fährt Luxusautos, trägt Designermarken und wohnt in noblen Wohnungen und Vierteln.

Der Markenartikel, der die Handlung durchzieht und ein Leitmotiv darstellt, ist die *Barbourjacke*. Diese teure Wachsjacke ist für den Erzähler ein feststehender Begriff,

lässt für ihn auf guten Modegeschmack schließen und fungiert als Statussymbol, an dem man Gleichgesinnte erkennt. Daneben tauchen weitere Firmen auf, wie: *Mercedes, Porsche* (Sportwagen); *Ralph-Lauren, Hermes, Gaultier, Lacroix, Tiffany, Armani* (Designer).

Der Erzähler erwähnt auch mittelpreisige Produktnamen sowie Oberbegriffe, wenn klar ist, dass sie dem Spaß und Genuss dienen. Dabei wird vorausgesetzt, dass der, junge und stilbewusste, Rezipient diese, v.a. aus der Werbung, kennt. Sie stehen für einen jugendlichen Lebensstil, Medieninteresse und ein kosmopolitisches Leben. Hierzu gehören: *Prosecco, Jever* (Bier), *Doc Martens* (Schuhe), *Ariel* (Waschmittel), *Lindt/ Milka* (Schokolade), *Ehrmann-Joghurt, Christinen-Brunnen Spa* (Wasser), *Chianti/ Chablis, Pizza Hut* (Pizzerien-Kette), *Jack Daniels* (Whiskey) sowie *Earl Grey* (Tee).

Außerdem lässt der Sprecher Namen sowie Personen aus Musik, Film und TV in die Geschichte einfließen, wodurch auf die Medienpräsenz hingewiesen wird, von der das Dasein in einer Industriegesellschaft bestimmt wird. Diese Verweise können als Codes einer Generation verstanden werden. Der Sprecher verweist auf diese, wenn er Vergleiche anbringt oder Atmosphären ausdrücken möchte. Folgende Namen aus der Kategorie Musik werden bspw. genannt: *Pet Shop Boys, Modern Talking, Public Enemy, Rod Stewart, Bob Marley, Kurt Cobain*. Die zweite Kategorie sind Filme und Fernsehserien, die u.a. wären: *Rio Bravo, Twin Peaks, Der Exorzist, Panzerkreuzer Potemkin* sowie *Stalingrad* (Kriegsfilme), *Der Name der Rose* sowie *Timm Thaler*. Ob Erzeugnisse positiv oder negativ bewertet werden, wird anhand von Sprecheraussagen erkennbar.

5.1.3. Inhaltliche Textaspekte

5.1.3.1. Textweltcharakterisierung

Die Textwelt ist natürlich, denn der Roman spielt in Deutschland. Der Erzähler reist vom Norden in den Süden, zum Schluss in die Schweiz, vermutlich Anfang der 1990er Jahre. Das Werk erschien 1995 und durch den Einbezug von Markennamen, Filmen, Persönlichkeiten, Stadtbildern, Bevölkerungsgruppen sowie den Gegenwartsanspruch, den die Popliteratur hegt, wird die Verankerung des Geschehens in dieser Zeit deutlich. Zudem besucht der Protagonist real existierende Orte, womit der Natürlichkeitscharakter bestätigt wird. Nur in träumerischen und assoziativen Illusionen schweift er in unrealistische Situationen ab bzw. stellt Mutmaßungen an, die keine realistische Berechtigung zu haben scheinen. Folgende Hinweise lassen den Zeitbezug erkennen:

Es werden politische Ereignisse erwähnt, wie Hausbesetzungen in der Hamburger Hafenstraße (F S.38) sowie Bedrohungen von Touristen in Nordafrika (F S.119f.). Auch wird auf die aktuelle Mode eingegangen, wozu Hotpants, abgeschnittene Jeans über Strumpfhosen sowie Bustiers gehörten (F S.38), Künstler mit Cordoverall, Turnschuhen und Arbeiterkappe (F S.72) sowie die Kleidung von Taxifahrern, die aus Trainingsanzügen, Turnschuhen und weißen Socken besteht (F S.37). Es fällt auf, dass der Erzähler verallgemeinert, da für ihn verschiedene soziale Gruppen ihren dementsprechenden Kleidungsstil haben. Dies bezeugt seine Oberflächlichkeit sowie Geringschätzung für weniger Reiche bzw. Randgruppen in urbanen Zentren sowie sein Klischeedenken.

Ein weiterer Anhaltspunkt, der auf die zeitliche Einordnung hindeutet, sind Namen aus den Medien. Hierzu gehören TV-Serien, Sender wie *RTL*, Lifestyle-, Musik- und Jugendzeitschriften wie *Tempo*, *Prinz*, *Bravo* sowie *Spex* und Werbespot-Assoziationen (F S.51). Auch auf Musikrichtungen wird hingewiesen, wozu Techno und Acid-Jazz zählen (F S.37) sowie damit einhergehende Partydrogen (F S.41f.).

Zusätzlich lassen die verdrängten Werte sowie die sexuelle Freizügigkeit auf das Jahrzehnt der 1990er schließen (F S.49f. und S.102ff.). Die Gespräche, wenn Kommunikation stattfindet, kreisen um damals aktuelle Themen, wie die Grünen, den Umweltschutz oder den BAföG-Satz (F S.73f. und S.86). Es wird auf Prominente bzw. Vertreter der Gegenwart verwiesen, wie den Trendforscher Matthias HORX (F S.83) und den Autor Maxim BILLER (F S.113). Dadurch werden eine Illusion von Realität inszeniert sowie das (Szene-) Milieu charakterisiert, in dem sich der Protagonist bewegt. Man ist von einem angesagten Ort zum nächsten unterwegs.

Der Erzähler charakterisiert das Stadtbild großer Orte und je nachdem, ob er eine Stadt mag oder nicht, fallen seine Schilderungen über diese aus. Mehrheitlich begegnen ihm *Pizza-Hut*-Filialen, Sportartikelläden und Fußgängerzonen (F S.85). Er heißt diese Entwicklung nicht gut und blickt nostalgisch auf alte Gebäude. Die Zeit des Zweiten Weltkriegs, mit der die Zerbombung vieler Bauwerke einherging, lehnt er ab. Zusätzlich beschimpft er ältere Menschen, da er in ihnen damalige Nazis vermutet. Auf den NS-Bezug und den Stellenwert, den Deutschland einnimmt, wird später eingegangen.

5.1.3.2. Konzeption des Ich-Erzählers

Die Konzeption des Ich-Erzählers ist derart gestaltet, dass er namens- und alterslos sowie schemenhaft und unnahbar bleibt. Er berichtet subjektiv, detailliert, abwertend und

provokant über andere Personen und stellt gewagte Hypothesen auf, obwohl er nicht einmal seine Bekannten kennt. Die Romanfiguren sind auf sich selbst fixiert und bleiben lediglich Partyfreunde, mit denen man die spaßigen Seiten des Lebens zelebriert. Tiefergehende Freundschaften, Beziehungen sowie Gespräche lassen sich nicht finden.

Über sich, seine familiäre Situation sowie seine Kindheit kommen nur Bruchstücke zum Vorschein, hauptsächlich über Erinnerungen. Das Motiv der Kindheitserinnerungen stammt aus der Romantik.⁹¹ Die Reflexionen drückten die Sehnsucht nach der idealisierten Vergangenheit aus, der man nachtrauerte. Erlebnisse des Protagonisten aus der Kindheit waren noch von schönen Momenten geprägt, aber je älter der Erzähler wurde, desto negativer und schmerzvoller wurden sie. Zum aktuellen Zeitpunkt ist sein Dasein von Verlusten, Enttäuschungen sowie Rückschlägen bestimmt und sein Befinden melancholisch sowie hoffnungslos. Die Erinnerungen verankern den Sprecher in der fiktiven Realität und machen ihn, für den Leser, zu einem geschichtlichen Objekt.

Der Sprecher muss aus wohlhabenden Verhältnissen stammen, denn er hat ein elitäres Internat besucht, welches er vorzeitig verlassen musste. Daher ist es fraglich, ob er einen Schulabschluss besitzt. Allerdings wird auf S.62 gesagt, dass er betrunken zur Abiturprüfung gegangen ist und vermutlich danach verwiesen wurde. Er muss keinem Broterwerb nachgehen, wurde als Kind auf Geschäftsreisen des Vaters mitgenommen und verbrachte seine Urlaube an exklusiven Orten. Er ist Luxus gewohnt, Flugreisen und repräsentative Hotels, Designerkleidung sowie delikates Essen sind normal für ihn. Seinen Sportwagen lässt er achtlos auf Sylt zurück und reist per Flugzeug, Bahn und Taxi weiter. Seine Vorliebe für teure Markenartikel erklärt sich daher von selber, da er es nicht anders kennt, und auch seine Freunde allesamt aus betuchten Kreisen stammen.

Ob der Berichterstatter Geschwister hat und was mit seiner Mutter ist erfährt man nicht. Eine Bedienstete namens Bina wird wehmütig genannt, in deren Obhut der Erzähler aufwuchs. Möglicherweise wurde er von den Eltern vernachlässigt, was seine Unfähigkeit, zwischenmenschliche Beziehungen zu führen, erklären könnte. Die Familie spielt, außer in Erinnerungen, keine Rolle in seinem Leben und vermutlich hat er keine Bindung zu seinen Eltern, da er deren Liebe nie erfuhr. Auch im Internat brachte man ihm anscheinend weder Werte noch Moral bei, denn er benahm sich so schlecht, dass er die Schule verlassen musste. Seine Freunde kennt er fast alle aus dem Internat und mit dem Verlassen der Schule ging der erste Bruch mit diesen einher. Trotzdem verfügt der Er-

⁹¹ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.103.

zähler über ein breit gefächertes Bildungswissen, was aber nur bruchstückhaft und unreflektiert anmutet. In Literatur, Kunst und Geschichte kennt er sich recht gut aus.

Der Protagonist schildert einen Ausschnitt seines erlebten Alltags in der Gegenwarts-kultur, die listenartig archiviert wird. Langeweile, Überdruß und eine omnipräsente Medienprägung werden sichtbar. Er beobachtet und bewertet seine Umgebung meist distanziert und es wirkt, als handele sein Leben von Nichtigkeiten, da es vom Feiern, Genussmittelkonsum, Oberflächenkult und Markenfetischismus bestimmt wird.

In der Tiefe aber verbirgt sich ein psychologischer Aspekt, denn die Abgründe des Erzählercharakters bzw. dessen zweigespaltene Persönlichkeit werden thematisiert. Warum KRACHT dies unter einer belanglosen Handlung versteckt, wird später erörtert, aber laut GANSEL und KAULEN ist eine Tiefenstruktur typisch für die Popliteratur.

5.1.3.3. Nebencharaktere

Im Folgenden werden die Nebencharaktere genannt, die für die Handlung wichtig sind. Die Beziehungen des Ich-Erzählers zu seinen „Freunden“ zeichnen sich durch wiederkehrende Schwerpunkte aus. Die Informationen über und Bewertungen dieser Menschen sind subjektiv und widersprüchlich. Denn im Laufe der Handlung ändert sich der Eindruck des Protagonisten, den er anfangs von den Bekannten hatte, oftmals drastisch. Vor allem durch Verhaltensweisen einer Figur, die den Erzähler überraschen bzw. sein Bild der jeweiligen Person zunichte machen, wird dessen Einstellung dieser gegenüber verändert. Meist reagiert er verstört, das Bild eines Bekannten wird ins Negative gerückt und ein Bruch, der unumstößlich ist sowie das Ende der Freundschaft markiert, folgt.

Nigel:

Nigel lebt in einer teuren Hamburger Wohnung, die er von seinem Erbe finanziert. Trotz exklusiver Einrichtungsgegenstände und vieler Bücher wirkt die Bleibe unpersönlich und heruntergekommen. Auch sein schäbiger Kleidungsstil steht im Gegensatz zu seinen finanziellen Möglichkeiten. Der Erzähler kann das nicht verstehen, aber deutet es als bewusstes Herunterspielen gepaart mit nachlässiger Schmuddeligkeit sowie gewollter Provokation. Nigel konsumiert Drogen und verkehrt in schäbigen Etablissements.

Obwohl der Erzähler Nigel schon ziemlich lange kennt, weiß er über ihn nur, dass er im Investmentbereich arbeitet. Deshalb wird Nigel zu Beginn auch als perfekter Mensch eingeführt. Die Wahrheit enttäuscht den Sprecher folglich umso mehr.

Anfangs wird Nigel positiv als ein interessierter Zuhörer, was der Erzähler nicht ist, sowie als „der am wenigsten eingebildeste Mensch“ (F S.34) den er kenne bezeichnet, den er schätze und dem zuliebe er Zugeständnisse mache. Bspw. ekelte es ihn, als Nigel Kaffee durch eine Socke filterte (s. F S.36), aber aus Wertschätzung hätte er dem Freund das nie gesagt oder ihn seine Abneigung spüren lassen.

Die positive Einschätzung Nigels ändert sich schnell, und aus ihm wird ein „im Grunde asozialer Mensch“ (F S.36), der nicht kommunikationsfähig sei (vgl. F S.36f.). Auch stellt der Ich-Erzähler die behauptete gute Freundschaft implizit in Frage, als er erwähnt, dass man mit Nigel keine Gespräche führen könne und dieser einen auf einer Party ignoriere, sobald er dort jemand anderen kenne. Allerdings überwiegt zunächst die Wertschätzung für Nigel und der Erzähler nimmt sogar Drogen von ihm an. Erst als er den Freund beim Gruppensex erwischt, flüchtet er aus dessen Wohnung und gibt die „Freundschaft“ weinend auf. Ohne Abschied oder Aussprache. Als er Nigel danach zufällig beim Spritzen von Drogen entdeckt reagiert er betroffen. Er flüchtet erneut und bricht zusammen. Nigel taucht in der Handlung nicht mehr auf.

Alexander:

Alexander, zu dem der Kontakt abbrach, wohnt in Frankfurt und war im Eliteinternat ein Zimmergenosse des Protagonisten. Sie verband eine destruktive Lebenseinstellung, hoher Alkoholkonsum sowie teure Kleidung. Man hatte eine gemeinsame Basis, die allerdings aus Oberflächlichkeiten bestand. Der Sprecher bewunderte, dass Alexander nichts kränkte (vgl. F S.38). Hier wird deutlich, dass er sich auch Schutz vor Verletzung und Kränkung sowie Selbstsicherheit wünscht. Auch Alexanders Wirkung auf Frauen beneidete er (s. F S.62), denn seine Annäherungsversuche an Mädchen scheitern alle.

Im Geschichtsverlauf wird deutlich, dass die Beziehung zu Alexander intensiv war. BAßLER vermutet, dass der Sprecher sich sexuell zu dem Freund hingezogen fühlte, da der Bruch durch ein Mädchen ausgelöst wurde, welches der Erzähler nicht mochte, mit dem Alexander jedoch eine Beziehung führte.⁹² Dieses Verhalten könnte als Neid, da seine erste Liebe in die Brüche ging, bzw. Eifersucht, weil er in Alexander verliebt ist, verstanden werden und würde zu BABLERS homosexueller Deutung passen. Der Erzähler nennt als Trennungsgrund verharmlosend den Begriff „Streit“, dass sich Alexander für Varna entschieden (s. F S.74) und man sich „aus den Augen verloren“ hätte (F

⁹² Vgl. Baßler, Moritz: *Christian Kracht*. In: Kraft, Thomas (Hrsg.): *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*. Bd. 2. Nymphenburger. München. 2003. S.725f. Hier S.725.

S.62). Seine körperliche Reaktion auf das Telefonat mit Alexander (s. F S.75) verrät aber, dass ihn der Bruch sehr mitgenommen hat. Der Versuch der Kontaktaufnahme zeigt, dass er dem Freund nachtrauert. Er kann Alexander dies aber nicht offenbaren.

Alexander reiste nach dem Abitur um die Welt, auf den Spuren der Band *Modern Talking* (s. F S.68). Er schickte dem Erzähler Briefe, an deren Inhalt sich dieser erinnert (vgl. F S.67ff.). Früher mochte er den Freund, verstand ihn aber später nicht mehr, wie Nigel. Allerdings ging die Entfremdung von Alexander aus der räumlichen Trennung hervor. Auf S.67 versucht er, sich Alexander vorzustellen, aber nichts fügt sich zusammen. Auch seien ihm seine Handschrift und die Fotos fremd erschienen und er konnte mit den beschriebenen Dingen nichts anfangen. Das Ende der Freundschaft ist absehbar und positive Aussagen über Alexander schlagen ins Negative um. Anfangs ist er ein „feiner Kerl“ und „guter Freund“ mit „klugem Kopf“ (F S.66), später hingegen stur.

Nach der misslungenen Kontaktaufnahme mit Alexander bekommt der Protagonist noch einmal die Gelegenheit, die Freundschaft aufleben zu lassen. Er sieht Alexander in einer Bar, doch als dieser achtlos an ihm vorbei geht, resigniert der Sprecher. Er klaut dem Freund dessen *Barbourjacke*, da er an ihm hängt, ein schützendes Erinnerungsstück möchte und seine Jacke verbannt hat. Er flüchtet und sieht Alexander nicht wieder.

Rollo:

Der Erzähler hat Rollo kurz vor dem Rauswurf vom Internat kennengelernt. Er ist ein Millionärssohn, lebt im noblen München-Bogenhausen (s. F S.116) und wuchs in einer Villa am Bodensee auf. Dort besuchte er eine Waldorfschule, da seine Eltern, laut Erzähler, „ziemliche Hippies“ seien, da sie, aufgrund des Reichtums, schon alles erlebt hätten und besitzen würden. Damit gehe eine Leere einher und man suche sich etwas Neues, damit keine Langeweile aufkäme (s. F S.121). Auch Rollo wurde von einem Kindermädchen aufgezogen, verbrachte viel Zeit alleine und machte nächtliche Ausflüge an einen Fluss. Rollo konsumierte früh Zigaretten sowie Drogen und hatte eine Tendenz zur Selbstaggression (s. F S.124).

Der Vater ist Sponsor eines indischen Dorfes und verpasste Rollos Kindheit (s. F S.122f). Über Rollos Mutter sinniert der Erzähler, dass sie frustriert sowie alkohol- oder tablettensüchtig sei und Rollo das Suchtverhalten vererbt habe (s. F S.124/128). Rollo ist emotional instabil, denn er betäubt sich mit Valium, um sich zu beruhigen und der

Realität zu entfliehen. Das Verhalten des Erzählers ist ähnlich, was er aber nicht zugibt. Nach Rollos Tod erfährt man, dass die Mutter in einer Psychiatrie lebt (s. F S.150).

Rollo hat den Erzähler aus einer unangenehmen Situation gerettet, doch es ist diesem zu peinlich, sich zu bedanken (s. F S.108). Neben positiven Eigenschaften Rollos, wie Souveränität (s. F S.110) und guten Gastgeberqualitäten (s. F S.118), wird er als dumm (s. F S.129) und böseartig (s. F S.113) bezeichnet. Der Erzähler denkt, Rollo interessiert sich nicht für ihn, da sie sich nicht unterhalten. Dass der Protagonist daran beteiligt ist, merkt er nicht. Rollo lädt ihn sogar zu seinem Geburtstag ein, was Interesse bekundet.

Trotz der elterlichen Vernachlässigung, freut sich Rollo auf das Elternhaus, aber es ist kein Elternteil anwesend. Der Sprecher sinniert am See, dass die Natur Ruhe und Frieden ausstrahlt (s. F S.126f.). Im Protagonisten wächst eine dunkle Vorahnung heran, dass etwas Schlimmes passieren wird (s. F S.127f.) und kurz bevor die Party beginnt, kann er nur seine Umrisse im Spiegel erkennen. Hier wird auf die Todesfälle verwiesen.

Obwohl Rollo Halt und Ruhe sucht, umgibt er sich auf seiner Feier mit Menschen, von denen niemand, wie der Erzähler konstatiert, ein wirklicher Freund sein kann. Keiner kümmert sich um Rollo oder bemerkt, dass seine Fröhlichkeit aufgesetzt ist (s. F S.138f.). Fatalerweise führt der Erzähler Rollo auf den Bootssteg, wo sich dieser, benebelt und weinend, in seine Arme wirft. Der Sprecher verhält sich fahrlässig, lässt Rollo allein und verhängt damit sein Todesurteil. Ob es sich um Selbstmord oder einen Unfall handelt, bleibt unklar. Als der Protagonist in der Schweiz aus der Zeitung von Rollos Tod erfährt, nimmt er nur den Artikel mit, aber wird nicht von Schuldgefühlen geplagt.

5.1.3.4. Themen und Leitmotive

Motiv des Flaneurs/Dandys, Oberflächlichkeit sowie Sehen und Gesehen werden:

Der Charakter des Erzählers ist von Oberflächlichkeiten geprägt. Vor allem sein Aussehen sowie das anderer Menschen sind ihm wichtig und bestimmen seine Werturteile. Er richtet seinen Blick auf Etiketten und teilt Personen in stereotypische Kategorien ein. Etwas oder jemand müssen für den Sprecher „schön“ sein, wozu weiße Zähne, Designeroutfits oder Isabella ROSSELLINI zählen. Nur dann befasst er sich näher mit ihnen, wobei auch diese Bekanntschaften nie in die Tiefe gehen.

Der Protagonist beobachtet seine Umwelt distanziert und nimmt Details wahr, die ihm meistens missfallen bzw. sein Stilbewusstsein stören. Hier verwendet der Autor die Fi-

gur des Flaneurs, entstanden im 19. Jahrhundert.⁹³ Dieser zeichnete sich dadurch aus, dass er, inmitten der Menschenmassen der Großstadt, Beobachtungen sowie Reflexionen über das Wahrgenommene anstellte. Wichtig war ihm, in der Masse unterzutau-chen. Allerdings unterscheidet sich der Protagonist in *Faserland* vom Flaneur dahinge-ehend, dass letzterer ausnahmslos zu Fuß unterwegs war. KRACHTS Flaneur reist aber mit Massentransportmitteln und wahrt zudem, anders als der klassische Typus, eine Dis-tanz zu der ihn umgebenden Gesellschaft. Er fühlt sich dadurch fast erhaben über diese. Gemeinsamkeiten der beiden Typen bestehen darin, dass sie keine Geldsorgen plagten, alleine reisen und kein konkretes Ziel vor Augen haben. Allerdings treiben den Erzähler Enttäuschungen sowie eine Suche nach etwas voran. Trotzdem, was klassisch ist, plant der Sprecher seine Reise nicht und delegiert den Reisehergang sogar an eine höhere In-stanz, vermutlich das Schicksal bzw. den Zufall:

Ich habe so ein Gefühl, als ob ich deswegen nach Frankfurt fliege, so in die Mitte von Deutsch-land rein, als ob ich gar nicht anders kann. Das passiert alles so, als ob es gar nicht zu verhindern wäre, obwohl ich mich ja weiß Gott treiben lasse und nun wirklich nicht nach Frankfurt hätte fliegen müssen, sondern genauso[s!]gut hätte nach Berlin fliegen können oder nach Nizza oder nach London. (F S.63)

Zu untersuchen ist, ob er sich nicht doch von seinem Unterbewusstsein leiten lässt und etwas Bestimmtes sucht, da er in jeder Stadt behauptet, noch etwas erledigen oder je-manden spontan besuchen zu wollen.

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Flaneur-Typen besteht darin, dass die betrach-teten Menschen Auslöser der Reflexionen sowie Projektionsfläche sind. Allerdings dienten dem Flaneur des 19. Jahrhunderts die Waren in den Schaufenstern und die sich darin spiegelnden Leute als Impulse. Für KRACHTS Erzähler sind die Menschen die Schaufenster, in denen er seine Gedanken, sich selbst hingegen kaum, spiegelt. Seine wertenden und wütenden Ansichten werden als absolut gesetzt, denn nach außen hin verhält er sich selbstsicher und richtet seine Meinungen gegen die Gesellschaft.

Diese Attribute deuten auf eine weitere Figur hin, die KRACHT verwoben hat: Den Dandy.⁹⁴ Dieser war eine Kunstfigur des Adels und zeichnete sich durch exzessives Schmücken sowie zur Schau stellen des eigenen Körpers aus. Wie beim Erzähler zählte die Außenwirkung, denn auch der Dandy war von einem fragmentarischen Charakter geprägt. Er fühlte sich erhaben über die unscheinbaren Menschen, konnte aber nicht oh-ne deren bewundernde Blicke leben. Anders als der Protagonist, der standardisierte

⁹³ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.105ff.

⁹⁴ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.106f.

Markenkleidung bevorzugt, mit der er Wohlstand ausdrücken, in der Masse untertauchen sowie nicht unangenehm auffallen kann, trug der Dandy Kleidung, die grell und einzigartig war und ihn von dem Gros der Bevölkerung unterschied. Zusätzlich legte er ein arrogantes Verhalten an den Tag, was auch beim Sprecher zu finden ist, aber bei ihm vermutlich eher aus Unsicherheit denn aus Überzeugung eingesetzt wird.

Der *Faserland*-Protagonist vereint beide klassischen Figuren in sich, wodurch die innere Zerrissenheit bzw. ambivalente Persönlichkeit begünstigt wird. Denn einerseits möchte er sich integrieren und angepasst in der gehobenen Menge abtauchen, wie der Flaneur, da er seine Unsicherheiten so verschleiern kann. Andererseits hegt er, wie der Dandy, den Wunsch nach Abgrenzung und verhält sich überheblich. Er reagiert zudem gekränkt sowie peinlich berührt, wenn er übersehen oder nicht erkannt wird. Die unangenehmen Gefühle werden mit Drogen und Alkohol betäubt sowie mit dem Motiv der Flucht ergänzt. Offen bleibt, ob die Menschen ihn absichtlich oder versehentlich ignorieren. Die wahrscheinlichste Hypothese ist, dass sie ihn aus Desinteresse übersehen, da sie auf sich fixiert sind und Freundschaften keinen Wert mehr darstellen. KRACHT konstruiert mit dem *Faserland*-Erzähler einen „20th-Century-Dandy/-Flaneur“.

Kritik an der 68er-Generation:

An Angehörigen der 68er-Generation lässt der Erzähler kein gutes Haar, und diese Ablehnung wird durch deren „unschönes“ Äußeres sowie deren Einstellung begründet. Dieses Merkmal wurde obig als konstatierend für die neue deutsche Popliteratur herausgestellt. Die 68er wehrten sich, mittels ihres linksalternativen und antiautoritären Lebensstils, gegen die Eltern sowie Institutionen und das wird von KRACHT persifliert. Denn deren damalige Lebenseinstellung ist der Grund dafür, dass die Enkel-Generation, zu der der Erzähler gehört, nicht mehr erzogen wurde und weder Werte, Moral sowie zwischenmenschliches Verhalten erlernt hat. Später tauschten die 68er ihre Ideale oftmals gegen eine Reihenhausidylle ein und wurden zu den Konsumenten, die sie vorher ablehnten. KRACHT setzt den Werten der 68er mit aller Ernsthaftigkeit Markenfetischismus, Kommerz sowie Medienaffinität als konträre Fundamente des Lebens entgegen, da existenzielle Werte nicht mehr bestehen und Protest unnötig wurde.

Stilkritik, Stereotypen und Kommunikationsunfähigkeit:

Seine Unzufriedenheit mit sich und der Gesellschaft bewegt den Protagonisten zu den scharfen Urteilen sowie Verallgemeinerungen über seine Mitmenschen, obwohl er da-

zugehören möchte. Er grenzt sich trotzdem ab und geht als Einzelgänger durch die Welt bzw. auf seine Reise, obgleich er von Zweisamkeit träumt.

Seine Wahrnehmung ist selektiv und einseitig. Wenn ihm ein Makel bei seinem Gegenüber auffällt, schließt er auf den Charakter dieser Person und nimmt sie als minderwertig oder unsympathisch wahr. Seine arroganten Werturteile werden dem Leser freigiebig mitgeteilt, denn der Berichtende nimmt es sich heraus, drastisch sowie unbegründet über Leute zu richten. Gegenüber dem Rezipienten ist er sich keiner Schuld bewusst, denn er nimmt an, dass dieser ähnliche Schönheits- sowie Modestandards präferiert.

Der Sprecher passt sich der gehobenen Gesellschaft durch seine erlesene, aber dennoch normierte, Kleidung an, da er von dieser Schicht akzeptiert werden will. Sein Blick auf die durchschnittliche Masse ist divergierend-etikettierend, d.h. er teilt die Menschen in Stereotypen ein, verallgemeinert Gruppen und drückt den Leuten einen Stempel auf. Dieser wird durch Äußerlichkeiten, vorurteilsbehaftete Mutmaßungen sowie subjektive ästhetische Wertkategorien bestimmt und nach Vergabe nicht hinterfragt. Die Individualitäten spielen keine Rolle. Er will sich nicht mit der Wirklichkeit hinter seinen Annahmen auseinandersetzen, da ihm das zu anstrengend (s. F S.136) und Dritte ihm egal sind. Er hört auch nicht genau zu, wenn ihm jemand etwas erzählt (s. F S.31/32). Selbst über Bekannte weiß er kaum etwas, da es ihn nicht interessiert (s. F S.29). Der Erzähler kennt nicht einmal sich selber bzw. kann sich selbst nicht helfen.

Der Protagonist zeichnet sich durch Einsamkeit aus. Da er Menschen über Äußerlichkeiten wahrnimmt, sind Enttäuschungen vorprogrammiert, da man so nicht auf ihren Charakter schließen kann. Er hat zwar eine Vorstellung davon, wie ein Freund sein sollte, wählt Bekannte aber nicht nach inneren Werten aus, weshalb diese den Ansprüchen nicht standhalten können. Es kommt zu Fehleinschätzungen, auf die der Erzähler frustriert reagiert, obwohl er durch seine Oberflächlichkeit eine Eigenschuld trägt. Er gibt dies vereinzelt zu, wenn er seine Unzulänglichkeit mit fehlender Menschenkenntnis begründet. Zudem kann der Protagonist die gestellten Anforderungen selber nicht erfüllen. Kommunikation wird vermieden bzw. die Figuren sind nicht fähig dazu und haben überdies kein Interesse am Gegenüber, da Egozentrik herrscht.

Die Figuren spielen Rollen und weichen in Rituale aus, die in einer Gesellschaftsschicht oder Gruppe standardisiert wurden. Der Erzähler traut niemandem, weil er in jeder Aussage oder Handlung Ironie vermutet. Um nicht enttäuscht zu werden, spielt der Prota-

gonist ebenfalls seine Rollen. An Leuten, die ihn abweisen, werden plötzlich negative Merkmale betont und er flüchtet dann aus diesen Situationen. Die Kränkung des Sprechers kann dadurch jedoch nicht verdeckt werden. Auch hat er oft ein inneres Bedürfnis mit Leuten zu reden, findet aber immer Ausreden, weshalb es zu keiner Kontaktaufnahme kommt. Er beobachtet lediglich und denkt sich Gespräche sowie Fakten aus.

Fragmentarischer Charakter und Unsicherheiten:

Der Sprecher verfügt über eine ambivalente Persönlichkeit, was laut KAULEN und GANSEL charakteristisch für Figuren der Popliteratur sei. Der Erzähler ist unsicher und zweifelt daran, ob er sich adäquat ausdrückt oder kleidet. Er fühlt er sich in verschiedensten Situationen unfähig sowie unwohl und zwischenmenschliche Kontakte überfordern ihn. Vor allem in neuen, unangenehmen oder erschreckenden Momenten, besonders wenn sie sexueller Natur sind, kommt dies zum Tragen. Er betäubt sich dann mit Genussmitteln, klammert sich, da er nicht weiß, wohin er mit den Händen soll, an Bierflaschen oder Zigaretten fest und strahlt Unsicherheit sowie Unreife aus. Mehrmals ist er extrem erschüttert, zittert, übergibt sich oder bricht zusammen. Wenn er kann, flüchtet er – letztlich sogar aus Deutschland und dem Leben.

Aus diesen Unsicherheiten erwächst das widersprüchliche Verhalten, welches in Selbstüberschätzung, vulgärer Fäkalsprache, Aggressionsentladungen sowie drastischen Kritiken endet: Er urteilt über Menschen und zweifelt seine Person nicht an. Hier erscheint sein Charakter unreflektiert, arrogant und naiv, obwohl er ansonsten unsicher, schüchtern sowie sprachlich gewandt erscheint. Der Charakter des Erzählers bleibt ungreifbar, ergibt kein Ganzes und wirkt widersprüchlich und lückenhaft.

Abneigung gegen den NS und Deutschland, Realitätsflucht und Identitätslosigkeit:

In Deutschland gelingt dem Protagonisten nichts. Er fühlt sich dort nicht wohl, ist hoffnungslos, mag das Land sowie die Leute nicht und beschimpft beides. In der Schweiz hingegen mutet für ihn alles schön an und er stellt sich hier sogar eine Zukunft vor.

Die Realitätsflucht nimmt der Erzähler bei sich nicht wahr, obwohl er sie bei Außenstehenden erkennt, wie etwa beim süchtigen Rollo. Eine moralische Entwicklung sowie ausgeprägte Reife kann man nicht finden und ein schlechtes Gewissen scheint er nicht zu haben, egal ob er klaut oder einen Freund in den Tod schickt. Der Erzähler bittet selber nie um Hilfe oder wendet sich vertrauensvoll an jemanden, abgesehen vom Leser. Er erscheint isoliert sowie ziel- und heimatlos. Überdies wirkt er unglücklich sowie al-

leingelassen, aber überspielt dies ironisch-resigniert sowie arrogant. Seine Gefühle scheinen jedoch trotzdem durch und verweisen auf seine wahre Befindlichkeit.

Gegen den Nationalsozialismus hat er eine Aversion und damit verbunden ist eine Abneigung gegen Deutschland. Er kann sich nicht in einem Land wohlfühlen, welches mit der dunklen NS-Geschichte belastet ist, deren Schatten nie wirklich beseitigt wurden. Der Protagonist sehnt sich romantisch nach einem Land, welches nicht grau und hässlich, sondern weltoffen, warm, ohne Probleme, bodenständig, ruhig und frühlingshaft schön ist. Er entwickelt einen regelrechten Hass gegen Deutschland, welches sich maschinenartig selber baue und dessen Einwohner, welche oftmals als „Nazis“ bezeichnet werden, nebeneinanderher leben würden – obwohl er genauso agiert. In der Schweiz meint er den Idealstaat seiner Träume zu erkennen – allerdings nur, da dieser keine NS-Vergangenheit für ihn hat. Seine persönlichen Probleme kann er auch in dem Nachbarland nicht lösen bzw. seine Geschichte abschütteln, da ihn die Fakten, wie Rollos Tod und seine eigenen Unzulänglichkeiten, auch hier einholen.

Es wird nie explizit erläutert, ob der Erzähler Deutscher ist, aber seine Jugenderinnerungen, Kenntnisse über das Land, Bekannten sowie der Titel lassen dies vermuten. Selbst wenn er kein Deutscher ist, kommt er zwangsweise mit der NS-Geschichte in Berührung, da er sich viel in diesem Land aufhält. Sein Umgang mit dem Thema NS ist neu, denn er kokettiert mit der Vergangenheit und verhält sich nicht, wie bisher, einfühlsam oder zurückhaltend. Er bricht ein Tabu, indem er, meist unbegründet, NS-Bezüge herstellt, ältere Menschen beschimpft, in ihnen potenzielle Nazis sieht und sich Anekdoten über den Zweiten Weltkrieg ausdenkt.

Selbstzweifel und Schutz durch Markenkleidung (*Barbourjacke*):

Der Erzähler scheint an sich sowie an seinem Körper zu zweifeln, was unterschiedlich zum Ausdruck kommt: Er täuscht mit seiner schönen Hülle bzw. Kleidung über seine körperlichen sowie seelischen Defizite hinweg. Er ist sehr modebewusst und legt Wert auf teure akkurate Kleidung sowie eine ordentliche Rasur. Mit den eigenen Kleidungsstücken geht er behutsam um, mit Habseligkeiten anderer eher nachlässig. Als seine grüne *Barbourjacke* durch Joghurts beschmutzt wird, ist sie nichts mehr für ihn wert und er sieht als einzigen Ausweg, das Kleidungsstück zu verbrennen (vgl. F S.65f.). Die Vermutung, dass er die exklusive Garderobe als Schutzhülle benötigt, liegt nahe, da er sich ohne sie nackt und hilflos fühlt. Nachdem er die eigene *Barbourjacke* vernichtet

hat, eignet er sich Alexanders Jacke der Edelmarke an. Bevor der Berichterstatter zum Friedhof fährt, vergisst er die *Barbourjacke* im Hotel. Er ist aber zu feige, den Taxifahrer zum Umkehren zu bitten, damit er die Jacke holen könnte.

Er passt sich durch die Kleidung an und unterwirft sich einem Gruppendruck, aber begründet dies mit Höflichkeit. Er hat panische Angst davor, unpassend gekleidet zu sein und dadurch unangenehm aufzufallen, wie auf S. 130:

[...] und auf einmal habe ich das Gefühl, nicht richtig angezogen zu sein. [...] Ich fühle mich etwas depla[t]ziert wegen meinem blöden maritimen Aussehen. Ich sehe aus wie ein alberner Yachtbesitzer [...]

Es gibt nichts Schlimmeres für ihn, als sich zu blamieren. Nach außen zählt der schöne Schein. Da die Personen im Roman genauso egozentrisch und desinteressiert an ihrem Gegenüber sind wie er, bemerkt niemand die Unzulänglichkeiten des Protagonisten. Allerdings kränkt es ihn, wenn er nicht erkannt oder beachtet wird, obwohl er dies nie zugeht und lediglich als peinliches berührt sein abtut.

Er betreibt mit seinem Körper einen regelrechten Raubbau, obwohl man diesen nicht, wie ein Hemd, nachkaufen kann. Zusätzlich vermeidet er es, sich im Spiegel zu betrachten sowie sich mit sich auseinanderzusetzen. Siehe F S.67: „[...] und trockne mich ab mit den schönen weichen Handtüchern des Hotels und versuche, dabei nicht in den Spiegel zu sehen.“ Mit seinem Äußeren ist er nicht im Reinen. Er weiß um seine Physiognomie, verschließt aber die Augen davor. Lieber bemängelt er den Geschmack Dritter. Auch bei Nigel irritiert ihn dessen schäbiger Stil, denn dieser habe genug Geld, um sich anständig zu kleiden (vgl. F S.31f.). Der Protagonist vergöttert bestimmte Marken, achtet auf Stoffe sowie deren Verarbeitung. Er zelebriert das Umziehen, da er daraus Kraft schöpfe, weil frische Kleidung Sicherheit biete (s. F. S.91).

Rauchen, Alkohol- und Drogenkonsum:

Der Erzähler ist starker Raucher und konsumiert massenhaft Alkohol, auch zu unpassenden Zeiten und Gelegenheiten. Der Hunger wird durch diesen betäubt und das verstärkt die Wirkung der Alkoholika. Harte Drogen, die wie selbstverständlich konsumiert werden, lehnt er eigentlich ab. Er ist schockiert, als er Nigel beim Heroinspritzen entdeckt und erkennt betroffen, dass der Millionärssohn Rollo tablettensüchtig ist. Trotzdem nimmt der Erzähler Ecstasy zu sich, als es ihm angeboten wird, und reagiert darauf mit Übelkeit und Wahrnehmungsstörungen. Obwohl es ihm, aufgrund des ungesunden

Lebensstils, nicht gut geht, was er selber bemerkt, denkt er nicht darüber nach, sein Verhalten zu ändern, wie auf S.94f.:

Ich habe überhaupt keinen Hunger, wirklich wahr. Deswegen werde ich aber so schnell bertunken, weil natürlich der Magen vollkommen leer ist. Egal. Jetzt trinke ich einfach weiter. Ich kenne das schon. Da muß[s!] man durch. Ab und zu eine Zigarette rauchen, dann geht das schon in Ordnung.

Essen, Trinken, Rauchen und Drogenkonsum werden als unangenehm vom Protagonisten empfunden, aber trotzdem praktiziert er seine Sitten, da sie zur Routine geworden sind. Bspw. isst er, obwohl ihm schlecht ist (s. F S.13), raucht, obwohl es ihm nicht schmeckt (s. F S.37) und nimmt Pillen, obwohl er Drogen widerlich findet (s. F S.41f.). Aufgrund des ungesunden Lebensstils verwundert die schlechte körperliche Verfassung des Erzählers nicht. Ein Beispiel für seine miserable Kondition findet sich auf S.33, wo er einen Treppenaufstieg hinter sich hat: „[...] und ich bin ganz außer Atem, also setze ich mich erst mal auf den Koffer und zünde mir eine Zigarette an.“

Unklare sexuelle Orientierung bzw. gestörtes Sexualverhalten:

Der Erzählercharakter ist von Widersprüchen, Unsicherheiten und Oberflächlichkeiten geprägt. Auch mit seiner Sexualität scheint der Protagonist nicht im Einklang zu sein bzw. seine sexuelle Orientierung ist unklar. Nacktheit und sexuelle Freizügigkeit scheinen ihn abzustoßen. Man erfährt von seiner ersten Liebe, die desaströs endete. Ob er danach eine Freundin hatte weiß man nicht, und überdies bleiben während der Handlung alle heterosexuellen Annäherungsversuche erfolglos. Auffallend ist, dass der Sprecher von homoerotischen Konfrontationen berichtet, auf die er jedoch durchweg, wie er behauptet, schockiert sowie angeekelt reagierte. Allerdings liegt, auch laut BABLER (s.o.), die Vermutung nahe, dass er sich zu Männern hingezogen fühlt. Er will oder kann seine sexuelle Neigung nicht zugeben, wie anhand von Alexander verdeutlicht wurde.

Todesmotive und Symbolik des achten Kapitels:

Klassische Todesmotive und –verweise deuten über den Romanverlauf an, dass die Geschichte, für den Erzähler sowie für Rollo, keinen guten Lauf nehmen wird. Deshalb muss angenommen werden, dass beide Charaktere sterben. Bei Rollo wird der Tod explizit erwähnt, beim Sprecher hingegen bleibt das Ende offen, wobei vieles auf sein Ableben hindeutet. Vor allem das Schlusskapitel weist verdichtet Todessymboliken auf. Das offene Ende ist, nach GANSEL und KAULEN, ein typisches Pop-Charakteristikum und deutet auf eine erfolglose Sinn- und Identitätssuche sowie Daseinsführung hin, weshalb der Tod des Protagonisten möglich wäre.

5.1.3.5. Deutungshypothesen

Die Frage, die sich am Ende der Basisanalyse stellt, ist, warum KRACHT den Erzähler bzw. den Roman derart angelegt hat. Hierzu gibt es drei Grundhypothesen (HT1-3), denen in der Basisinterpretation, mittels erarbeiteter Optionen, nachgegangen wird:

HT1: KRACHT will affirmativ einen reichen Dandy der Oberschicht darstellen, der sich als etwas Besseres vorkommt und sein Leben in der oberflächlichen Spaßgesellschaft der 90er Jahre zelebriert und feiert. Somit wäre *Faserland*, laut Hypothese eins, eine beschreibende Geschichte über ein fiktives Individuum der damaligen Gegenwart, die allein von einer unkritischen und abbildenden Oberflächenstruktur ausgeht.

HT2: Der Autor will zeigen, welche negativen Folgen das Leben in der abgestumpften, schnelllebigen und den Schein wahren postmodernen Gesellschaft auf ein unausgereiftes Individuum haben kann. Dieses kann nur mittels seiner harten Schale sowie den hochpreisigen Anzihsachen verschleiern, dass dahinter ein armer, reicher, unsicherer junger Mann steckt. Dieser zweifelt an sich, kommt in der Welt nicht zurecht, ist todtraurig und auf der Suche nach einem glücklichen Leben, einer Heimat sowie einem Lebenssinn. Diese Hypothese geht von einer Tiefenstruktur sowie dem Unvermögen des Protagonisten aus, sich so zu verhalten, dass er in der Gesellschaft existieren kann. Das Werk wäre eine kritische Problemstudie über die deutsche Gesellschaft der 90er Jahre, deren negative Aspekte KRACHT, verborgen unter Affirmation, anprangert.

HT3: Die dritte Hypothese geht davon aus, dass es sich um eine schicksalsgeleitete Geschichte handelt, deren Verlauf von Beginn an feststeht und auf die der Erzähler somit keinen Einfluss hat. Die Richtigkeit seines Verhaltens und seiner Einstellung sowie die Umwelt würden demnach nicht in Frage gestellt werden.

6.2. Basisinterpretation von *Faserland*

Die Interpretation sowie die Herleitung der drei textprägenden Instanzen Textkonzept (TK), Literaturprogramm (LP) und Überzeugungssystem (ÜS) ergeben sich aus den aufgestellten, kognitiv leistungsfähigsten Hypothesen, die das Werk in seiner Gesamtheit erfassen können. Auf das LP wird nur kurz eingegangen. Zu einer exakten Untersuchung müsste ein Blick auf KRACHTS gesamtes Schaffen geworfen werden, um allgemeine künstlerische Ansprüche und Tendenzen herauszustellen. Dies ist im Rahmen der Magisterarbeit nicht möglich. In der Basisinterpretation wird untersucht, worauf die festgestellte Textbeschaffenheit zurückzuführen ist. In der Basisanalyse wurde der

Textweltsinn ermittelt. In der Interpretation geht es darum, den Prägungssinn des Romans, interpretierend und mit Rückgriff auf Sekundärliteratur, zu erfassen. Die Überlegungen werden durch GANSELS und KAULENS Merkmale der Popliteratur, erarbeitete Thesen aus der Analyse sowie Interpretationen anerkannter Literaten gestützt.

Die Interpretation beginnt mit dem TK, da dieses das spezielle künstlerische Ziel bzw. Konzept darstellt, welches den Roman determiniert. Dann wird auf das LP eingegangen. Dieses repräsentiert die allgemeine künstlerische Ausrichtung bzw. das literarische Programm, welches der Autor verfolgte. Es ist dem TK übergeordnet, da das LP auf einen fiktionalen Einzelfall angewendet wird. Abschließend wird das ÜS untersucht. Es gibt Aufschluss über die zugrunde liegenden Wertüberzeugungen, Weltbild- und Hintergrundannahmen des Autors. Diese stellen den übergeordneten gedanklichen Rahmen bzw. das Fundament des Werks dar. Das ÜS ist die Idee, die hinter *Faserland* steht.

In der Basisanalyse wurde auf Textstellen verwiesen, die zur Hypothesen-Bildung nötig waren. Daher entfällt ein wiederholtes Bezugnehmen in der Interpretation.

Die Aufbauarbeit ordnet *Faserland* in den übergeordneten Kontext der Magisterarbeit ein. Die Frage lautet, ob der Roman, da er als Gründungswerk der Popliteratur der 90er bezeichnet wird, wirklich nachfolgende Popromane beeinflusst hat. Anhand des Vergleichs mit GANSELS und KAULENS Merkmalskatalog soll herausgestellt werden, ob sich eher Gemeinsamkeiten finden lassen und *Faserland* als proto- bzw. idealtypisch betrachtet werden kann. Oder zeigen sich mehrheitlich Unterschiede, und Nachfolgewerke wurden somit eher nicht beeinflusst. Dadurch würde KRACHTS Debüt einen literarischen Einzelfall darstellen, der keine komplette Strömung determinierte.

5.2.1. Das Textkonzept (TK) von *Faserland*

Die Basisanalyse hat ergeben, dass *Faserland* fiktional ist, aber in einer Welt spielt, die natürlich ist. Sie repräsentiert das postmoderne und medial geprägte Deutschland der 1990er Jahre. Weshalb dies angenommen wird, wurde obig belegt, und deshalb steht der natürliche Textweltcharakter fest. Bezüglich des TK wird nun untersucht, welche Deutungshypothese (HT1-3) zutrifft bzw. worum es im Roman wirklich geht.

5.2.1.1. Bedeutung des Titels

Zunächst wird auf den Titel „Faserland“ eingegangen, der in der Basisanalyse bereits betrachtet wurde. Erstens könnte die Zerfaserung auf den Protagonisten anspielen, da,

oberflächlich betrachtet, weder seine Persönlichkeit noch sein Bericht ein stimmiges Gesamtbild ergeben. Er leidet an einer inneren Zerrissenheit und einen fragmentarischen Charakter, der von Widersprüchen geprägt ist. Dies würde HT2 unterstützen.

Zweitens kann Deutschland gemeint sein, da der Protagonist eine Deutschlandreise unternimmt und den Staat womöglich als in sich zerfasert bzw. nicht mehr intakt empfindet. Deshalb flüchtet er sich vermutlich in die Schweiz. Deutschland, als Stoff betrachtet, wäre zerfasert nicht mehr in der Lage, dem Erzähler Wärme, Schutz und Geborgenheit zu bieten. Auch diese Herleitung passt zu HT2.

Drittens ist eine klangliche Lesart möglich, bei der man das englische „fatherland“, also „Vaterland“ assoziieren kann, welches hier mit deutschem Akzent ausgesprochen bzw. mit „s“ statt „th“ geschrieben wird. Hier könnte Ironie versteckt sein, da der Erzähler das Land abwertend und nicht als gelobtes Vaterland empfindet. Sein gestörtes Verhältnis zu Deutschland wird so zum Ausdruck gebracht. Es handelt sich prinzipiell um einen Heimatlosen, da man weder weiß wie er heißt noch wo er herkommt. Das wird ebenfalls durch das vorangestellte Motto wiedergespiegelt (s. Basisanalyse). Es deutet auf die Heimat- und Machtlosigkeit, das Ungreifbare der Erzählerpersönlichkeit, die Unvermitteltheit des Romanbeginns sowie die Ziellosigkeit der Reise hin.

Es ist genau die Machtlosigkeit, dieses „in die Welt geworfen sein“, das der Protagonist von *Faserland* erleidet, doch ist es ein selbst erwähltes inneres Exil, in das er sich zurückzieht. Der Blick nach außen verbietet sich seiner zynischen, jedoch stets kindlichen Haltung der Umwelt gegenüber. Es gibt kein Erwachen in dieser Welt, lediglich ein tumbes Dahin gleiten.⁹⁵

Er flüchtet aus Deutschland sowie vor seinem Leben in die Schweiz. Deshalb kann die Assoziation mit „Vaterland“ nur ironisch bzw. zynisch gemeint sein, da Ironie überdies ein Stilmittel der neuen deutschen Popliteratur ist und den gesamten Roman durchzieht, was HT2 bekräftigt. Zusätzlich zeigt das Wortspiel an, dass Deutschland, v.a. durch die Medien sowie die Globalisierung, amerikanisiert wurde. Der Sprecher heißt diese Entwicklung nicht gut, was über die deutsch-provinzielle Aussprache gezeigt wird, da er zurück zu traditionellen Dingen und Werten möchte.⁹⁶ Diese waren in der Vergangenheit positiver als heute, womit ebenfalls HT2 unterstützt wird.

Weiterhin kritisiert er Missstände unverhohlen und spricht die negativen Seiten des Landes und der Einwohner an. Dazu zählen verfehlte Politik und Bauplanung, der Kunstbetrieb, die Dekadenz des Westteils Deutschlands, die innere Leere der Konsu-

⁹⁵ Seiler: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt*. 2006. S.283.

⁹⁶ Vgl. Seiler: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt*. 2006. S.281.

menten und Reichen sowie die deutsche Sprache, was HT2 zusätzlich stärkt. Das Wortspiel im Titel deutet überdies an, dass sich Deutschland nur nach außen als weltoffen und fortschrittlich präsentieren will, aber im Grunde noch immer provinziell und klein-kariert sei. Diese Sichtweise wird anhand des Frankfurter Flughafens (Kap. Vier) verdeutlicht, da man diesen, laut Erzähler, als Aushängeschild für den „Industriestandort Deutschland“ nutze. In Wahrheit werde er aber nur von wenigen großen Firmen getragen, womit man eine Fassade vorgaukle. Genauso agieren die Charaktere im Roman, da alles mehr Schein als Sein ist. Damit ergibt sich wieder ein stimmiges Konzept, welches HT2 untermauert. Dass der Protagonist seine *Barbourjacke* an diesem Flughafen verbrennt, hat somit einen symbolischen Gehalt: Er will sich von seiner falschen Fassade befreien bzw. versucht dies.

Die Ableitung vom althochdeutschen „fasôn“ („suchen“) erhält demnach einen Sinn, da sie ebenfalls zu HT2 passt. Der Protagonist sucht offensichtlich einen Lebenssinn, sich selbst, eine Heimat und eine Familie sowie eine bessere Zukunft. Ansonsten wäre er nicht von Hoffnungslosigkeit, Einsamkeit sowie Leere geprägt und würde in Deutschland glücklich sein bzw. nicht in ein fremdes Land flüchten, welches Hoffnung verspricht. Deutschland hat ihm kein erfülltes Dasein zu bieten. Er mag Land und Leute nicht, die NS-Vergangenheit widert ihn an und er flüchtet in den Konsum- sowie Drogenrausch, um wahre Befindlichkeiten zu verdecken, obwohl er das oberflächliche Leben satt hat. Seine Familie spielt in seinem Leben keine Rolle, obwohl er sich Familie, Ruhe und Geborgenheit wünscht. Zudem brechen jegliche „Freundschaften“ entzwei, weshalb er am Ende einsam und hilflos dasteht. In seinem „Vaterland“ hält ihn nichts.

Da das Titelwort „Faserland“ im Text nicht auftaucht, wird es von KRACHT als Assoziationsgeber eingesetzt, um die Rezeption in eine bestimmte Richtung zu weisen. Hier erkennt man, dass der Autor einen versteckten Tiefensinn in die Geschichte eingebaut hat und diese nicht rein affirmativ sein kann, was HT1 entkräftet und für HT2 spricht.

5.2.1.2. Bedeutung der Sprache und des Stils

Die Basisanalyse hat gezeigt, dass die sprachlichen Faktoren von KRACHT bewusst gewählt wurden. Vorrangig sollen sie ein junges Publikum ansprechen, den Gegenwartsbezug zur postmodernen deutschen Gesellschaft der 90er Jahre herstellen sowie den Einfluss der Medien und Konsumgüter sichtbar machen. Die heutige Welt der Oberfläche und des Konsums wird von den Insignien der populären Kultur domi-

niert, und sie stellen das Fundament des Romans dar.⁹⁷ Des Weiteren fungiert die Sprache als Code, da sie nur von den Lesern verstanden werden kann, die in dieser Zeit heranwachsen und sich der Generation sowie dem Milieu des Erzählers zugehörig fühlen. Die provozierende Sprache dient demnach der Abgrenzung von und Revolte gegen Vorgängergenerationen, besonders gegen die 68er-Elterngeneration, die auch inhaltlich kritisiert wird. Lediglich mittels laxer Sprache sowie konträrer Ersatzwerte, die sich an Oberflächlichkeiten fest machen, ist es der Enkelgeneration des Erzählers möglich, aktuelle Zustände zu bemängeln und eine stille Form von Protest auszudrücken.

Die Spracheigenschaften von *Faserland* könnten zu allen drei Deutungshypothesen passen. Es ist aber fraglich, ob HT1 unterstützt wird, da der euphorische Figurentyp, der mit seinem Leben zufrieden ist, womit eine rein affirmative bzw. unkritische Schilderung angenommen wird, womöglich nicht unterschwellig protestieren würde. Trotzdem würde die Sprache auch zu HT1 passen, da sie auch lediglich das jugendliche und moderne Dasein repräsentieren könnte.

Betrachtet man jedoch den Stil sowie den Aufbau des Romans, gerät HT1 ins Wanken, da hier, unterschwellig, viel über den Erzählercharakter zum Vorschein kommt. Eindrücke, Erinnerungen sowie Reflexionen werden lose aneinandergereiht bzw. eingeschoben, wobei der rote Faden der Handlung immer im Blick gehalten wird. Es wird aber deutlich, dass mittels dieses fragmentarischen Aufbaus und Stils auf die, ebenso lückenhafte und wankelmütige bzw. unsichere, Sprecherpersönlichkeit hingewiesen wird. Man erfährt vom, subjektiv berichtenden, Helden nur Einzelheiten seines Lebens, die kein Ganzes ergeben und ihn, als Person, nicht greifbar machen. Zu seiner Familie und sich selbst äußert er sich nur spärlich, womit gezeigt wird, dass er nicht darüber sprechen will, da er mit seinem familiären Hintergrund nicht unbedingt Positives verbindet. Daher vermeidet er eine Auseinandersetzung, was zum Fluchtmotiv passt, welches sich durch die Handlung zieht. Wegschauen und Weglaufen stellen für den Erzähler die einzigen Optionen dar, mittels derer er, passiv, agiert.

Er kann und will sich selber nicht richtig im Spiegel erkennen und mag sowie kennt sich nicht wirklich. Dies deutet auf seine innerlichen Zerrissenheiten und psychischen Mängel hin. Er hat Angst davor sich falsch auszudrücken und zu verhalten. Er berichtet nur, eigentlich unspektakuläre, Dinge, die ihm begegnen oder widerfahren. In die Tiefe gehen Sachverhalte und Beobachtungen nie. Er hat gelernt, dass etwas gut ist, wenn es

⁹⁷ Vgl. Seiler: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt*. 2006. S.283.

schön und teuer ist und schlecht ist, wenn es seinem Stilempfinden widerstrebt bzw. nicht exklusiv ist. Mehr interessiert ihn nicht und mehr muss man, seiner Meinung nach, nicht dazu sagen. Über zwischenmenschliche oder tiefgründige Dinge kann er nichts erzählen, da diese nie einen Stellenwert für ihn hatten und er sich auf diesen Gebieten nicht auskennt. Erlebnisse und Personen verbleiben an der Oberfläche, was zu dem zusammenhangslosen Erzählstil sowie seiner Persönlichkeit passt.

Darüber hinaus verweisen die wütenden Stilkritiken sowie aggressiven und beleidigenden Aussagen auf die emotionale Unausgewogenheit des Protagonisten. Durch diese Sprechweisen wird klar, dass es ihm psychisch nicht gut geht und sein arrogantes sowie selbstsicheres Verhalten nur aufgesetzt sind. Er lässt seiner Wut, mittels der Sprache, freien Lauf und gibt dem Leser seine Gefühle Preis. Auch Ironie, Zynismus, Melancholie und Illusionismus verdeutlichen, dass er sein Luxusleben und die gesellschaftlichen Zustände verabscheut. Er sehnt sich nach Ruhe und Frieden sowie Bodenständigkeit, Liebe und Familie – nach traditionellen Dingen, die sich fast jedes Individuum, jenseits der Postadoleszenz, irgendwann wünscht.

Daher geht es in der Tiefe nicht um ein zelebriertes Dandytum oder um Musik und Marken, obwohl der Sprecher diesen nacheifert. Denn in Gesprächen werden diese Themen als langweilig betitelt. Diese Codes sind lediglich Auslöser von Erinnerungen oder Assoziationen. Es geht vielmehr um das Sampling von Eindrücken sowie Umwelteinflüssen, um der zugrunde liegenden Sehnsucht nach einer eigenen Daseins- bzw. Persönlichkeitsform Gestalt geben zu können. Deshalb will der Erzähler die Marken und Konsumgüter eigentlich über Bord werfen, was seine Suche nach Einfachheit sowie Ruhe ausdrückt, da nur so die romantische Ich-Suche stattfinden kann.⁹⁸ Diese Faktoren entkräften HT1 sowie HT3 und bestärken HT2.

Zusätzlich ist erkennbar, dass KRACHTS Erzählstimme, trotz affirmativer Tendenzen, zugleich distanziert, abwertend sowie kritisch wirkt, was daher kommt, dass der Reisende in einer Gegenwelt lebt, die mit der bundesdeutschen Realität dieser Zeit nicht viel gemein hat.⁹⁹ Obwohl der Bericht stellenweise intim ist, hat der Sprecher nicht den Mut, nach Gründen seiner emotionalen Reaktionen und Probleme zu suchen, sondern schildert stattdessen unverfängliche Belanglosigkeiten. Er umkreist, kindlich verunsi-

⁹⁸ Vgl. Mertens, Mathias: *Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder*. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur*. Richard Boorberg. München. 2003. S.216.

⁹⁹ Vgl. Seiler: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt*. 2006. S.282.

chert, seine Umwelt sowie Erlebnisse und einzig die Erkenntnis einer großen Leere bleibt zurück. Sehnsucht nach etwas Besserem wird thematisiert, die es schafft Melancholie zu erzeugen, wovon der Text getragen wird.¹⁰⁰ Mittels der Sprache flüchtet der Berichtende vor dem eigenen Unterbewusstsein, was besonders dadurch ausgedrückt wird, dass er Angst vor Reflexionen des NS sowie seiner unterdrückten Homosexualität hat. Die Sprache soll Leichtigkeit, Eingängigkeit und Rhythmus vermitteln. Somit soll über die Defizite des Erzählers hinweg gedeutet werden, was ein Kriterium der Popkultur darstellt. Demnach wird HT2 wiederholt gestärkt.

5.2.1.3. Bedeutung des Inhalts

Kindheitserinnerungen:

Die Erwähnung der Kindheits- und Jugenderlebnisse, verbunden mit den negativen Erfahrungen während der Handlung, deuten nicht darauf hin, dass sich der Protagonist diese Zeit zurückwünscht. Er will seine Vergangenheit hinter sich lassen und, in der Schweiz, ein neues Leben, ohne Erinnerungen an Deutschland, beginnen.¹⁰¹ Lediglich an die wenigen schönen Erlebnisse in der Jugend denkt der Protagonist sehnsüchtig zurück, aber im Gros zeigen die Erinnerungen dem Sprecher schmerzlich auf, was er nicht hatte bzw. wie unglücklich seine Kindheit verlief. Denn, je älter er wurde, desto negativer wurden auch die Erlebnisse. Sie zeigen auf, dass der Namenlose an allem zweifelt, wie an sich, der Gesellschaft und seiner Familie.¹⁰² Die Reflexionen markieren somit die unangenehmen Momente bzw. die Stationen im Leben des Erzählers, an denen er zu dem zynischen unsicheren Kritiker wurde, der er nun ist.¹⁰³ Auch die Wurzeln seiner Kommunikationsunfähigkeit lassen sich in der Kindheit finden, da er die Erlebnisse nur nennt, aber ihre Tragweite totschweigt.¹⁰⁴ Es wird vage und sprachlich sowie inhaltlich unsicher von Erlebnissen berichtet, die in der Tiefe sehr präzise und symbolisch sind – das Herumdrücken kaschiert, dass dahinter gewissenhaft und bedeutungsvoll erzählt wird, obwohl *Faserland* so tut, als nehme es nichts ernst.¹⁰⁵

Aufgrund dieses Umstandes wird deutlich, dass die Sprecherpersönlichkeit im Argen liegt, was HT1 abschwächt. Zwischenmenschliches Verhalten wurde nicht erlernt und er

¹⁰⁰ Vgl. Mertens: *Christian Kracht*. 2003. S.206.

¹⁰¹ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.103.

¹⁰² Vgl. Mertens: *Christian Kracht*. 2003.S.207.

¹⁰³ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.103.

¹⁰⁴ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.103.

¹⁰⁵ Vgl. Mertens: *Christian Kracht*. 2003.S.208.

kann sich daher nicht in der Gesellschaft zurechtfinden und soziale Kontakte knüpfen, was HT2 bekräftigt. Im Grunde erzählt KRACHT, getarnt unter der flapsigen Pop-Oberfläche, altertümelnd, kritisch und moralisch.¹⁰⁶

Familiäre Aspekte:

Die HT3 geht davon aus, dass es sich um eine schicksalsgeleitete Geschichte handelt, da der Erzähler dies selbst erwähnt. Es wird aber klar, dass er unterbewusst etwas sucht und den Hergang selber bestimmt. Dass sein Leben nicht mehr in geregelte Bahnen gerät liegt nicht daran, dass eine höhere Macht ihn lenkt, sondern an der Tatsache, dass er nicht fähig ist sich sozial zu verhalten. Der Protagonist wuchs in der wohlhabenden Oberschicht auf, wurde von Bediensteten erzogen und auf ein Internat abgeschoben, wodurch er nur mit Geld und materiellen Dingen ruhig gestellt wurde. Mit Liebe, Fürsorge und Werten kam er nicht in Berührung. Er hat nie gelernt, was wirklich wichtig im Leben ist, sondern eine Welt präsentiert bekommen, die aus Oberflächlichkeiten sowie dem schönen Schein besteht. Deshalb hält er sich an diesen Dingen fest, da er sie kennt und einordnen kann. Alles, was zwischenmenschlich in die Tiefe geht, wird umgangen, da er keine sozialen Kompetenzen erlernt hat. Eine Gesellschaftskritik wird deutlich, die auf die Verwahrlosung junger (reicher) Menschen in der Postmoderne verweist. Die Gefahren, die mit unerschöpflichen finanziellen Mitteln, Konsumgütern und der Medienwelt einhergehen, wenn diese als Realität gesetzt werden und alles darstellen, durch das man sich auszeichnet, werden betont, was für HT2 spricht.

Auch Moritz BAßLER erkennt, dass zwar die „*Barbour-Salem-Schnösel-Kultur*“ bzw. die „Jugend der oberen Zehnttausend“ thematisiert würden, aber KRACHT diese nicht empathisch propagiere, sondern eher das Gegenteil der Fall sei.¹⁰⁷ Denn die „*Barbour-Schicht*“ bzw. die gelangweilten LuxusKinder würden, laut BAßLER, menschlich höchst defizitär veranlagt gezeichnet, womit KRACHT deutliche Kritik an dieser Gesellschaftsschicht sowie der „*Generation Golf*“ äußere.¹⁰⁸ HT2 wird somit auch von BAßLER gestützt, da dieser sagt, dass es sich bei *Faserland* um einen geschlossenen, traditionell durchgeführten Problemroman handele.¹⁰⁹ Aufgrund dieser Sichtweise kritisiert er die Lesart ILLIES‘, da dieser das Werk zu identifikatorisch sowie zu empathisch lese, was nicht der Fall sei, wie in der Interpretation bereits mehrfach belegt wurde – es

¹⁰⁶ Vgl. Mertens: *Christian Kracht*. 2003.S.208.

¹⁰⁷ Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*. 2005. S.112f.

¹⁰⁸ Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*. 2005. S.113.

¹⁰⁹ Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*. 2005. S.114.

handele sich um Rollenprosa, die von der Konzeption des Ich-Erzählers und nicht von KRACHT getragen werde, was ILLIES, fälschlicherweise, gleichsetze.¹¹⁰ BAßLER muss, im Zuge der Kognitiven Hermeneutik, Recht gegeben werden, da diese Direktinterpretationen jeglicher Art verbietet und ILLIES genau das tut: Er wirft keinen gänzlichen Blick auf den Text sowie dessen Tiefenstruktur, sondern beurteilt lediglich anhand der Oberfläche, einzelner Aspekte sowie mit Rückgriff auf den Autor.¹¹¹ Die Stilparodie sowie Kritik, die in der Tiefe stecken, sieht ILLIES auf diese Weise nicht.

Der Protagonist stellt demnach einen, teils unsympathischen aber vor allem gänzlich unsouveränen, Anti-Helden dar. Er besitzt keinerlei Vorbildcharakter, ihm gelingt nichts und er lernt nicht aus negativen Folgen, womit er keinen Reifeprozess durchlebt. Er verharrt in seiner erlernten oberflächlichen Passivität, der es nicht nachzueifern gilt, da nur ein bewusstes, gesundes, geregeltes, wertvolles sowie aktives Dasein Erfolg versprechen. KRACHT bringt Gesellschaftskritik an und appelliert an die junge Leserschaft, ihr Handeln sowie Wertvorstellungen und Lebensführungen zu überdenken. Es sei keine Schande, klassische Lebensziele und Einstellungsweisen zu haben – auch nicht in einer Welt, in der es primär um das Aussehen, die Medien sowie das „cool“ sein gehe. Gerade in der Postmoderne ist es für ein Individuum wichtig einen Lebenssinn zu haben, um glücklich zu werden, da Flucht keine Lösung ist.

Der Sprecher weiß, dass er unglücklich ist und etwas falsch läuft. Er vermisst Familie sowie Freunde und wünscht sich ein sinnvolles schönes Dasein. Um Freundschaften aufleben zu lassen, vor sich selbst wegzulaufen und auf der Suche nach etwas Erfüllenderem als Luxusgütern, begibt er sich auf seine Reise durch die Republik. Jedoch findet er nicht was er sucht, da ihm Empathie, Selbstreflexion und Selbstsicherheit fehlen. Er bekommt mehrmals die Chance, bspw. bei Alexander, die Freundschaft zu erneuern, aber schafft dieses aufgrund seiner inneren Zerrissenheit und Unsicherheit nicht. Er wurde aus einem inneren Drang heraus zu seinen Freunden geführt und hatte die Konsequenzen selbst in der Hand, weshalb HT3 widerlegt wird.

Realitätsflucht:

Die HT1 besagt, dass es sich um einen rein affirmativen Roman handele, der lediglich das rauschhafte Leben eines arroganten wohlhabenden Schnösels in der Postmoderne zeichne. Da der Protagonist jedoch, wie obig beschrieben, nicht zufrieden mit seinem

¹¹⁰ Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*. 2005. S.112ff.

¹¹¹ Vgl. hierzu auch Baßler: *Der deutsche Poproman*. 2005. S.115 + 118.

aktuellen Leben ist, auch seine traurigen Befindlichkeiten ausgedrückt werden, die selbst die Ironie nicht verstecken kann, und er sich ein anderes Leben wünscht, kann HT1 entkräftet werden. Zudem erlebt er nur Rückschläge, Enttäuschungen sowie unangenehme Situationen und sein Dasein ist in keinster Weise von Spaß sowie Glück geprägt, wie es HT1 unterstellt. Vielmehr flüchtet er aus unangenehmen Situationen, letztlich aus einem Staat und dem Leben, oder mittels Drogen, Alkohol und Illusionen aus der Wirklichkeit, um diese ertragen zu können, seine Sinne zu benebeln sowie seine echten Bedürfnisse und Gefühle zu unterdrücken. Er konsumiert Genussmittel nicht aus Freude, wie in der Analyse gezeigt wurde, und ist derart unglücklich mit seinem, nach außen hin, privilegiertem Leben, dass er gänzlich von der Welt verschwinden will. Drogen nimmt er auch, weil er nicht als Außenseiter dastehen will, obwohl er Suchtmittel eigentlich ablehnt. Er passt sich an die ihn umgebenden Menschen an, repräsentiert das Lebensgefühl der gut situierten Party-Klientel und kann seine Unsicherheiten verstecken. Laut GANSEL und KAULEN ist Affirmation an der Oberfläche ein Stilmittel der Popliteratur, die auf eine Tiefenstruktur hindeutet. Diese wird in *Faserland* erkennbar.

68er-Kritik und Ersatzwerte:

Der Autor zeigt, dass der Erzähler darunter leidet, dass die Welt für ihn aus unverständlichen Gegensätzen und Brüchen besteht. Er schwankt zwischen Aggression und Unentschlossenheit, ist rastlos sowie unsicher. Einerseits will er seine großbürgerliche Sozialisation fortführen sowie an dem postmodernen gesellschaftlichen Leben teilnehmen. Andererseits sehnt er sich nach einem aufgehoben sein in sinnhaften Momenten sowie in einfachen Lebensgemeinschaften, was durch Kindheitserinnerungen sowie mit Film-Figuren bebildert wird.¹¹² Selbst die Eltern, Angehörige der 68er-Generation, tauschten ihre Ideale gegen die konsumabhängige Akzeptanz ein und verhielten sich im Prinzip heuchlerisch – somit nicht anders als die heutige Gesellschaft. Auch sie grenzten sich in der Jugend ab, aber wollten als Erwachsene dann zum Mittelstand gehören, Sicherheit sowie Familienglück verspüren und angesehen werden. Dies möchte die Generation des Erzählers auch. Dieser gehört, da er um 1970 geboren sein muss, zur „Generation Golf“. Dieser Begriff wurde von Florian ILLIES, durch sein gleichnamiges Buch, geprägt und bezeichnet die „Enkel-Generation“, die das Erwachsenwerden in den 1990ern erlebte und somit in der Postmoderne aufwuchs. Die Großeltern wuchsen im Krieg auf.

¹¹² Vgl. Frank, Dirk: *Die Geburt der „Tristesse Royale“ aus dem Geiste der achtziger Jahre*. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur*. Richard Boorberg. München. 2003. S.224.

Die eigenen Eltern hegten noch einen Faschismus-Vorwurf gegen ihre Eltern und KRACHT greift dies zitierend auf. In der heutigen pluralistischen Welt muss die Jugend nicht mehr gegen die Eltern oder Institutionen ankämpfen. Fast alles ist erlaubt, da die Vorgängergenerationen jegliche Rechte erkämpft haben. Somit benutzt der Erzähler die sprachlichen Angriffe als bloße rhetorische Waffe gegen unliebsame Zeitgenossen, da es inhaltlich keine Plausibilität gibt bzw. ihm keine NS-Anhänger begegnen. Er richtet sich demnach nicht nur gegen 68er, sondern, da seine Reise sowie seine Beobachtungen auch durch seinen Ennui gelenkt werden, gegen alle Mitmenschen, die er als symptomatisch für die Gegenwartskultur ansieht und die ihm missfallen: Vertreter jeglicher sozialer Gruppen, Minderheiten und Gegenkulturen. Der Protagonist grenzt sich dadurch nicht nur von seiner schlecht gekleideten, ungenügend gebildeten sowie sprachlich minderwertigen Umwelt ab, sondern v.a. von allen Vertretern des Andersseins, da diese für ihn Wiedergänger der Protest-Eltern darstellen¹¹³.

Laut Dirk FRANK agiere der Reisende derart, da er die 80er Jahre, in denen Punk und New Wave noch stark der orthodoxen Protestkultur gegenüberstanden, auf die 90er appliziere.¹¹⁴ Diese reine Schwarz-Weiß-Zeichnung der postmodernen Gesellschaft sei jedoch, auch wenn sie ironisch sei, nach Dieter HOFFMANN, ein Fehler, da die Gegenwartskultur in viele Untergruppen aufgesplittert sei, es keine wirklichen Stilrichtungen mehr gebe und eine Stereotypisierung von Gruppen daher nicht legitim sei.¹¹⁵ Dies habe nichts mit der Realität zu tun, sondern die Vorwürfe, die der Erzähler bspw. den Hippies mache, dass diese nach der Wahrheit suchen würden, fallen auf ihn selber zurück, da es die Hippies derart nicht mehr gebe.¹¹⁶ Die auf Dauer gestellte Verweigerung zeichnet die Sprecherpsyche aus und treibt die Handlung voran, weshalb sie dort endet, wo er von Deutschland nichts mehr merkt und ablebt. Der Protagonist nennt die Gründe, weshalb er mit der Welt abrechnet, nie explizit.

Aufgrund des „anything goes“ kann man heute weder durch Protest noch durch sexuelle Freizügigkeit Aufsehen erregen und sucht nach neuen bzw. Anti-68er-Identifikations- bzw. –Individualitätsmustern. So lassen sich KRACHTS Labelcrashing und Medienbezug erklären, da sich die „Generation Golf“ über die dazugehörigen Codes und Produkte

¹¹³ Vgl. Frank: *Die Geburt der „Tristesse Royale“*. 2003. S.225.

¹¹⁴ Vgl. Frank: *Die Geburt der „Tristesse Royale“*. 2003. S.225.

¹¹⁵ Vgl. Hoffmann: *Arbeitsbuch deutschsprachiger Prosa seit 1945*. 2006. S.350.

¹¹⁶ Vgl. Hoffmann: *Arbeitsbuch deutschsprachiger Prosa seit 1945*. 2006. S.350.

identifiziert. Die Identifikation verbleibt an der Oberfläche und wirkt frustrierend, was auf HT2 anspielt.

Konsumgüter sind nur ein oberflächlicher Liebesersatz und Lebenssinn. KRACHT vermittelt, da der Erzähler in der Tiefe an der kalten und abgestumpften Umwelt leidet, dass die Flüchte in den Konsum, Rausch und ins Wegsehen nur die innere Leere, Unsicherheit, Vereinsamung und Hoffnungslosigkeit der Menschen überdecken sollen. Der Protagonist repräsentiert demnach, wenn man nach GANSEL und KAULEN geht, den abgemilderten frustrierten Figurentyp, der an der postmodernen Gesellschaft krankt. Dies setzt HT2 als Grundlage fest. Die Verdeckung der wahren Befindlichkeit mit Konsumgütern stellt nur einen schwachen Trost dar. Finanzielle Mittel und teure Güter sind alles was der Erzähler besitzt. Sie machen ihn nicht glücklich, da sie lediglich Liebes- bzw. Identitätsersätze sowie Prestigeobjekte darstellen, durch die der Sprecher seinen Habitus sowie Gruppenzugehörigkeit anzeigt.¹¹⁷ Diese Hypothese liegt nahe, da sich der Protagonist bspw. Alexanders Jacke und Rollos *Porsche* aneignet, ohne ein schlechtes Gewissen zu haben. Wenn er nicht deren Freundschaft haben kann, so denkt er, kann er sich zumindest etwas Materielles aneignen. Hier wird gezeigt, dass echte Werte, Liebe, Geborgenheit, Selbstwertgefühl und Freundschaften nicht käuflich sind, im Gegensatz zu Konsumgütern, die lediglich kurz eine innere Leere überdecken – den Kern der Problematik lösen sie nicht.¹¹⁸ Äußere Dinge können das Innere nicht heilen.

Im Grunde weiß man, dass es erfüllendere Lebensgrundlagen geben muss, aber sieht und kennt keine Alternativen. Man sehnt sich nach traditionellen Werten und Regeln, die abhanden gekommen sind. Denn nur durch diese, menschliche Nähe, echte Gefühle, Freundschaften und Beziehungen, Liebe und Zuneigung sowie Mitgefühl, Interesse und Kommunikation, kann ein Individuum, in der unüberschaubaren Welt, Halt finden. Jeder Mensch braucht einen Lebenssinn, den der Protagonist sucht, aber nicht findet. Nur in seinen Träumen, die im Konjunktiv verharren, gibt es eine Welt, in der er glücklich, das Leben bodenständig sowie schön ist und er seinen Platz, eine Familie sowie seine Identität gefunden hat – Deutschland existiert in dieser Welt nicht. Somit sucht der Erzähler deutlich nach einem besseren Leben, womit die affirmative HT1 sowie die

¹¹⁷ Vgl. Gansel: *Adoleszenz*. 2003. S.246f.

¹¹⁸ Vgl. Wilczek, Reinhard: *Faszinierende Schullektüre im Spannungsfeld von Tradition, Adaption und Transformation. Ein praxisorientierter Lösungsvorschlag zur Beilegung des ungelösten Kanonkonflikts in Deutschland*. In: Bekes, Peter; Wilczek, Reinhard (Hrsg.): *Literatur im Unterricht. Texte der Moderne und Postmoderne in der Schule*. Heft 3/2003. Wissenschaftlicher Verlag Trier. Trier. 2004. S.213-221. Hier S.217.

schicksalsgeleitete HT3, da die Reise demnach eigenhändig sowie motiviert stattfindet und unterbewusst einem Zweck dienen soll, widerlegt werden.

Nach BAßLER gehe es in *Faserland* letztlich auch darum, eine weiße Leinwand herzustellen, auf der man das Leben noch einmal neu anfangen könne.¹¹⁹ Dies passt zu den Sehnsüchten des Protagonisten und stützt zusätzlich HT2.

Im wahren Leben bleibt die Suche nach einem sinnvollen glücklichen Leben und einer selbstsicheren Identität erfolglos, da er sich allein durch seine Reise erhofft, zur Selbstfindung und inneren Erfüllung zu gelangen. Er betrachtet sich und sein Verhalten aber weder kritisch noch strebt er an, sich ins Positive zu verändern. Die Reise ist zum Scheitern verurteilt, da das Unterwegssein durch Äußerlichkeiten und die Flucht vor sich selbst motiviert ist. Wer mit sich im Reinen ist, kann überall auf der Welt glücklich werden – egal welche äußeren Umstände herrschen. Unter der schönen getarnten Oberfläche der Gesellschaft steckt ein krankender Kern, dessen Auswüchse und Folgen KRACHT provozierend affirmativ darstellt, womit eine Tiefenstruktur einhergeht, die auf HT2 verweist. HT3 wird widerlegt, da die Individuen ihre Lage ändern könnten, wenn sie dazu fähig wären und sich nicht passiv verhalten würden.

Dass die Ich-Findung und gelungene Adoleszenz in der postmodernen Welt jedoch keine Selbstverständlichkeiten sind, wird von KRACHT kritisch berücksichtigt. Denn die Welt hält ungeahnte Wahlmöglichkeiten bereit, wodurch eindeutige Konturen verloren gehen und Unbestimmtheit folgt. Zudem werden hohe Anforderungen an die biografische Selbstgestaltung der Lebensphase Jugend gestellt. Den Heranwachsenden gehen jegliche stabile Bezugspunkte verloren und im Gegenzug werden ihnen Selbstverantwortung und -behauptung aufgebürdet, womit sie zwangsweise überfordert sind.¹²⁰

Die Kritik an den 68ern und anderen Mitmenschen ist demnach zynische Ironie, da erkennbar wird, dass der Erzähler nur mit seiner inneren Leere und Zerrissenheit umgehen kann, indem er das, wonach er sich sehnt, nach außen abwertet und lautstark beschimpft. HT1 wird entkräftet, da der Held leidet und keine Freude am Leben verspürt.

Leitmotiv *Barbourjacke*:

Für den *Faserland*-Protagonisten stellt die *Barbourjacke* einen Ersatz für individuelle Persönlichkeitsmerkmale bzw. eine Individualität dar. Sie fungiert als Statussymbol,

¹¹⁹ Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*. 2005. S.127.

¹²⁰ Vgl. Gansel: *Adoleszenz*. 2003. S.241.

kennzeichnet seine Zugehörigkeit zur Oberschicht und bietet überdies Schutz vor Kälte – die vom Wetter sowie von der Gesellschaft ausgeht. KRACHT demonstriert über das Leitmotiv, dass der fragmentarisch angelegte Protagonist sich nur über Markenprodukte definieren kann und darüber Halt sowie Identifikation sucht. Dies bestärkt HT2, da man sich eine Ersatzidentität bzw. –realität in der Postmoderne sucht, um in der unüberschaubaren schnelllebigen Welt existieren zu können, da sonstige Werte fehlen.

Auch laut MEHRFORT deute die „Liebe“ des Erzählers zur *Barbourjacke* auf ein fehlendes Ich-Konzept hin.¹²¹ Die Adoleszenz wurde in der Postmoderne entritualisiert und nun verschaffe man sich, mittels der Inszenierung durch das Äußere und über unkonventionelles Verhalten, Distanz zu Erwachsenen bzw. anderen Gruppen.¹²²

Die grüne *Barbourjacke* stellt nicht nur ein zentrales Leitmotiv dar, da sie ganze 28 Mal erwähnt wird, sondern avancierte, laut ILLIES, zum Kultobjekt sowie Code seiner Generation.¹²³ Grün steht symbolisch für die Hoffnung und mit dem Akt der Verbrennung, nachdem sie verunreinigt und damit wertlos für den Sprecher wurde, könnte die Aufgabe dieser verstanden werden. Ein gutes Ende ist schon hier nicht mehr in Sicht. Dennoch klaut er daraufhin Alexanders blaue *Barbourjacke*, obwohl diese nicht mehr so gepflegt erscheint und einen Aufnäher hat, den er später abreißt. Dadurch macht er die Jacke zu seinem Eigentum bzw. entfernt alle Andenken an Alexander, obwohl dieser ihm einst sehr wichtig war. So wird gezeigt, dass er die Freundschaft und die Vergangenheit hinter sich lassen will – seine Klassenzugehörigkeit jedoch weiterhin anzeigen möchte. Allerdings besitzt diese Jacke kein Innenfutter, wodurch der Erzähler, auf den ersten Blick, weniger vor den Wettereinflüssen geschützt wird. In der Tiefe deutet dieser Umstand darauf hin, dass seine persönliche Schutzhülle, die sein bröckelndes Ich vor den Blicken der Gesellschaft schützt, dünner wird.¹²⁴

Der Erzähler kann offensichtlich nicht ohne die teure Wachsjacke leben, da jeder, der aus gut situierten Kreisen stammt, eine trägt und sie als Statussymbol fungiert. Anhand der Verbrennung der Jacke ist erkennbar, dass der Sprecher nicht an „seiner“ *Barbourjacke* hängt bzw. mit dieser speziellen Jacke nichts verbindet, sondern den Markentyp an sich favorisiert.¹²⁵ Für ihn ist es wichtig „eine“ makellose *Barbourjacke*

¹²¹ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.93.

¹²² Vgl. Gansel: *Adoleszenz*. 2003. S.247f.

¹²³ Vgl. Illies: *Generation Golf*. 2003. S.154f.

¹²⁴ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.94.

¹²⁵ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.92.

zu besitzen. Woher diese stammt ist irrelevant, und er könnte sich jederzeit eine neue Jacke kaufen. Die Joghurts haben seine grüne Jacke im Flugzeug beschmutzt und er zündet sie an, obwohl sie einfach hätte gereinigt werden können, wie anhand der späteren Hotelszene gezeigt wird. Jedoch wird der Protagonist von einer großen Angst vor Peinlichkeit getrieben und wenn er seine *Barbourjacke* behalten hätte, hätte diese ihn immer an das peinliche Erlebnis im Flieger erinnert. Durch den Akt der Verbrennung, der einer Feuerbestattung ähnelt, befreit er sich von dem „gestorbenen“ Kleidungsstück sowie von den unliebsamen Erinnerungen, die er mit diesem verbindet.¹²⁶

Die exklusive Bekleidung gibt dem Protagonisten das Gefühl gemocht und bewundert zu werden, obwohl diese Anerkennung wiederum lediglich auf Äußerlichkeiten gründet. Somit hält die Jacke, durch ihre Beschichtung sowie das Innenfutter, nicht nur Regen und Kälte ab, sondern sichert dem Protagonisten die Anerkennung der Gesellschaft, da er, nach außen hin, anzeigt, dass er Geld hat und zur Oberschicht gehört. Von der durchschnittlichen Bevölkerung kann er sich zugleich abgrenzen und neidvolle Bewunderung ernten. Deshalb fühlt er sich ohne *Barbourjacke* schutzlos, da man so nicht mehr auf den ersten Blick erkennen kann, dass er vermögend ist und er ohne sie durch seinen Charakter überzeugen müsste, wozu er nicht fähig ist bzw. wovor er Angst hat.

Aber auch seine Kleidung hat nie ausgereicht, um wirkliche Freunde zu finden, sondern lediglich oberflächliche Bekannte. Vermutlich will er deshalb aber niemanden richtig an sich heran lassen, da seine Tarnung, die durch die Kleidung halbwegs aufrecht erhalten wird, aufgrund seines defizitären Charakters, sonst auffliegen und der krankende Kern zum Vorschein kommen würde. Das Zurücklassen der *Barbourjacke* im Züricher Hotel deutet auf das gänzliche Abwerfen der Schutzhülle und die einhergehende Lebensabkehr hin, da sich der Sprecher ausgeliefert auf seine letzte Reise begibt – dies verweist auf seinen Tod.¹²⁷ Die Symbolik stützt HT2.

Oberflächenkult und Stereotypen:

Der Erzähler lenkt seinen Blick auf Etiketten und Stereotypen, wodurch eine Auseinandersetzung mit den Menschen sowie eine Beziehung zu ihnen vermieden werden.¹²⁸ Durch dieses Verhalten muss er Leute nicht an sich heran lassen, wodurch er seinen fragmentarischen Charakter verstecken kann. Auch werden so jegliche Anstrengung,

¹²⁶ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.94.

¹²⁷ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.95.

¹²⁸ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.105.

Enttäuschung oder Blamage vermieden, da er sich als Beobachter zurückziehen kann und sich nicht mit der Wahrheit über die Menschen, die konträr zu seinen etikettierenden Annahmen sein könnte, befassen muss. Er ist somit immer in der Position, dass sich seine Annahmen, für ihn, zwangsweise als richtig erweisen, da er den Personen, etwa über Gespräche, gar keine Möglichkeit gibt, diesen zu widersprechen. Das Flaneur-Motiv kommt zum Vorschein und sein kranker Charakter wird positiv bestärkt.¹²⁹ Zusätzlich werden, indem er nach Äußerlichkeiten bewertet und sich über seine Kleidung definiert, die Illusion von Differenzierung, Individualität sowie Kennerschaft vermittelt.

Obwohl der Erzähler sich in die Gesellschaft eingliedern und Freunde haben möchte, grenzt er sich von seinen Mitmenschen ab. Seine Isolation sowie die Verachtung Dritter sind aber unvermeidbare Konsequenzen, da seine unsichere Persönlichkeit nur derart überdeckt werden kann, was auf HT2 hindeutet. Gefühle der Scham, die er verspürt und deren einziges Entkommen ein Fluchtverhalten darstellt, deuten an, dass sein Ich Lücken aufweist. Ein selbstsicheres Individuum würde die Situationen vermutlich nicht so extrem empfinden. Aber außer Geld hat der Sprecher, charakterlich gesehen, keine positiven Dinge vorzuweisen, und mit den Freunden kommt es durchgängig zum Bruch. Trotz des Wunsches dazuzugehören und ein erfülltes Leben zu führen isoliert er sich, da er sich nirgends zugehörig fühlt, und scheitert einsam in einer feindlich wahrgenommenen Welt der Oberflächlichkeiten. Er ist jedoch genauso, wie er es bei anderen bemängelt: Oberflächlich, materialistisch, unkommunikativ und intolerant.

Individualitätssuche vs. Sehnsucht nach Gemeinschaft:

Der Roman spielt, wie erwähnt, in der Postmoderne und zeigt, welche negativen Konsequenzen mit den neuen Lebenskonzepten und Möglichkeiten einhergehen können, was HT2 bekräftigt. In der postmodernen Welt muss jeder Mensch mit dem Widerspruch, der zwischen dem Kult der Individualität und der Sehnsucht nach Gemeinschaft besteht, zurechtkommen.¹³⁰ Soziale Klassen und Schichten, die früher für die Identitätsausbildung zuständig waren, wurden von diffusen Milieus¹³¹ abgelöst, die durch unterschiedliche Lebensstile, Rollenmuster und Erwartungshaltungen geprägt sind. Der Mensch gehört verschiedensten Milieus an, die entgegengesetzte Ideale enthalten können. Ein „surfen“ zwischen diesen wird nötig, wenn man sich integrieren und gleichzei-

¹²⁹ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.105.

¹³⁰ Vgl. Jung: *Alles nur Pop?* 2002. S.145.

¹³¹ Ein soziales Milieu bezeichnet eine Gruppe von Menschen, deren Wertorientierungen, Lebensweisen und -muster, Ansichten sowie Konsumpräferenzen u. ä. einander ähneln.

tig individualisieren will. Ein pluralistisches Überangebot erschwert es dem Individuum eine Identität auszubilden, sich zu verwirklichen sowie Selbstbestätigung zu erfahren.

Je älter man wird, desto größer wird der Drang, einen persönlichen Kleidungs- und Lebensstil zu haben, da man so seine persönlichen Besonderheiten unterstreichen kann. Man möchte aber trotzdem den Erwartungen der Gruppen standhalten, womit wieder ein Anpassungsdruck entsteht.¹³² Paradoxerweise wird man aber nur geschätzt, wenn man sich eigenwillig und anders gibt, womit ein heranwachsender Mensch im Dilemma steckt. Dieses kann nur gelöst werden, indem man sich ins Nebeneinander verschiedener Milieus und Rollen begibt und gewisse Gruppen- bzw. Identifikationsmerkmale adaptiert. Man erhält eine Patchwork-Identität, die einen zwar flexibel macht, aber die Entwicklung einer starken und fassbaren Persönlichkeit blockiert.

Der Protagonist verfügt über immense finanzielle Mittel, aber ignoriert seine Grundbedürfnisse nach Essen, Schlaf und Sicherheit sowie nach Akzeptanz und Liebe. Er verdrängt sie mittels Alkohol- sowie Drogenkonsum und wird weder von Freunden, Mitmenschen noch vom anderen Geschlecht akzeptiert und geliebt. Diese Grundbedürfnisse seien aber, laut MIETZEL, dem Bedürfnis nach Selbstverwirklichung übergeordnet, und erst wenn diese erfüllt seien, sei ein Individuum eigenhändig in der Lage, sich zu verwirklichen sowie einen stabilen Charakter zu entwickeln und glücklich zu werden.¹³³ Somit blockiert der Erzähler seine positive Entwicklung eigenhändig, mit den Folgen, dass er erschöpft, benebelt, verunsichert, einsam, frustriert sowie des Lebens müde ist.

Auch ILLIES konstatiert die gesellschaftlichen Probleme, die in der Postmoderne für Heranwachsende entstehen: „Die große Toleranz unserer Generation hat zu einer völligen Auflösung von alten Sicherheiten und Codes geführt.“¹³⁴ Dieser Welt, in der es keine Gewissheiten mehr gibt, sind die jungen Menschen nicht gewachsen. Sie befinden sich zwangsweise in einem Teufelskreis. Indem sie sich durch Markenartikel sowie Äußerlichkeiten definieren, können Identitäts- und Selbstwertgefühle sowie emotionale Stabilität nicht entstehen bzw. verloren gehen. Die vergebliche Sinnsuche endet wieder an der unbefriedigenden Oberfläche.

¹³² Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*. 2005. S.129.

¹³³ Vgl. Mietzel, Gerd: *Pädagogische Psychologie des Lernens und Lehrens*. 7. Aufl. Hogrefe. Göttingen u.a. 2003. S.330.

¹³⁴ Illies: *Generation Golf*. 2003. S.186.

Die Jugendlichen halten sich an Äußerlichkeiten fest und beurteilen Menschen nach diesen, da man das Aussehen klar einordnen und einer festen Kategorie zuteilen kann, was bei anderen Dingen kaum noch möglich ist. Diese Zuordnungen können jedoch falsch sein und lassen nicht auf den Charakter einer Person schließen, was der Sprecher aber tut. Er kann sich durch seinen Mode-, Musik-, Film- und Literaturgeschmack positionieren. Für einen Menschen in diesem Lebensalter ist das wichtig, da man sich von anderen Gruppen abgrenzen und Zugehörigkeit zu seinem Milieu bzw. seiner sozialen Schicht bekunden will. Wer das Gleiche trägt, hört, schaut sowie in ähnlichen Etablissements verkehrt, gehört einer Gemeinschaft an. Über Statussymbole sowie den individuellen Geschmack definiert man sich. Man will anders als die Masse sein, was allerdings nicht einfach ist, da Dinge schnell zum Mainstream, also zu präferierten Allgemeinerscheinungen, werden. Deshalb sind teure Produkte die sicherste Abgrenzungsvariante, da sie dem größten Bevölkerungsteil verwehrt bleiben. Man schwelgt im Luxus, was jedoch nicht bedeutet, dass es einem gut geht, wie man beim Namenlosen sieht.

In *Faserland* wird demonstriert wie schwer es in einer Konsumgesellschaft ist stabile Identitäts-, Selbstwert- sowie Heimatgefühle zu entwickeln. Die Anzahl von Erwartungshaltungen, Rollenmustern, Sinnangeboten sowie Lebensentwürfen, aus denen eine Person wählen muss, steigt und diese sind nur von kurzer Dauer, da sich die Welt schnell verändert. Man krankt an der Unvereinbarkeit von Gemeinschaftszugehörigkeit sowie Individualitätswunsch und persönliche Probleme gehen einher, die nicht eigenhändig gelöst werden können. Die Gesellschaftskritik entkräftet HT1 und HT3.

Kommunikationslosigkeit:

Der Erzähler ist nicht kommunikationsfähig und erkennt sowie bemängelt dieses „asoziale“ Verhalten bei anderen Personen, wie bei Nigel, bei sich selbst jedoch sieht er es nicht. Diese verweigernde Einstellung könnte daran liegen, dass der Erzähler über keine klare Individualität verfügt. Auch könnte dies als ein Krankheitsanzeichen an der postmodernen Pluralitätstoleranz verstanden werden, denn er weigert sich trotzig, die immer größere Ausdifferenzierung aller Lebensbereiche und -konzepte hinzunehmen, womit HT2 gestützt wird. Er möchte akzeptiert werden, ist aber selbst intolerant und will nicht kommunizieren, aus Angst abgelehnt zu werden, peinlich aufzufallen sowie sein Ich zu zeigen.

Immer, wenn eine Freundschaft in die Brüche geht, ruft sich der Erzähler, wie in der Analyse geschildert, die negativen Charaktereigenschaften der betreffenden Person vor

Augen. Die negativ konnotierten Merkmale dienen dem Sprecher dazu, einen Bruch, mit einem einst gemochten Menschen, leichter hinnehmen zu können. Man könnte diese Verhaltensweise als unreife Realitätsflucht sowie emotionalen Selbstschutz betrachten. Nur so kann er mit dem Verlust und der Kränkung umgehen.

KRACHT führt den Egoismus in der Postmoderne vor Augen, in der der Mensch nur noch mit sich selbst beschäftigt ist. Man hat verlernt zu reden, ehrliche Freundschaften und Partnerschaften zu führen und gibt die Kindererziehung an Dritte ab. Man interessiert sich nicht mehr für andere, flieht aus der Realität und legt sich Ersatzbefriedigungen über Geld, Marken und Medien zu. Überdies hilft man sich sowie Dritten nicht mehr, womit KRACHT eine mangelnde Zivilcourage anprangert. Allerdings ist diese Kritik unter der Oberfläche verborgen. Der Autor deutet an, da er aufzeigt, wie ein junges Individuum an den Umweltfaktoren und einhergehenden psychischen Problemen zerbricht, dass die Gesellschaft für diese Zustände verantwortlich ist. Die jungen Leute haben aber nicht erlernt, wie sie sich aus der Misere heraus helfen können. Die erkämpften Rechte und Lockerungen, die Industrialisierung, die Globalisierung sowie die Medialisierung sind verantwortlich für die gesellschaftlichen und individuellen Probleme, die die Heranwachsenden nicht eigenhändig lösen können, da sie charakterliche Defizite aufweisen. Sie sind schutzlos ausgeliefert und leiden daran. Dies stützt HT2.

Abneigung gegen den Nationalsozialismus und Deutschland:

Der Nationalsozialismus spielt im Roman eine große Rolle und die NS-Verweise haben mehrere Funktionen: Der Protagonist übt Kritik an der deutschen Gesellschaft, die immer noch mit den Schatten der Vergangenheit belastet ist. Er nennt die Dinge, wenn auch unreflektiert, provokant und unverkrampft, beim Namen, ohne sich um eine „political Correctness“ zu scheren. Die Ablehnung Deutschlands, die Heimatlosigkeit, der Titel sowie die Flucht in die Schweiz werden dadurch erklärbar. Die Kritik an den 68ern spielt implizit hinein, da sie sich die Aufarbeitung der Vergangenheit noch gegen das Schweigen der Eltern erkämpfen mussten. Diese „Spießerschelte“ wirkt kontrastierend, da der Protagonist, was anhand seiner traditionellen Sehnsüchte sowie nostalgischer Reflexionen deutlich wird, eine ansonsten eher konservative Grundhaltung einnimmt.

Die „Generation Golf“ werde, laut ILLIES, bereits in der Schule derart mit dem Wissen um das Grauen des NS bombardiert, dass man dieses Thema irgendwann nicht mehr hören könne - von Vorgängergenerationen werde der lockere Umgang der Enkelgeneration

mit den Themen NS und Politik fälschlicherweise mit Ignoranz, Desinteresse und Geschichtsvergessenheit gleichgesetzt, was ein Trugschluss sei.¹³⁵ ILLIES Herleitung lässt den einseitigen und provokanten Blick des Erzählers bezüglich des Themas NS besser verstehen, da er vermutlich nichts mehr über diese Phase der deutschen Geschichte sehen und hören will, weil er dessen überdrüssig ist. Dies demonstriert er lautstark.

Mittels des laxen Umgangs mit dem Thema NS will der Erzähler polarisieren und provozieren, wobei er jedoch an der Oberfläche bleibt. Trotzdem wirft KRACHT einen Blick auf die Vergangenheit, was in der Popliteratur, laut GANSEL und KAULEN, sonst vermieden wird. Allerdings nennt der Sprecher die Dinge lediglich wütend beim Namen, ohne sich kritisch mit der Geschichte auseinanderzusetzen, Eindrücke zu reflektieren sowie die moralische Verantwortung seiner Generation zu hinterfragen. Demnach kokettiert er mit der Vergangenheit, da seine Abneigung nicht primär auf der politischen Haltung seiner Mitmenschen gründet, sondern sich die Beschimpfungen sowie Ansichten des Sprechers eher auf Verhaltensweisen in sozialen und ästhetischen Bereichen beziehen, womit er bspw. eine „bestimmte Kampfhaltung“ meint.¹³⁶

Der Protagonist sucht nach einer Projektionsfläche, auf die er seine Unzufriedenheiten, mit sich und der Umwelt, lenken kann. So muss er die wahren Ursachen, die in seinem fragmentarischen und im Prinzip „faserigen“ Charakter verborgen liegen, nicht sehen. Die Titelgebung wird erneut klar. Er sucht einen Schuldigen, auf den er sein Scheitern in der Welt, seine Unsicherheit und Unruhe sowie die unbefriedigende Sinnsuche schieben kann. Für seine charakterlichen Schwächen und Misserfolge macht er das abstrakte Staatsgebilde Deutschland sowie dessen NS-Vergangenheit verantwortlich, obwohl dies unbegründet geschieht und sich als wenig sinnvoll erweist.¹³⁷ Allerdings stellt dies für den Erzähler den einfachsten Weg dar einen Sündenbock zu finden.

Er flüchtet aus dem „Heimatland“ in die Schweiz, die ihm als idyllischer Gegenentwurf erscheint. Seine Beobachtungen im achten Kapitel werden jedoch auffällig oft im Passiv geäußert, wodurch der Eindruck entsteht, als empfinde der Protagonist Mitleid für Deutschland. Dieses werde nie in der Lage sein, im Gegensatz zur „unbeschnittenen“ Schweiz, den Menschen ein schönes und unbekümmertes Dasein zu bescheren.

¹³⁵ Vgl. Illies: *Generation Golf*. 2003. S.174f.

¹³⁶ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.98f.

¹³⁷ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.99.

An dieser Stelle muss auf einen Aspekt eingegangen werden, der in der Forschungsliteratur zu *Faserland* nicht erwähnt, aber hier als wichtig angesehen wird. Für den Erzähler besitzt die Schweiz keine NS-Vergangenheit, aber dies ist faktisch falsch. Es ist bewiesen, dass sich die Schweiz, während des Zweiten Weltkriegs, zwar neutral verhielt und nicht aktiv am Kriegsgeschehen sowie an der Vernichtung der Juden teilnahm, aber eine passive Schuld trägt.¹³⁸ Viele jüdische Flüchtlinge, die in der Schweiz vorübergehende Zuflucht suchten, wurden von dieser an der Grenze abgewiesen und durch die Rückkehr nach Deutschland zwangsweise sowie wissentlich zum Tode verurteilt. Obwohl Aufnahmekapazitäten für Tausende Menschen vorhanden gewesen wären. Lediglich Juden, die zu Beginn der Kriegswirren aus Deutschland flohen oder über ausreichend finanzielle Mittel verfügten, wurden vom schweizerischen Staat aufgenommen. Die Hypothese, dass KRACHT Kritik an der Schweiz übt, ist, da nicht durch andere Literaten belegbar, demnach eine Vermutung, die aber einen ganzheitlichen Sinn für das Gesamtkonzept sowie für HT2 ergibt. Deshalb wird dieser nachgegangen.

KRACHT ist Schweizer und somit ist klar, dass er sich, ohne direktinterpretatorisch vorgehen zu müssen, mit der Vergangenheit der Schweiz auseinandergesetzt haben wird. Die Kenntnisse über Deutschland wird er vorzugsweise daher haben, da er dort lebte und arbeitete. Der Autor lässt Kritik an beiden Staaten einfließen und es spielt keine Rolle, welches Land er präferiert. KRACHT wirkt, da er den Erzähler sprechen und agieren lässt, unparteiisch, da die Idealisierung der Schweiz durch den Namenlosen verklärend und unreflektiert geschieht. Dem Autor wird bewusst gewesen sein, dass einem gebildeten Leser die passive NS-Vergangenheit der Schweiz bekannt sein wird.

Für das Textkonzept und HT2 ergeben sich, durch den Einbezug dieses Aspekts, weitere Klarheiten. Das kritisierte passive Verhalten des Protagonisten wird erneut aufgegriffen bzw. gespiegelt sowie angeprangert. So wie die Schweiz wissentlich Tausende Juden passiv in den Tod schickte, verhält sich der Sprecher gegenüber Rollo. Er erkennt dessen seelisch kaputten Zustand und lässt ihn trotzdem alleine am See zurück. Somit ist er, aufgrund seiner unterlassenen Hilfeleistung, an Rollos Tod beteiligt.

Der Protagonist fühlt sich, im Nachhinein, trotzdem in keinster Weise schuldig bzw. verantwortlich für Rollos Tod. Dadurch prangert KRACHT ein Wegsehen bzw. Nicht-Agieren an und kritisiert fehlendes Verantwortungsbewusstsein und mangelnde Zivil-

¹³⁸ Vgl. zur Neutralität der Schweiz im NS: Jud, Markus: *Schweizerische Flüchtlingspolitik im 2. Weltkrieg*. URL: <http://www.geschichte-schweiz.ch/fluechtlingspolitik-2-weltkrieg.html>. [Stand: 10.07.2010].

courage. Der Autor appelliert für ein aktives Leben sowie ein Hinsehen, da nur dadurch positive Konsequenzen für eine ganze Gesellschaft entstehen können. Man soll auch an andere und nicht nur an sich selber denken, womit KRACHT ebenfalls den Egoismus der Postmoderne ankreidet. Anhand des Einbezugs der Schweiz verdeutlicht der Autor, welche schlimmen Folgen ein Wegsehen im großen Rahmen haben kann. Einzelfälle werden anhand der Schicksale von Rollo sowie vom Sprecher veranschaulicht. Nur indem man Fakten nicht thematisiert, wie der Protagonist es mit Rollos Tod, seinen eigenen Problemen sowie der Geschichte der Schweiz tut, werden diese nicht ungeschehen gemacht. Man muss sich Dingen stellen, um sie positiv zu lösen, auch wenn man Angst davor hat. Einerseits wird durch den geschichtlichen Schweiz-Aspekt die gesamte Ich-Konzeption des Erzählers untermauert, da diese aus Wegsehen und Flucht besteht. Andererseits zeigt KRACHT auf, dass auch in der Schweiz nicht alles so idyllisch ist, wie es anmutet. Auch dieser Staat zeichnet sich demnach durch einen schönen oberflächlichen Schein aus, der beim genauen Betrachten an Glanz verliert. HT2 wird gestärkt.

Nachfolgend wird den obig behandelten Komplex nicht weiter eingegangen, da keine Sekundärliteratur dazu vorhanden ist. Eine Untersuchung, als weiterführender Gegenstand, könnte sich jedoch als ergiebig erweisen, da dies bisher vernachlässigt wurde.

Der Erzähler würde den deutschen Staat sowie den NS am liebsten aus seinem Bewusstsein streichen. Er denkt, dass er seinen hypothetischen Kindern somit ein Aufwachsen in Freiheit ermöglichen könnte. Jedoch sind diese Träumereien nicht umsetzbar und würden Gefahren bergen: Nur durch das Ignorieren des Vaterlandes und dessen Geschichte werden die schrecklichen Tatsachen nicht ungeschehen gemacht, sondern existieren weiterhin – jenseits der Alpen bzw. im kollektiven Gedächtnis.¹³⁹

Der Protagonist würde seinen Kindern auf diese Weise etwas vormachen und ihnen ein autoritär vermitteltes, erlogenes Weltbild aufzwingen. Derart haben die Nationalsozialisten damals die unschuldige sowie leichtgläubige Bevölkerung hinters Licht geführt, da diese die „Wahrheit“ nicht kritisch hinterfragte.¹⁴⁰ Die angebliche „Freiheit“ bekommt somit einen negativen Beigeschmack, da sie erfunden sowie keine des freien Geistes wäre. Gerade anhand des NS müsste dem Erzähler klar sein, wohin autoritäre Meinungsbildung schlimmstenfalls führen kann. Wenn die hypothetischen Kinder des Sprechers alt genug wären, würden sie herausfinden, dass ein Land existiert, welches

¹³⁹ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.100.

¹⁴⁰ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.101.

Deutschland heißt. Daraufhin würden sie ins Bodenlose stürzen, da sie wüssten, dass ihr Vater sie belogen hat. Genauso erging es den Deutschen, als die Machenschaften und Gräueltaten der Nationalsozialisten, denen sie blind vertrauten, ans Licht kamen.

Da die Gedanken über die familiäre Zukunft des Sprechers im Schlusskapitel im Konjunktiv verbleiben, wird direkt auf deren Nicht-Erfüllung bzw. den rein hypothetischen Charakter hingewiesen.¹⁴¹ Das Ende, welches den Tod des Protagonisten beinhaltet, macht eine Nachkommenschaft seinerseits nochmals betont zunichte. Der Berichtende merkt auch selber schnell, dass er, in der Realität, nicht einmal seine persönliche deutsche Vergangenheit im Nachbarland ablegen kann, sondern von ihr überrollt wird.

Die affirmative sowie die schicksalsgeleitete Deutung werden anhand dieses Themenkomplexes verworfen und HT2 gestützt, denn der Autor will den NS nicht verherrlichen oder relativieren. Vielmehr prangert KRACHT hier das Hinnehmen von bzw. unkritische Wegsehen über gesellschaftliche und geschichtliche Fakten an. Er plädiert für ein reflektiertes Hinsehen und sich Auseinandersetzen mit Dingen und Problemen. Diese dürfen nicht totgeschwiegen werden, da dies zu keiner Lösung führe.

Sexualität:

Wie in der Analyse gesagt wurde, ist der Erzähler ambivalent sowie zerrissen angelegt und auch mit seiner Sexualität nicht im Reinen. Mehrere Lesarten drängen sich auf. Teilweise erscheint der Sprecher beinahe asexuell, dann heterosexuell, im nächsten Moment wirkt es, als habe er eine Abneigung gegen Homosexuelle und kurz darauf verdichten sich Hinweise, die auf eine Homosexualität verweisen.

Nacktheit schreckt ihn ab, obwohl oder vielleicht auch gerade weil die postmoderne medial geprägte Welt von Sexualität durchzogen ist und sexuelle Freizügigkeit sowie Akzeptanz jeglicher sexueller Orientierungen herrschen. Dies würde für eine generelle sexuelle Interessenlosigkeit des Protagonisten sprechen. Dann versucht er aber, sich Frauen sexuell zu nähern, wobei alle heterosexuellen Annäherungsversuche misslingen. Die häufige Erwähnung homoerotischer Erlebnisse sowie seine Beziehung zu Alexander deuten, auch laut BAßLER, wiederum verstärkt darauf hin, dass der Sprecher homosexuell veranlagt ist und dies nur nicht zugeben will.

Möglicherweise tut er bewusst so, als interessiere er sich für das weibliche Geschlecht, obwohl er in Wahrheit gar kein Interesse für dieses hegt. Diese Annahme drängt sich

¹⁴¹ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.101.

auf, da er auf misslungene heterosexuelle Kontakte nicht wirklich frustriert reagiert bzw. diese nicht weiter thematisiert. Lediglich die erste Liebe wird näher erläutert, wobei sich auch diese Reflexion nicht um das Mädchen dreht, sondern primär das peinliche Erlebnis betont. Auch reagiert der Erzähler auf die Orgie in Nigels Wohnung geschockt, da er von dem weiblichen Model zum Mitmachen animiert wird. Er hat aber gleichzeitig nur Augen für den dritten Mann. Auf Rollos Party fallen ihm besonders die homosexuell wirkenden Kellner auf. Anhand dieser beispielhaft gewählten Textpassagen fällt auf, dass die Wahrnehmung des Protagonisten sehr auf Männer fixiert ist, obwohl er so tut, als würden diese ihn, wie Eugen, ein Sicherheitsbeamter am Flughafen oder die Homosexuellen am Strand, anwidern, bedrohen und nötigen.

Dieses Verschleiern der Tatsachen könnte an seinen eigentlich konservativen Vorstellungen oder am konservativ wahrgenommenen Deutschland liegen. Der Protagonist könnte, da er kein Selbstvertrauen sowie keine wahren Freunde hat, Angst davor haben, seine Homosexualität zuzugeben. Er könnte denken, dass er von der oberflächlichen Gesellschaft ausgegrenzt oder abgelehnt werden würde. Dies würde zu seiner Angst vor Peinlichkeit und Blamage bzw. negativem Auffallen sowie der trügerischen Außenwahrnehmung, die in der Gesellschaft herrscht, passen. Der Erzähler fühlt sich an zwölf Stellen im Roman peinlich berührt, kann diese Gefühle bzw. seine Missgeschicke jedoch stets halbwegs souverän verbergen. Nie bemerkt ein Außenstehender die, ihm unangenehmen, Vorfälle und der Protagonist schämt sich nur innerlich vor sich selber. Deshalb wäre es möglich, dass er sich auch für seine verborgene Homosexualität vor sich selber schämt, diese als falsch sowie peinlich erachtet und im Zuge dessen unterdrückt. Dies rührt vermutlich daher, da er sich und vor allem seine Umwelt an einem hohen und ungerechtfertigten Standard misst, der sehr subjektiv motiviert ist.¹⁴² Da er diese, selbst auferlegten, Standardmaße aber oftmals nicht erfüllen kann, schämt er sich, und Homosexualität gehört nicht zu seinem Idealbild, das er vermitteln will.

Er träumt von einer Schauspielerin als Partnerin, obwohl er diese nicht kennt und sie nur aufgrund des Aussehens gewählt hat. Sie fungiert als vorgeschütztes Liebesobjekt, um die Fassade des „normalen“ Bürgers von Welt aufrecht zu erhalten. Der schöne Schein, der in der Konsumgesellschaft herrscht, wird kritisiert, was HT2 bekräftigt.

Zusätzlich sucht der Sprecher in Zürich das Grab Thomas MANNs, umgeben von der Ruhe der Natur, auf. Dass dieser homosexuelle Neigungen hatte und darunter litt, diese

¹⁴² Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.96

verheimlichen zu müssen sowie Scheinehen führte, ist bewiesen. Der Verweis darauf könnte ein versteckter Hinweis bzw. Hilferuf des Erzählers an den Leser sein, dass er an einem zerrissen sein zwischen zwei Welten leidet.¹⁴³ Wie bereits erwähnt wurde, will der Erzähler sich vom Schein befreien, weshalb er seine Jacke verbrennt und in die Natur flüchtet. Dies drückt aus, dass er endlich so sein und leben möchte, wie es sein Inneres verlangt. Die bröckelnde Fassade soll zu Fall gebracht werden, was aber misslingt.

Auch weist der Schluss von *Faserland*, da sich dieser auf dem Wasser abspielt, Parallelen mit MANNNS Novelle *Der Tod in Venedig* auf. Auch dieses Werk endet damit, dass sich der Protagonist ins Meer gleiten lässt und dort in den Tod übergeht. Außerdem handelt es von einem alternden Künstler, der sich in einer Schaffens- bzw. Lebenskrise befindet und homoerotische Neigungen hegt, die nicht ausgelebt werden können. MANNNS Protagonist Aschenbach zerbricht an einem Leben, dessen falschen Lauf er zu spät erkennt sowie an seiner Sexualität, die er stets unterdrückte.

Aufgrund dieser Aspekte wurde *Faserland* teils als verkappte Coming-Out-Geschichte gelesen.¹⁴⁴ Allerdings ist dies eine zu eindimensionale Sichtweise, da, wenn es so ist, dies nur ein einzelner Aspekt des Protagonisten ist, der, neben weiteren, auf seine innerliche Zerrissenheit sowie Lebensunfähigkeit hindeutet. Eher vorstellbar wäre die Lesart eines ganzheitlichen emotionalen Coming-Outs, da der Erzähler dem Leser, der sich als erster Vertrauter erweist, seine Probleme anvertraut.

KRACHT schildert somit die negativen Auswirkungen, die diese Gesellschaft auf ein schwaches Individuum haben kann. Im schlimmsten Fall drohen psychische Störungen, Süchte, Lebenskrisen oder der Tod. HT2 wird damit bekräftigt.

Todesmotive und Symbolik des achten Kapitels:

Klassische antike Todesmotive sowie –eindrücke ziehen sich durch *Faserland*. Dadurch fällt abermals auf, dass der Roman genau konzipiert ist und eine Tiefenstruktur enthält. Das widerlegt HT1, denn bei einer rein affirmativen oberflächlichen Geschichte bräuchte es dieser Stilmittel nicht. Zudem würden sie, da sie sich auf den Tod beziehen, der These von einer spaßigen Geschichte über das Leben der High Society widersprechen, da die Thematisierung des Todes dort fehl am Platz wäre.

¹⁴³ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.112.

¹⁴⁴ Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*. 2005. S.113.

Schon zu Beginn des Romans, auf Sylt, taucht ein schwarzer Hund auf, dessen Anwesenheit den Erzähler beunruhigt. Dieser galt in der Antike sowie im Mittelalter als Todesbote bzw. Personifizierung des Teufels.¹⁴⁵ Somit weist bereits diese Stelle auf das tragische Ende des Werks hin. Man könnte das als schicksalhafte Deutung lesen, da schon hier auf kommende Todesfälle verwiesen wird, obwohl die Reise des Sprechers zu diesem Zeitpunkt erst beginnt. Diese Auslegung würde HT3 zustimmen.

Allerdings beschließt der Protagonist selber, wohin seine Odyssee geht. Er hätte sich anders entscheiden bzw. verhalten können, wenn er dazu in der Lage gewesen wäre. Es liegt an seiner Charakterschwäche, dass er die Orte der Reise überstürzt verlässt, ohne andere Optionen in Betracht zu ziehen. Diese würde es geben, wenn er kommunikationsfähig und selbstsicherer wäre sowie Hilfe in Anspruch nehmen würde. Demnach muss HT3 entkräftet werden, da der Protagonist, indem er seine Reise an das Schicksal delegiert, lediglich einen Sündenbock für seine persönlichen Unzulänglichkeiten sowie die resultierenden negativen Konsequenzen sucht. Er kann sich ein reines Gewissen herbeireden, indem er tut, als hätte er keine Wahl und als müsste alles so passieren.

Vermutlich plagen ihn deshalb auch keine Schuldgefühle, als er Rollo sich selbst überlässt anstatt ihm zu helfen, und den Freund damit dem Tode weihet. Der Erzähler redet sich ein, dass es so geschehen musste. Aber da er eine dunkle Vorahnung hat und Rollos dramatischen Zustand erkennt, wäre es seine Pflicht gewesen, für den Freund da zu sein. Doch er hat nie gelernt jemandem zu helfen, ist überfordert und fühlt sich nicht verantwortlich. Der Erzähler stiehlt sich unter einem Vorwand davon und lässt keine Gefühlsregung erkennen, als er aus der Zeitung von Rollos Ableben erfährt. Auch hier wird auf die fehlende Zivilcourage und mangelndes Verantwortungsgefühl der krankenden Gesellschaft, genauer der Oberschicht, hingewiesen. HT2 wird gestützt.

Der Erzähler berichtet von einer sagenumwobenen Geschichte aus der Kindheit, bei der es um die versunkene Stadt Runholt geht (s. F S.19). Deren Bewohner kamen bei einer Sturmflut ums Leben und angeblich könne man die Turmglocken noch immer hören, wenn der Wind günstig stünde. Als Kind hatte er, laut eigener Aussage, Angst vor dieser Erzählung. Sie verweist auf einen Tod im Wasser und auf ein scheinbares Dasein nach diesem. Außerdem muss der Protagonist an eine „Selbstmörderbrücke“ denken, von der sich verzweifelte Menschen in regelmäßigen Abständen stürzen würden (s. F S.28). Unter dieser lägen Wohnhäuser und die Anwohner würden sich, aufgrund der

¹⁴⁵ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.115.

„Belästigung“ durch die toten entstellten Körper, beschweren. Der Sprecher berichtet dies amüsiert und unreflektiert, da er die enthaltene Tragik verkennt. Zudem kann die Reflexion als Anspielung darauf verstanden werden, dass auch er einen Selbstmord in Erwägung ziehen wird – bei dem sein Körper jedoch ästhetisch erhalten bleibt.

Bereits die Handlungseinführung Rollos verweist auf dessen Tod sowie den des Sprechers, da der Charakter auf einem Rave in die Geschichte stößt. Ein Rave sei ein modernes Pendant zum Ragnarök, welches ein germanisches Endzeit-Ereignis war (s. F S.112). Somit kann der Rave als kulturelle Endzeit bzw. Untergang des Abendlandes verstanden werden. Auch wirken zwei Hippies wie der Tod und der Teufel bzw. wie Pest und Cholera auf den Protagonisten, da sie Kapuzen und lange schwarze bzw. rote Gewänder tragen (s. F S.111). Sie verteilen Papierblumen und der Erzähler findet, dass dies der Seuchenherd sei, den sie an die Masse weitergeben. Er vergleicht die Veranstaltung zudem mit dem Gemälde *Der Garten der Lüste* von Hieronymus BOSCH.

Hier wird in einer speziellen Weise auf den Tod verwiesen. Es scheint, als sehe der Namenlose die Wurzel allen Übels in der dionysischen Spaßgesellschaft, deren Einwohner an ihren Gelüsten bzw. den Verlockungen zugrunde gehen werden. Auch spielen die Assoziationen mit den Seuchen Pest und Cholera einerseits darauf an, dass sich jeder auf dem Fest unbemerkt infizieren sowie sterben wird. Andererseits wird auf Thomas MANN'S *Der Tod in Venedig* Bezug genommen, in welchem sich der Held ebenfalls mit der Cholera ansteckt. Dies geschieht, da er in Venedig verweilt, obwohl er warnende Hinweise bekommt, dass eine Krankheit kursiere. Der Protagonist bleibt in der todbringenden Stadt, weil er sich nicht von seinem verbotenen Liebesobjekt, einem schönen Jüngling, losreißen kann. Stattdessen nimmt er den Tod in Kauf, nur um den Jungen länger sehen zu können. Allerdings nimmt er sein herannahendes Ende, mit dem Gang ins Meer, wie es auch der *Faserland*-Protagonist tut, vorzeitig selbst in die Hand.

Auch Rollo flüchtete sich in seiner Kindheit an einen Fluss. Dieser Hinweis auf das Wasser kann als Vorausdeutung auf die kommenden Tode in den Seen betrachtet werden. Laut Erzähler war Rollo schon früh von Selbstaggression gezeichnet, weshalb die Vermutung nahe liegt, dass er Selbstmord begeht und es sich nicht um einen Unfall, im Drogenrausch, handelt. Rollos Mutter lebt in einer Psychiatrie und ist ebenfalls nicht glücklich sowie seelisch kaputt, obwohl sie Millionen besitzt. Es fehlt der reichen Familie offenbar an Werten, Fürsorge, Zusammenhalt und Nächstenliebe, weshalb der Sohn vereinsamt, unsozial, unglücklich sowie tablettensüchtig wird.

KRACHT diagnostiziert den Ennui und die innere Leere der Oberschicht sowie die negativen Konsequenzen, die einem Individuum blühen, wenn es seinem Leben, unreflektiert sowie genussorientiert, in der Spaßgesellschaft frönt, ohne auf Warnsignale zu hören. Der Protagonist erkennt das aber nur bei Dritten und verschließt vor seinen eigenen Problemen die Augen. Kurz bevor Rollos Geburtstagsparty beginnt, wächst im Erzähler eine dunkle Vorahnung heran (s. F S.127) und er kann sich selbst nicht mehr im Spiegel erkennen. Diese Anspielungen deuten auf seinen Tod sowie den des Freundes hin.

Der Standort von Thomas MANNS Grab liegt in der Schweiz. Dies lässt vermuten, dass dieses Land, ohne aktive NS-Vergangenheit sowie ohne Vergangenheit für den Erzähler persönlich, für ihn erstmals Freiheit, auch sexueller Natur, repräsentiert. Er kennt dort niemanden, könnte seine Neigungen ausleben und glücklich werden. In Deutschland scheint ihm dies unmöglich. Allerdings findet er MANNS Grab im Dunkeln nicht, denn Streichhölzer und ein Grablicht reichen zum Erhellen der Umgebung nicht aus. Der Sprecher wird bei der erfolglosen Suche erneut von einem schwarzen Hund erschreckt. Allerdings sagt er, dass er diesen, aufgrund der schlechten Lichtverhältnisse, nicht richtig erkennen könne. Er ist unzufrieden, da er umsonst auf den Friedhof gefahren ist und projiziert seine Wut auf Dritte, was an dieser Stelle „das blöde Grab von Thomas MANN“ (F S.156) ist. Er muss sich das eigene Versagen somit nicht eingestehen.

Das Abendmotiv ist ein klassisches Motiv, welches seit Jahrhunderten in der Literatur verwendet wird. Die einbrechende Dämmerung löst in den Menschen bestimmte Reflexionen über ihr Leben sowie über die Verbindung von Diesseits und Jenseits aus.¹⁴⁶ Gedanken über Heim- und Fernweh, innere Ruhelosigkeit sowie Einsamkeit, die durch das Eingehen ins All überwunden werden können, kommen auf.¹⁴⁷ Schließlich wirft der Protagonist auf dem Friedhof, der für den Tod steht, das letzte Licht was ihn leitet, das angesprochene Grablicht, nach dem furchteinflößenden Tier. Auch dieser Akt könnte als Todesmotiv betrachtet werden, da das Lebenslicht des Protagonisten bildlich erlischt und er in völliger Dunkelheit, die das Reich des Todes repräsentiert, dasteht.¹⁴⁸

Er gibt die Suche auf und tastet sich im Dunkeln über eine Straße vor, die, laut Erzähler, immer wieder eine Kurve in die falsche Richtung mache (vgl. F S.157). Dieser Hinweis kann so verstanden werden, dass das Schicksal, von dem seine Reise, laut ihm selber,

¹⁴⁶ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.115.

¹⁴⁷ Vgl. Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. UTB. Tübingen/Basel. 2. Aufl. 1995. S.3.

¹⁴⁸ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.116.

geleitet wird, ihn davon abhalten will, den falschen Weg, den nur er zu diesem Zeitpunkt kennt, einzuschlagen, was für HT3 spricht. Er erreicht aber den anvisierten See, womit HT3 widerlegt wird, da er sich zum Wasser durchkämpft, obwohl ein Aufgeben oder Zurückgehen einfacher gewesen wäre. Am anderen Ufer erblickt der Namenlose die erleuchtete Stadt. Dieser Moment lässt alles negativ Erlebte vor seinem geistigen Auge vorbeiziehen und ihm wird klar, dass sein Leben niemals hell erleuchtet und glücklich sein wird. Er weiß nicht, wie er dies anstellen soll. Der Erzähler bittet einen Fährmann, ihn gegen Bezahlung, auf die andere Seeseite zu rudern, womit ein letztes antikes Todesmotiv eingewebt wird. Der Fährmann Charon geleitete die Menschenseelen gegen Geld in die Unterwelt, damit diese ihren Frieden finden konnten.

Obwohl der Sprecher vorgibt, den See überqueren zu wollen, spricht seine Schlussausgabe zusätzlich dagegen und für den Tod: „Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald.“ (F S.158). Hier könnte intertextuell auf GOETHES Gedicht *Wandrer's Nachtlcht* verwiesen werden, da das zweimalige Nennen von „bald“ auf die Verse „Warte nur, balde[s!] R[s!]uhest du auch“ anspielen könnte. Diese bezeichnen die ewige Ruhe, womit der Tod gemeint ist, in den der Erzähler übergehen wird.

Der Suizid des Ich-Erzählers wird nicht explizit genannt, aber aufgrund der Todesboten liegt die Vermutung nahe. Das TK für HT2 wäre dadurch stimmig. Die Erzählhaltung widerspricht dieser Annahme auf den ersten Blick. Denn, wie anfangs erwähnt, ist die Geschichte rückblickend erzählt. Sie wird damit eingeleitet, dass „es“, womit die dramatische Geschichte des Berichtenden gemeint ist, so geschah. Somit müsste der Protagonist überlebt haben. Allerdings wird in der Literatur ein nicht Benennen des Todes erzähltechnisch als dieser gedeutet, da das sterbende Subjekt diesen Moment nicht erleben und mitteilen kann. Der Erzähler ist jedoch in der Lage die Geschehnisse vor dem Ableben zu schildern, da sein Geist bzw. seine Seele von Charon in die Totenwelt überführt wurden. Dort können sie in Frieden ruhen bzw. die Geschichte erzählend Revue passieren lassen. Ein Weiterleben wird demnach ausgeschlossen und HT2 bekräftigt.

Es war dem Erzähler nicht vergönnt Thomas MANNS Grab zu besuchen und daraus Kraft zum Weitermachen zu schöpfen. Wahrscheinlich hat ihm dieser Rückschlag verdeutlicht, dass auch in der Schweiz kein Glück für ihn absehbar sein wird und die Vergangenheit nicht abgeschüttelt werden kann. Zusätzlich lässt er am letzten Tag die *Barbourjacke* im Hotel zurück, was auf eine Lebensabkehr und Resignation hindeutet. Er sieht kein erfülltes Leben für sich und reagiert, wie gehabt, mit Flucht. Jeder Bruch

mit einem Freund endete in einem Weglaufen, da der Erzähler so einer Kommunikation sowie Auseinandersetzung entgehen kann. Ansonsten müsste er sich mit seinen Schwächen befassen und eine Individualität ausbilden, was vermieden wird. Über motzenden und affirmativen Protest gelangt der Protagonist nicht hinaus. Er wählt die einfachste Variante, wie der Protagonist in MANN'S *Der Tod in Venedig*: Die des Nicht-Agierens bzw. Verschwindens im friedvollen Wasser.

5.2.2. Das Literaturprogramm (LP) von *Faserland*

Die Untersuchung des TK hat ergeben, dass sich HT2, die von einer kritischen Gesellschaftsstudie ausgeht, am überzeugendsten erweist, da sie den Roman in seiner Gesamtheit erklären kann. Nun untersucht die Arbeit verkürzt, welches LP sich daraus ergibt.

Der Autor übt mittels stilistischer, sprachlicher sowie inhaltlicher Merkmale und einer charakterlich defizitär angelegten Hauptfigur Kritik. Dies verbindet er mit einer unspektakulären Handlung, deren Dramatik sich erst in der Tiefe zeigt. Man warf der neuen deutschen Literatur, die nicht offensichtlich anspruchsvoll und kanonisch ist, stets vor nicht kritisch sowie lediglich unterhaltsam und minderwertig zu sein. Der Autor schlägt die Kritiker mit ihren eigenen Waffen, indem er ihnen provozierend genau solch eine affirmative Oberflächenstruktur bietet, die vordergründig aus Nonsens besteht, und die sie der Unterhaltungsliteratur stets vorwarfen. KRACHT zeigt einen rebellischen Gestus, da zwischen den Zeilen gelesen werden sowie die enthaltene Ironie und Tiefenstruktur verstanden werden müssen, um die wahre enthaltene Idee und Kritik zu erkennen.

Der Autor wendet sich an versierte sowie gebildete heranwachsende Leser, welche die „niveaulose“ Unterhaltungsliteratur angeblich nie erreichte. Mittels der flotten Sprache und Adoleszenzthemen wurden diese an das Buch gelockt und ältere Literaturverfechter bewusst ausgeschlossen. Nur mühsam, da sie die Verweise, Sprachfloskeln und Codes der Enkel-Generation nicht kannten, konnten sie das Buch entschlüsseln. KRACHT gelang damit sein Ziel, die Kritiker vor den Kopf zu stoßen. *Faserland* ist sehr genau konzipiert sowie durchdacht und appellativ, was abwertende Kritiker nicht sehen wollten. Der Autor liefert mit seinem Debütroman ein Sittenbild der „Generation Golf“ und führt Ansichten, Verhaltensweisen, Merkmale sowie einhergehende Bedrohungen vor Augen, die zuvor nicht auf diese Weise thematisiert wurden. KRACHT hat das postmoderne Motto des „anything goes“ literarisch umgesetzt und ein Werk geschaffen, das sich an keine Regeln halten musste, obwohl es inhaltlich traditionell und rückwärtsgewandt ist.

5.2.3. Das Überzeugungssystem (ÜS) von *Faserland*

Bei der Herleitung des ÜS geht es um die Frage, welche Idee, Weltbildannahmen sowie Wertüberzeugungen *Faserland* zugrunde liegen. Der Autor präsentiert dem Leser eine Welt, die aus Oberflächen, Markenlabels, einem archivierenden Gegenwartskult, dem schönen Schein, Genussmittelkonsum, Parties, lockeren Bekanntschaften, sexueller Offenheit, Langeweile und Sinnlosigkeit besteht. Die Menschen definieren sich über ihr Äußeres und sind an inneren Werten, Kommunikation und dem Gegenüber nicht interessiert. Man ist egozentrisch, verunsichert und einsam. Dies wird jedoch durch Coolness, Ironie, unbegründete Kritikwut sowie Ersatzbefriedigungen, mittels Statussymbolen, überspielt. Durch Drogen und Alkohol betäubt man sich und jeder Tag wird zum Nachtleben gemacht. Man flüchtet aus der unerträglichen Wirklichkeit. Da man keiner Arbeit nachgehen muss gibt es auch keinen Lebenssinn. Man tut deshalb nichts und resigniert, denn ein Kampf wäre zu anstrengend und aussichtslos.

Auch laut Dirk FRANK wähle der Protagonist die Variante des Verschwindens statt die des „Rock“, da Letztere ein Akzeptieren der gesellschaftlichen Umstände sowie ein Zutuekommen in der Welt bedeuten würde, was beides nicht geschieht.¹⁴⁹

Die Individualität und Identität des Menschen werden nicht mehr wahrgenommen und oft nur noch durch Markenartikel sowie Medienbezüge simuliert. Alles erscheint inszeniert und man nimmt die Wirklichkeit nur noch als klischeehaftes Abbild ihrer Selbst wahr, indem man lediglich die Oberflächen betrachtet.¹⁵⁰ Der Mensch erscheint als medien- und konsumgeprägtes Wesen, dem es an Halt und Regeln sowie Zuneigung fehlt. Eine stabile Persönlichkeitsentwicklung ist, aufgrund des pluralistischen Lebensstils, kaum mehr möglich. Alles wird akzeptiert, die elterliche Erziehung rückt in den Hintergrund und jeder Mensch hat verschiedenste Rollen inne, die es zu erfüllen gilt.

Die Gesellschaft kennt keinen Zusammenhalt mehr. Der Einzelne ist auf sich allein gestellt und die Konflikte, die früher nach außen getragen wurden, verlagern sich nach innen.¹⁵¹ Man sehnt sich wieder nach konservativen Lebensentwürfen sowie nach einem Dasein, welches in festere Bahnen gelegt ist.¹⁵² Allerdings können die jungen Menschen

¹⁴⁹ Vgl. Frank, Dirk: *Der Affekt gegen 68*. In: Neuland, Eva (Hrsg.): *Jugendsprache – Jugendliteratur – Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugend – Soziolinguistische Beiträge*. Bd. 1. 3. Aufl. Peter Lang. Frankfurt a.M. 2008. S.243f.

¹⁵⁰ Vgl. Frank: *Der Affekt gegen 68*. 2008. S.244.

¹⁵¹ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.188.

¹⁵² Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.188.

die angestrebten Konzepte nicht umsetzen, da sie über ein Wertesystem verfügen, was den traditionellen Entwürfen konträr gegenübersteht. Die Figuren im Roman wirken wie Marionetten ihres pseudo-individuellen Designs und werden damit zu Leerstellen, weshalb ein Ankommen des Protagonisten, im idealisierten Idyll, ausgeschlossen wird.¹⁵³

Das Diktum des „anything goes“ wird zur erdrückenden Instanz, da Rebellion unmöglich wird. Daraus entwickelte sich die Depression der „Generation Golf“, die anhand der unterschwellig Melancholie und Traurigkeit in *Faserland* ausgedrückt wird.¹⁵⁴

KRACHT thematisiert, dass zu große Freiheiten in der Adoleszenz zu Unsicherheiten und Verlorenheitsgefühlen führen können, wobei er keine echten Alternativen anbietet.

Ein junger Mensch will sich integrieren und gleichzeitig individualisieren. Damit können Probleme einhergehen, die zu psychischen Störungen führen können. Vereinzelung, Einsamkeit, Abhängigkeiten, Melancholie, Traurigkeit, Depressionen sowie Selbstzerstörung und Flucht können die Folgen sein. Man will jedoch zu speziellen Gesellschaftsschichten bzw. Milieus dazugehören und von diesen akzeptiert werden, weshalb man funktionieren muss. Deshalb vermeidet man einen Blick auf das eigene Innere konsequent und baut sich eine Bastelidentität auf, die auf die Außenwirkung abzielt.

Der Autor plädiert dafür, wieder zu echten Werten zu stehen und oberflächliche Dinge nicht für so wichtig anzusehen. Man müsse wieder auf seine Mitmenschen zugehen, Familienbindungen und Partner- sowie Freundschaften pflegen und darüber hinaus auf die eigenen Bedürfnisse hören. Diese müssen ausgelebt werden, anstatt sie zu betäuben. Den NS solle man endlich hinter sich lassen und seine Heimat wieder annehmen. Vergangenes solle abgeschüttelt werden, wobei man sich diesem kritisch und reflektierend stellen müsse. Aber die geschichtliche Vergangenheit des Landes kann nicht als Sündenbock für das persönliche Versagen herangezogen werden. Die Postmoderne biete auch die Chance, aus den vielfältigen Möglichkeiten Positives herauszuziehen.

Jeder kann sein Leben in die Hand nehmen, wenn er nur will, da es nicht schicksalsgeleitet ist. Somit wird an das Agieren appelliert, da Lebens-, Realitäts- oder Landesflucht sowie Resignation, Passivität und wütende Stilkritik bzw. Stereotypisierung die eigentlichen Probleme nicht lösen können. Es hat keinen Sinn, die Augen vor der Wirklichkeit zu verschließen. Indem man sich helfen lässt sowie an sich arbeitet, kann man in der pluralistischen Welt ein erfülltes Dasein führen.

¹⁵³ Vgl. Frank: *Popliteratur*. 2003. S.21.

¹⁵⁴ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.190.

Kurz gesagt zeichnet KRACHT ein detailgetreues Bild der jungen Oberschicht Deutschlands. Diese kämpft sich, am Ende des vergangenen Jahrtausends, arrogant, desillusioniert, einsam sowie abgestumpft und jeglichen Mitgefühls sowie echter Freundschaften und Werte beraubt, durch eine befremdliche sowie bedrohende oberflächliche Welt. Durch Markenartikel und Medienbezüge werden eine Ersatzidentität aufgebaut sowie eine betäubte Parallelwelt erschaffen, die die innere Leere überdecken sollen, um nicht zu zerbrechen. Auch WILCZEK teilt die Meinung:

KRACHTS [...] Erzähler besetz[t] eine Perspektive, die konsequent aus der Vorstellungswelt heutiger Jugend- und Alltagskultur beschreibt. Es sind die Leit motive einer simplifiziert dargestellten Erlebnisgesellschaft, die hier begegnen: Urlaub machen, Alkohol konsumieren, Geldausgeben, politisches Desinteresse, Melancholie und Reflexionsmüdigkeit.¹⁵⁵

Der Autor entwirft mit *Faserland* ein Sittenbild seiner Generation, die an der schnellen und oberflächlichen Erlebnis- bzw. Spaßgesellschaft zugrunde zu gehen droht und sich somit in einer alarmierenden Existenzkrise befindet. Es herrscht das „Prinzip Hoffnungslosigkeit“, da man an dem Gefühl krankt, aus einem Leben ausbrechen zu wollen, das man nicht mehr aushalten kann, aber in einem angstbeladenen und verneinenden Ich gefangen ist, welches kommunikations- sowie handlungsunfähig geworden ist.¹⁵⁶

Die Kognitive Hermeneutik will Direktinterpretationen vermeiden. Man geht wissenschaftlich sowie, mittels Hypothesen-Vergleichs, beweisend und belegbar vor. Reiner Biografismus darf nicht betrieben, aber fundierte Fakten können einbezogen werden.

KRACHT wurde 1966 in der Schweiz geboren, stammt aus einer reichen Familie und besuchte das Elite-Internat Salem. Schon hier zeigen sich Gemeinsamkeiten zwischen Autor und Erzähler, wobei diese nicht als eine Person betrachtet werden dürfen.¹⁵⁷

Es liegt aber nahe, dass KRACHT das Leben, Denkweisen und Ansichten sowie der Lebensstandard der Oberschicht nicht fremd sind und er mit dem Protagonisten eine Figur zeichnet, die real existieren könnte. KRACHT kennt die teuren Markenartikel, auf

¹⁵⁵ Wilczek: *Faszinierende Schullektüre im Spannungsfeld von Tradition, Adaption und Transformation*. 2004. S.218.

¹⁵⁶ Vgl. Alt, Constanze: *Zeitdiagnosen im Roman der Gegenwart. Bret Easton Ellis' American Psycho, Michel Houellebecq's Elementarteilchen und die deutsche Gegenwartsliteratur*. In: Scholz, Hannelore (Hrsg.): Reihe: Zeitstimmen. Bd. 9. trafo. Berlin. 2009. S.278.

¹⁵⁷ Kracht wurde als reicher Dandy bezeichnet, der dem *Faserland*-Protagonisten ähnlich sei, aber in der *Harald Schmidt Show* äußerte sich der Autor, dass er weder ein Dandy sei noch aus wohlhabenden Verhältnissen stamme, obwohl Letzteres bewiesen ist. Auch reiste er jahrelang durch die Welt und lebte dort ein dandyhaftes Leben. Somit wird auch hier die Ironie deutlich, mit der Kracht spielt. Vgl. hierzu auch Seiler: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt*. 2006. S.283. Weiterhin war Kracht an der, oftmals betriebenen, Gleichsetzung seiner Person mit der des *Faserland*-Protagonisten nicht gerade unbetiegt, da er dies bspw. in *Tristesse Royale* legitimierte. Vgl. hierzu Frank: *Popliteratur*. 2003. S.23.

die er, wenn auch ironisch, verweist und nimmt somit eine Gesellschaftsschicht kritisch unter die Lupe, der er angehört. Als sein Debütroman erschien war der Autor 29 Jahre alt und verfasste ihn mit Mitte 20, als er im Alter des Protagonisten war.

KRACHTS Vater war Generalbevollmächtigter des Verlags *Axel Springer* und öffnete seinem Sohn die Türen zu der Medienbranche. Zeitlebens war (und ist) KRACHT in dieser, bei Zeitschriften, Verlagen, als Korrespondent sowie schriftstellerisch tätig und bereiste die Welt. Er kennt sich in der Medienwelt, aus der er im Roman Dinge, Personen sowie Begriffe einfließen lässt, bestens aus. Der, teils journalistische, Schreibstil verwundert daher nicht, da der Autor diesen beruflich erlernt hat. Hier wird deutlich, dass KRACHT eine Branche aufs Korn nimmt, die für seinen Lebensunterhalt sorgt.

Faserland ist durchgehend von Ironie geprägt und Aussagen des Erzählers sind derart gewählt, dass sie sich im nächsten Moment relativieren. Daher ist oftmals nicht klar, was KRACHT wirklich sagen will bzw. was ernst gemeint ist und was nicht. Durch dieses provokante Spiel mit der Ironie bzw. relativierenden Anti-Ironie zeichnet sich *Faserland* aus. Zwischen den Zeilen, durch das Stilmittel der Affirmation bzw. das unkritische Benennen der Dinge, wird etwas Tiefgründigeres ausgedrückt, wie anhand des TK belegt wurde. Indem der Erzähler sich in der Warenwelt verliert erhält die Geschichte einen ernsten Hintergrund und es entsteht eine Doppelbödigkeit.¹⁵⁸ Mittels des subjektiven Erzählstils wird deutlich, dass es dem Sprecher schlechter geht als er zugibt.

KRACHT will einen unaufmerksamen, voreingenommenen Rezipienten mit den Mitteln schlagen, die er an der Gesellschaft kritisiert. Die Menschen geben nicht zu, was sie wirklich denken und der schöne Schein trügt. Man muss unter die Oberfläche sehen, um die Wahrheit, oftmals sind dies menschliche Abgründe die sich auftun, zu erkennen.

KRACHT ist in der postmodernen schnelllebigen Welt aufgewachsen und erlebte die Oberflächlichkeiten der Medienlandschaft. Er verfasste sein Erstlingswerk, als er in der Phase der Postadoleszenz weilte. Jedoch ging er, im Gegensatz zum Ich-Erzähler, stets einer Arbeit nach. Aufgrund KRACHTS Alter (heute ist er 44 Jahre alt) ist klar, dass seine Eltern zu der 68er-Generation zählen, die im Roman ironisch angegriffen wird. Als der Autor aufwuchs waren diese in der Lebensphase, in der man revoltierte. So bekam der Autor deren Weltbildannahmen und Auflehnungen aus erster Hand mit.

¹⁵⁸ Vgl. Seiler: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt*. 2006. S.284.

Auf den ersten Blick nimmt KRACHT die 68er sowie verschiedene soziale Gruppen und Gesellschaftsschichten der 1990er Jahre stereotypisch, vorurteilsbelastet und unreflektiert aggressiv in die Mangel. Allerdings muss dies mit einem Augenzwinkern verstanden werden, da die Kritik nur uneigentlich diesen Personen sowie deren Ansichten, Kleidungsvorlieben und Verhaltensweisen gilt. Vielmehr richtet sich die Kritik gegen den Erzähler selber. KRACHT macht deutlich, dass der Sprecher seine Wut und Unzufriedenheit, die er in Wirklichkeit auf sich selber hat, nur auf andere projiziert, um mit seinen Makeln umgehen und über diese hinwegtäuschen zu können. Da er nur über Statussymbole verfügt, bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich lediglich über Äußerlichkeiten zu definieren und Dritte allein wegen dieser zu kritisieren. Die Menschen hinter der Kleidung will er nicht kennenlernen. Somit wird gezeigt, wie eindimensional und erbärmlich der Protagonist gestrickt ist, da er über keine sozialen Kompetenzen verfügt. Er ist ein einsamer sowie frustrierter junger Mann, der ein sinnloses Leben führt.

Hierdurch wird deutlich, weshalb die Ansichten der 68er nur scheinbar angegriffen werden. KRACHT kritisiert diese nicht, sondern eigentlich wünscht sich der Erzähler, dass in der heutigen Welt auch wieder Werte und Normen zählen, die dem Individuum Halt sowie einen Leitfaden bieten können. Er tut dies allerdings ablehnend ab, um nicht zugeben zu müssen, dass er sich in Wahrheit nach diesen tradierten Dingen sehnt. Außerdem kann er, mittels Kritik, besser damit umgehen, dass andere noch glücklich, selbstsicher und mit Werten aufwachsen konnten, was ihm verwehrt bleibt.

Mittels eines provokant und asozial angelegten sowie unsympathisch wirkenden schnöseligen Anti-Helden, der sich scheinbar dekadent durch den Alltag treiben lässt und alle Verlockungen annimmt, die die postmoderne Gesellschaft ihm bietet, gelingt es KRACHT, eine gesellschaftskritische Studie zu erschaffen, deren Tragweite im Verborgenen liegt. Der Protagonist soll nicht zum Nachahmen einladen bzw. als Vorbildcharakter fungieren, sondern seine psychischen Störungen sollen ans Licht kommen.

Der Autor wollte, über neue formale, sprachliche und inhaltliche Elemente, die junge Generation an das Buch holen und ihnen ein ernstes Thema schmackhaft anbieten, um ihnen die Realität, in der sie leben, vor Augen zu führen. Es wird veranschaulicht, dass die Zeit der Postmoderne eine des „rasenden Stillstands“ ist, bei der der Mensch letztlich zum Stehen kommt bzw. dessen Bedürfnisse auf der Strecke bleiben, da er sich

immer wieder auf Neues einstellen muss.¹⁵⁹ Ein Gefühl des „in die Welt geworfen seins“ folgt daraus, aus dem das Subjekt keinen erfolgreichen Ausweg findet.

Nach LUKÀCS sei die Welt schon lange „kein Vaterhaus mehr [...], sondern ein Kerker.“¹⁶⁰ Dies bemerkt auch der namenlose Protagonist in KRACHTS Debüt. Er kann der Welt nichts Positives mehr abgewinnen sowie keinen echten Lebensgrund angeben und verfügt darüber hinaus über nichts Persönliches, das nur ihm gehört.¹⁶¹ Das ehemals ungeliebte Kind sehnt sich nach einem heilen Familienleben bzw. einer Mutterfigur sowie heimatlichen Wurzeln. Dies wird anhand der Idealisierung der Schauspielerin ROSSELLINI sowie durch das verklärte Bild der Schweiz klar. Das Idol ist unerreichbar für den Namenlosen und er weiß, dass seine Wünsche nicht in Erfüllung gehen werden. Da er völlig allein auf der Erde ist und keine Aussicht auf Besserung besteht, gibt es auch keinen Grund für den Erzähler, dort länger zu verweilen.

Faserland ist geradezu metaphorisch verfasste Rollenprosa, im Kern moralisch und kritisierend, was durch den jugendlichen Ton und Inhalt überspielt wird. Die Fantasie des Lesers sowie ein Reflektieren des Gelesenen sind notwendig, um den kritischen sowie appellativen Ton herauszuhören. KRACHT bietet dem jungen Leser an, durch das Offenhalten des Romanausgangs, die relativierende Ironie sowie vage Äußerungen, seinen individuellen Gehalt aus dem Werk zu ziehen sowie das eigene Leben zu überdenken. Indem dies unter der Oberfläche verborgen wird, wirkt der Roman nicht plump erzieherisch, sondern spricht Heranwachsende gezielt durch aktuelle Adoleszenzthemen an. Sie können freiwillig zum Werk greifen und selber entscheiden, was es ihnen sagt.

Faserland liefert somit Anregungen für eine kritische Betrachtung des eigenen Verhaltens sowie der Gesellschaft, in der der Rezipient lebt. Auch BABLER erkennt in dem Werk einen positiven und tiefgründigen Gehalt:

Man müsse nur ‚frei von Hochmut‘ (ADORNO) nachdrücklich für die Wahrnehmung der Komplexität plädieren, die der Popkultur und ihren Erzeugnissen eigen ist. Es ist die Komplexität unserer Welt, und sie bedeutet eine methodische Herausforderung für soziologische und philologische Ansätze gleichermaßen.¹⁶²

KRACHT hatte die Idee ein jugendlich ansprechendes Buch zu schaffen, das Gesellschaftskritik beinhaltet, zum Nachdenken anregt und Ältere bewusst verunsichert.

¹⁵⁹ Vgl. Virilio, Paul: *Rasender Stillstand*. Fischer. Frankfurt a. M. 1998. S.126ff.

¹⁶⁰ Vgl. Lukàcs, Georg: *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Luchterhand Literaturverlag. Frankfurt a. M. 1988. S.55.

¹⁶¹ Vgl. Alt: *Zeitdiagnosen*. 2009. S.306.

¹⁶² Baßler: *Das Zeitalter der neuen Literatur*. 2005. S.198.

5.2.4. Zusammenfassung der Basisinterpretation

Die Interpretation von *Faserland* hat ergeben, dass KRACHT eine kritische Gesellschaftsstudie über die Erlebnisgesellschaft der 1990er Jahre verfasst hat. HT2 setzte sich durch, da sie das Werk, kognitiv leistungsfähig sowie ganzheitlich, erklären konnte. Die unkritische (HT1) und die schicksalsgeleitete Deutung (HT3) wurden verworfen.

Anhand eines desillusionierten, namenlosen Individuums aus der Oberschicht werden die Schattenseiten der oberflächlichen Welt verdeutlicht. Der Protagonist befindet sich auf einer unbewussten Suche nach einem Lebenssinn, aber der ankreidende Impetus des Romans wird durch Ironie und eine banale Handlung verschleiert. Voreingenommene Kritiker wurden zum Nachdenken angeregt sowie jugendliche Leser zurück an das Buch geholt. Mittels provokanter sowie oberflächlich affirmativer Schilderungen verweist der Autor versteckt auf die negativen Auswüchse dieser Zeit, an denen Heranwachsende, überfordert, materiell überdrüssig und emotional vernachlässigt, zerbrechen können. Mittels wohl dosierter Erziehung sowie Sinngebungen solle das vermieden werden.

KRACHT deckt den krankenden Kern der Gesellschaft, der durch Konsumgüter und Kleidung verhüllt wird, auf. Er spricht die gesellschaftlichen Probleme auf eine neue Art an, indem er implizit kritisiert, offenkundig provoziert und frische Stilstilika benutzt. Die enthaltenen Marken und Verweise auf die Postmoderne stellen keine reinen Instanzen der abgehobenen Lebenseinstellung dar, sondern zeigen die Anker auf, an denen sich diese Generation festhält. Anhand der unreflektierten Sichtweise und Lebensführung des Erzählers sowie seines Wunsches nach Abgrenzung und Integration wird deutlich, dass er an einer unterentwickelten Individualität leidet. Sein unlösbares Dilemma setzt sich aus wütender Gesellschaftsabkehr und melancholischer Wehmut zusammen.

Das Werk ist wohl durchdacht sowie, im Kern, traditionell und moralisch. Es wirkt aber nicht plump erzieherisch, was junge Leser abgeschreckt hätte. Der Protagonist wünscht sich ein Leben, fernab von materiellem Luxus und emotionaler Armut, ist aber nicht fähig, dies umzusetzen. Sein Leben soll geordnet, einfach sowie familiär glücklich sein - im Prinzip auf konservativen Werten gründen. Diese stellen das Einzige dar, was in der schnelllebigen, anonymisierten und egoistischen Postmoderne noch Halt bieten kann. KRACHT plädiert dafür, diese Werte als wichtig anzusehen und er möchte die jugendlichen Rezipienten zum Überdenken ihres Daseins anregen. Die Welt müsse kritisch betrachtet sowie die eigenen inneren Bedürfnisse ernst genommen werden, damit man nicht, wie der Protagonist, einsam untergehe.

5.3. Aufbauarbeit

In der Aufbauarbeit wird das Werk *Faserland* in den, der Magisterarbeit zugrunde liegenden, übergeordneten Kontext eingliedert. Es soll herausgefunden werden, ob *Faserland* nur einen Individualfall der neuen deutschen Popliteratur darstellt oder ob dieses Werk, da es, wie bereits erläutert, als Gründungswerk dieser Strömung angesehen wird, wirklich nachfolgende Popromane beeinflusst hat und der Stil sowie Merkmale von KRACHTS Debüt zum Prototyp bzw. Vorbild für spätere Popwerke avancierten.

Vorstehend wurde GANSELS und KAULENS Merkmalskatalog angeführt. Nach vorgenommener Basisanalyse sowie -interpretation von *Faserland* ist es nun möglich, das Werk dahingehend zu untersuchen, ob die herausgestellten Eigenschaften des Romans von den beiden Literaturwissenschaftlern als prototypische Erscheinungen der gesamten Strömung angesehen werden oder ob sie mehrheitlich von diesen abweichen.

5.3.1. Untersuchung der Prototypenfunktion von *Faserland*

Die Merkmale, die GANSEL und KAULEN als typisch für die Popliteratur betrachten, werden nun mit den erarbeiteten Charakteristika von KRACHTS *Faserland* verglichen. Dies soll klären, welcher Status dem Werk zugeschrieben werden kann.

Historische Entstehungsbedingungen:

In *Faserland* liegt, was auch von GANSEL und KAULEN als typisches Merkmal der neuen deutschen Popliteratur herausgestellt wird, als zeitlicher Entstehungs- sowie Handlungsrahmen die postmoderne Gesellschaft der 1990er Jahre zugrunde, welche die damalige Gegenwart darstellte. Es herrscht somit ein realitätsnaher Gegenwartsbezug und der Protagonist lebt im Jetzt, was in sämtlichen Nachfolgewerken übernommen wurde. Allerdings wirft der *Faserland*-Erzähler einen Blick in die geschichtliche Vergangenheit, was, laut beider Forscher, später nicht mehr getan wird, womit KRACHTS Debüt diesbezüglich einen Sonderfall darstellt. Allerdings reflektiert der Namenlose die Dinge nicht, was die gesamte Strömung auszeichnet. Zudem erinnert sich der Sprecher an Kindheits- und Jugenderlebnisse, was auch in Nachfolgeromanen praktiziert wird.

Schon in *Faserland* werden die Codes der „Generation Golf“ eingewebt. Vorhandenes bzw. bekanntes sprachliches und inhaltliches Material wird neu codiert sowie gesampelt – im Prinzip recycelt und abgeändert. KRACHT spielt mit Stilen und Genres, was von nachfolgenden Popautoren adaptiert wird.

Der, innerlich zerrissene, Berichtende irrt durch die ungreifbare sowie oberflächliche pluralistische Welt. Er sucht unbewusst nach einer Identität und einem Sinn, was jedoch erfolglos endet. Die Suche nach sich selber sowie einem Lebenssinn bzw. -entwurf zeichnet die ganze popliterarische Strömung aus und avancierte sogar zum bestimmen Leitmotiv. Aufgrund des „anything goes“ sowie Ersatzidentitäten bzw. -realitäten, welche durch Medien sowie Konsumgüter simuliert werden, kann das Individuum die Wahrheit nicht mehr erkennen und leidet an einem verloren sein in der Welt.

Faserland dreht sich um einen Mitzwanziger und somit um die verlängerte Lebensphase Jugend. Dieser wird schon in diesem Werk, was Aussehen sowie Lebensstil betrifft, nachgeeffert. Diese Aspekte wurden von darauffolgenden Popautoren übernommen.

Formale Strukturen und Sprachmerkmale:

Der Bewusstseins- und Gefühlszustand des *Faserland*-Erzählers wird durch eine Innen- sowie Außensicht beleuchtet. Vor allem durch seine Gedanken und Äußerungen, die er gegenüber dem Leser zugibt, werden sein psychischer und physischer Zustand zum Ausdruck gebracht. Diese Merkmale werden in späteren Popromanen, laut GANSEL und KAULEN, beibehalten. Der Ich-Erzähler von KRACHTS Erstlingswerk steht im Zentrum der Wahrnehmung und berichtet seine (banalen) Alltagserlebnisse sowie Ansichten durchgehend subjektiv und unreflektiert, was andere Werke oft adaptierten.

Die äußere Handlung von *Faserland* ist, wie in Nachfolgewerken auch, schmal sowie bruchstückhaft angelegt. Jedoch ist sie nur auf den ersten Blick beliebig gewählt. Es scheint zunächst als berichte der Sprecher unspektakuläre Erlebnisse sowie Beobachtungen, die er während einer unmotivierten Reise durch Deutschland macht. Bei näherer Betrachtung erkennt man jedoch, dass die Nonsens-Handlung wohl komponiert sowie sinnvoll gestaltet ist und ein durchdachtes Ganzes ergibt. Sie verweist auf eine kritische Tiefenstruktur, die unter der affirmativen Oberfläche liegt. Sie läuft auf ein krisenhaftes Erlebnis hinaus und eine positive Entwicklung bzw. Daseinsführung des Protagonisten wird negiert. Eine krisenhafte Tiefenstruktur ist, nach GANSEL und KAULEN, in nahezu allen Popromanen enthalten. Damit holte KRACHT die Kritik zurück in die neue deutsche Literatur, da man diese, in verschiedenster Art, aufgriff bzw. fortführte. Erstmals wurde affirmativ kritisch vorgegangen, was daher auch nicht verstanden wurde, da man von früheren (Pop-) Literaturen offensichtliche bzw. rebellierende Kritik gewohnt war. KRACHT führte durch *Faserland* demnach das Stilmittel der Affirmation in die

deutsche Literatur ein, die von Nachfolgern adaptiert wurde und die neue deutsche Popliteratur der 1990er durchgehend charakterisiert. Allerdings kann hier auch reine Affirmation auftauchen, die in der Tiefe keine Kritik enthält.

Faserland spielt in deutschen Großstädten, wobei es in der Natur endet, umfasst eine kurze Zeitspanne, die wenige Tage beträgt, und verbleibt offen. Diese Merkmale kennzeichnen auch spätere Popromane. Allerdings kann sich ein aufmerksamer Rezipient das Ende von *Faserland* erschließen, welches letztlich den Tod des Namenlosen beinhaltet, obwohl dieser nicht explizit genannt, aber implizit angedeutet wird.

Der Erzähler in *Faserland* bzw. der implizierte Autor KRACHT fungiert als Beobachter und Archivar des Alltags, korrigiert Aussagen des Protagonisten nicht und verzichtet auf einen moralischen Impetus. Diese Eigenschaften tauchen auch in späteren Popromanen mehrheitlich auf. Allerdings bringt KRACHT implizit bzw. versteckt Kritik sowie moralischen Appell ein, womit er nicht, was später durchaus gemacht wurde, rein affirmativ schildert. Der Autor wird schon in *Faserland* entheroisiert und will primär, an der Oberfläche, unterhalten. Er wird auf eine Stufe mit dem Leser gestellt, da der Namenlose diesen gezielt anspricht bzw. mit einbezieht. Mit dem Wissen des Lesers wird gespielt, da dieser der Generation des Berichtenden angehören muss, um das Werk zu verstehen. Der Rezipient avanciert damit zum Co-Autor, was später aufgegriffen wird. Es herrscht kein literarischer Innovationszwang sondern „neue Bescheidenheit“, wobei der Stil von *Faserland* durchaus noch neu war. Danach wurde er von Popanhängern fast unverändert adaptiert, womit diese demnach keinem Innovationszwang mehr frönten. Kritik findet implizit, mittels Ironie, Zynismus und Übertreibung, statt, was poptypisch ist. Autobiografische Bezüge können in Popwerken enthalten sein. Bei *Faserland* sind faktisch betrachtet leichte Parallelen von Autor und Protagonist zu erkennen, wobei diese Personen nicht gleichgesetzt werden dürfen und können.

Nachfolgende stilistische Merkmale von *Faserland* können als typische Popcharakteristika betrachtet werden: Erzähltechniken der Moderne werden aufgegriffen und abgewandelt, wozu Collagen, Genvermischungen und Intertextualität sowie Intermedialität zählen. *Faserland* spielt auf aktuelle Medien, Personen sowie Ereignisse an und bezieht Markennamen sowie Konsumgüter ein, womit Labelcrashing betrieben wird, was typisch für die Popliteratur ist. Der Roman setzt sich collagenartig aus Handlungserlebnissen, Erinnerungen, Reflexionen sowie Anekdoten zusammen und wirkt bruchstückhaft, wobei ein roter Faden beibehalten wird. Mittels schneller Schnitte und Handlungs-

sowie Perspektivenwechsel werden die Realität sowie Medieneigenschaften simuliert. Fakt und Fiktion können verschwimmen, da die reale Welt abgebildet wird, obwohl Assoziationen oftmals nur aus zweiter Hand - sprich durch Medien oder Produkte - bekannt sind. Was die Genremischung betrifft, ist *Faserland* ein verwobenes Gebilde aus journalistischer Berichterstattung, klassischem Adoleszenz-, Anti-Entwicklungsroman, Reisebericht sowie Romanen der Abschiede.

Diese Merkmale finden auch in nachfolgenden Popwerken Eingang. Laut GANSEL und KAULEN sei bei der mehrheitlichen neuen deutschen Popliteratur eine neue Lust am Erzählen erkennbar, wozu auch Komik sowie Parodie zählen würden. KRACHT spielt bereits mit der Sprache, betreibt Verwirrspiele und provoziert gekonnt. Komik und Parodie sind jedoch kaum oder nur unfreiwillig erkennbar, etwa wenn dem Protagonisten etwas Peinliches passiert. Im Nachhinein wirkt dies aber, wenn man die Tiefenstruktur entschlüsselt hat, bemitleidenswert. Echter Spaß ist in *Faserland* nicht vorhanden!

Der Roman ist an eine jüngere Leserschaft gerichtet. Die wird v. a. thematisch sowie durch den verwendeten Sprachstil und die Schreibweise, da diese an die Umgangs-, Jugend- und Vulgärsprache sowie den Markenjargon und die Medienwelt angelehnt sind, deutlich. KRACHT berichtet rasant, alltagsnah, jugendlich ansprechend, unmittelbar und provokant, wodurch wiederum Identifikationspotenzial mit dieser Generation entsteht. Diese Eigenschaften zeichnen die Popliteratur durchgehend aus, womit *Faserland*, was Sprache und Stil betrifft, eine erkennbare Prototypenfunktion einnimmt.

Die typische Popromanstruktur ist, laut GANSEL und KAULEN, thematisch nach Kontrasten angelegt, was schon in *Faserland* klar zum Ausdruck kommt: Die Jugend steht der 68er-Generation gegenüber, Skepsis und Utopie prallen aufeinander sowie ein extremer Modegenuss kollidiert mit aggressiver Konsumkritik. Der Protagonist zeichnet sich einerseits durch Distanz und Politikverdruss aus, wohingegen andererseits korrektes Auftreten sowie traditionelle Werte angestrebt werden. Witz, Sarkasmus und Ironie überspielen in KRACHTS Erstlingswerk den omnipräsenten Daseinernst, an dem der Namenlose letztlich zerbricht. Der eigene Lebensstil, der allerdings keiner klar erkennbaren Struktur bzw. Sinnsetzung folgt, steht anderen Lebensstilen gegenüber. Das Selbstdesign, welches zelebriert und in den Lebensmittelpunkt gerückt wird, verhindert eine starke und individuelle Selbstverwirklichung. Das Outfit bzw. die oberflächliche Erscheinung täuschen somit über das krankende bzw. unterentwickelte Sein hinweg.

Figurenanlage:

In *Faserland* wird ein heranwachsender Protagonist bzw. Mittzwanziger geschildert, der einen Anti-Helden darstellt, da er sich bewusst von der Gesellschaft isoliert und nur oberflächlichen Kontakt sucht. Eigentlich will er sich integrieren, was jedoch misslingt, da Gesellschaft und Menschen fremd auf ihn wirken. Im Prinzip lebt er in einer Parallelwelt, die mit der Realität nicht viel gemein hat. Doch aus dieser gibt es kein Entkommen, da der Erzähler über keine sozialen Kompetenzen sowie keine, positiv wirkenden, Bezugspersonen verfügt. Zudem verhält er sich asozial, unreflektiert und lernt nicht aus negativen Handlungskonsequenzen.

Der Namenlose entstammt der Oberschicht und muss keiner Arbeit nachgehen, wodurch jedoch ein strukturloses Dasein entsteht. Er bleibt schemenhaft, unnahbar und isoliert, da man über persönliche bzw. familiäre Verhältnisse nur wenig erfährt. Aufgrund des subjektiven Erzählstils liegt es am Berichtenden, was er preisgeben möchte und was nicht. Überdies beobachtet er lieber Dritte als sich selber und kommuniziert zudem kaum. Die obigen Figurencharakteristika tauchen, nach GANSEL und KAULEN, in fast jedem Poproman auf, womit auch bezüglich dieses Komplexes gesagt werden kann, dass sich Nachfolgeautoren eng an KRACHT angelehnt haben.

Die Dekadenzerscheinungen Dandy bzw. Flaneur, welche die Gesellschaft beobachten, werden in *Faserland* aufgegriffen, was später teilweise übernommen wird.¹⁶³ Das Wesen des Protagonisten ist patchworkartig sowie schwankend angelegt. Selbstbezüglichkeit, Ironie, Desillusionierung und Realitätsflucht herrschen und die Dekonstruktion des Subjekts wirkt bestimmend. Diese Aspekte avancierten zu poptypischen Merkmalen.

Themenbereiche der dargestellten Adoleszenz:

Die Themenkomplexe Mode, Konsum, Lifestyle, Drogen, Sexualität, Musik und Daseinsfindung stehen im Zentrum der Geschichte von *Faserland* und bestimmen, nach GANSEL und KAULEN, auch spätere Popwerke, da es um das Heranwachsen geht. Es herrschen Oberflächenkult, Kommunikationslosigkeit und Gegenwartsfixierung.

Der Erzähler in KRACHTS Debüt verstößt gegen die „political correctness“, da er einen saloppen Umgang mit der NS-Vergangenheit Deutschlands hegt und zudem Tabus und Normen der Elterngeneration bricht, die er ankreidet. Es wird eine pauschale Kritik an Erwachsenen bzw. Älteren geübt. Ein Protestcharakter ist nach den Forschern auch

¹⁶³ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.105ff.

in Nachfolgewerken der Literaturströmung erkennbar, allerdings wird hier still durch das Aussehen, Kleidung sowie den Lebensstil gegen Ältere rebelliert und nicht mittels Geschichtskritik, wie in *Faserland*.

Die bestimmenden Themen, die unter der Oberfläche von KRCHTS Werk zum Vorschein kommen, sind Egoismus, Einsamkeit, Entfremdung, unklare Sexualität, Identitätslosigkeit, Unsicherheit, Hoffnungslosigkeit, Liebesverlust, Identitätskrisen sowie eine vergebliche Sinn-, Realitäts-, Heimats- und Persönlichkeitssuche. Nach GANSEL und KAULEN drehen sich Pop-Nachfolgewerke ebenfalls um diese Problemkomplexe.

Die gesellschaftlichen bzw. familiären Probleme der Postmoderne werden in *Faserland* implizit thematisiert und kritisiert. Fehlender Familienzusammenhalt sowie nicht vorhandene Erziehung, Zeitmangel und Desinteresse am Gegenüber bzw. am Nachwuchs kommen zum Vorschein. Fürsorgliche Erziehungsberechtigte treten in den Hintergrund und werden von Institutionen, Medien und Freundeskreisen abgelöst. In *Faserland* übernehmen ein Kindermädchen sowie das Internat diese Aufgaben, scheinbar jedoch nur unzureichend, da der Protagonist unerzogen wirkt, keine Werte erlernt hat, sozial nicht lebensfähig ist und lediglich mit materiellen Ersatzwerten ruhig gestellt wurde. Echte Freunde hat er nicht, lediglich oberflächliche Bekannte, die nur nach dem Äußeren sowie ihrem Habitus bewertet werden. In anderen Popromanen sei dies oftmals anders, wobei auch hier Gespräche selten in die Tiefe gehen bzw. Gefühle oder Probleme meist nicht thematisiert würden. Die gesamte popliterarische Strömung zeigt diese negativen Aspekte der Welt, wenn auch abgewandelt oder nur in Ansätzen, auf.

Sexualität spielt in *Faserland* dahingehend eine Rolle, dass sie um den Protagonisten herum überall und offenherzig stattfindet, wie es für diese Epoche normal erscheint. Sexualität wurde, vor allem durch Vorgängergenerationen sowie die Medien, enttabuisiert. Er selber jedoch ist mit seiner Sexualität nicht im Reinen, wirkt angewidert und verschüchtert. Sexuelle Annäherungsversuche an Frauen misslingen und der Namenlose leidet vermutlich an einer unterdrückten Homosexualität, die er nicht ausleben kann. In späteren Popwerken werde Sexualität, laut GANSEL und KAULEN, als etwas Selbstverständliches wahrgenommen, das dem Spaß sowie der Ablenkung vor der omnipräsenten Langeweile diene. Die Protagonisten seien zudem verroht, suchten den „Kick“ und setzten Sex mit Liebe gleich, da sie nicht mehr wüssten, wie man partnerschaftliche Beziehungen führe. Dies weiß auch der *Faserland*-Protagonist nicht und idealisiert überdies eine Schauspielerin, mit der er von einem Familienidyll schwärmt. Im Grunde,

was typisch für die neue deutsche Popliteratur sei, träumt er von traditionellen Werten und Lebensführungen. Eine Homosexualität passt nicht in dieses konventionelle Bild.

In KRACHTS Erstlingsroman sowie in den meisten popliterarischen Nachläuferwerken werden das Wegbrechen von verbindlichen Werten und Richtlinien, die Probleme des „anything goes“, der Pluralisierung und die des Ennui vor Augen geführt. Diese verhindern bzw. erschweren eine stabile Persönlichkeitsentwicklung der „Generation Golf“. Deshalb könnten die heranwachsenden Protagonisten der Popliteratur die neuen positiven Möglichkeiten, die die postmoderne Welt neben allen negativen Seiten auch bietet, allesamt nicht umsetzen. Aufgrund ihrer unausgereiften Individualität seien sie dazu nicht fähig und niemand stünde ihnen unterstützend zur Seite. Zivilcourage, Hilfsbereitschaft und Verantwortungsgefühl seien fast gänzlich verloren gegangen, wie es in *Faserland* sowie Nachfolgewerken deutlich zum Ausdruck gebracht werde.

Nach GANSEL und KAULEN werden in den Popromanen die inneren Zerrissenheiten der Figuren mehrheitlich dadurch zum Ausdruck gebracht, dass sie eine Bastelidentität entwickeln würden. Es seien Tendenzen zu Politikverdrossenheit, Religionsferne, Genussorientierung, Selbstentfaltung, Resignation und Karrierestreben erkennbar. Der Berichtende in *Faserland* verfügt ebenfalls über eine ambivalente und unsichere Bastelidentität, übt jedoch wütende Stilkritik und eifert gutem Aussehen bzw. Oberflächlichkeiten nach. Er befasst sich unreflektiert mit Politik und Geschichte, ist nicht religiös, glaubt vielmehr an das Schicksal und frönt dem Genussmittelkonsum, obwohl dieser nicht als Genuss wahrgenommen wird. Er resigniert, wie spätere Protagonisten auch, da er lediglich versucht aus einem Land sowie vor sich selber zu fliehen, anstatt sich mit seinen Problemen zu befassen oder sich ins Positive zu verändern. Von Karrierestreben ist nichts zu bemerken und eine Selbstentfaltung bleibt pure Illusion, die nicht realisiert werden kann. Somit bestehen zwischen KRACHTS Debüt und späteren Popromanen mehrheitlich Gemeinsamkeiten bzgl. der Persönlichkeitsmerkmale und nur marginale Unterschiede sind erkennbar.

Konsum wird in den Popromanen mehrheitlich als lustvoller Zeitvertreib und Mittel der Selbstbestätigung, Ersatzbefriedigung sowie Statusanzeige angesehen. In *Faserland* regieren vor allem die beiden letzteren Aspekte. Man orientiert sich an Lifestyle- sowie Modetrends und der Blick richtet sich auf stereotypisierende Oberflächlichkeiten, was in KRACHTS Werk ebenfalls der Fall ist. Damit herrscht eine Übereinstimmung vor.

Der Beruf spielt in *Faserland* keine Rolle, da der Namenlose aus gutem Hause keinem nachgeht. Das Internat bzw. die Schule sind nur dahingehend von Belang, da er dort zwar seine Bekannten kennengelernt, jedoch, höchstwahrscheinlich, keinen Schulabschluss erlangt hat. Diese Irrelevanz von Schule, Universität und Arbeitsplatz ist, laut GANSEL und KAULEN, typisch für die popliterarische Strömung, da diese Institutionen, wenn sie überhaupt in der Handlung auftauchen, lediglich als Treffpunkte der jungen Menschen fungieren und keine Bedeutung für ihren Selbstwert haben. Die Typen des Lehrkörpers und der Vorgesetzten werden als narzisstisch, lächerlich sowie als reiche Alt-68er, mit verblassten Idealen, abgewertet, was schon in *Faserland* geschieht.

Die Medien spielen in KRACHTS Erstlingsroman zwar eine wichtige Rolle, da sie in der Postmoderne omnipräsent sind bzw. der Alltag von ihnen durchzogen ist. Allerdings sind sie der krisenhaften Romanstruktur untergeordnet. Musik und Filme fungieren als Leitmedien, zu denen der Protagonist Bezüge herstellt und Verweise aus diesen Bereichen einfließen lässt. Spätere Popwerke kreisen verstärkter um die Medien. Vor allem Musik nimmt oftmals eine Hauptrolle in der Handlung ein bzw. determiniert diese, was in *Faserland* nicht so ist. Dennoch wurde der aktuelle Medienbezug, der in KRACHTS Buch erstmals derart hergestellt wurde, von Nachfolgeautoren beibehalten.

Ein Hauptthema, welches die popliterarische Phase durchzieht, ist der Drogenkonsum. Dieser spielt bereits in *Faserland* eine Hauptrolle. Der Erzähler konsumiert verschiedenste Drogen, um zu einer wohlhabenden Gesellschaftsschicht dazuzugehören, an dem dort zelebrierten Lebensstil teilzunehmen sowie, was den Hauptbeweggrund des Konsums darstellt, aus der desillusionierenden Realität fliehen zu können. Eigentlich verabscheut er Drogen. Ihr Konsum wird demnach nicht verherrlicht, sondern, wenn auch affirmativ, angeprangert, da er keine Probleme löst sowie die Gesundheit gefährdet. Diese Vorgehensweise wird auch in späteren Popromanen beibehalten, weshalb *Faserland* diesbezüglich als beeinflussendes Moment angesehen werden kann.

Zentralmotiv Identitätssuche:

Die Identitätssuche spielt, laut beider Forscher, in nahezu allen Popromanen die zentrale Rolle. Bereits *Faserland* dreht sich im Grunde allein um diesen Problemkomplex, wodurch KRACHTS Debüt eine definitive tonangebende Vorreiterrolle, für die gesamte literarische Strömung, zugesprochen werden kann.

Die Identitätskonzeption der Figuren kann, nach GANSEL und KAULEN, auf zwei Arten gestaltet sein. Einerseits gibt es in den Werken Protagonisten, die dem euphorischen Figurentyp angehören. Sie nehmen die Gegebenheiten der Umwelt hin, leiden nicht unter diesen sowie persönlichen Zerrissenheiten und betrachten die pluralistischen vielfältigen Möglichkeiten der Postmoderne als Erlebnisangebot, welches sie zur spielerischen Persönlichkeitsentfaltung nutzen. Eine positive Identitätsentwicklung ist möglich.

In *Faserland* wird hingegen der abgemilderte Figurentyp dargestellt, der mehrheitlich in den neuen deutschen Popromanen auftritt - damit stellt der Protagonist von KRACHTS Debüt einen prototypischen Charakter dar, da dieser hier erstmals derart auftaucht.

Der Namenlose erlebt sein Selbst in ständiger negativer Abhängigkeit von der Welt und leidet an einer, als krankend, unterdrückend und befremdlich wahrgenommenen Umwelt, aus der er flüchten will, dies aber nicht schafft. Er empfindet, was typisch für diesen Figurentyp sei, eine schwarze Utopie vom Verlust seines Selbst bzw. hat eine Ich-Identität nie entwickeln können. Sein Dasein ist von Weltschmerz sowie Hoffnungslosigkeit geprägt und er weigert sich die Pastiche-Bildung, d.h. die Entfaltung multipler Identitäten, wie sie in der Postmoderne nötig ist um zu bestehen, zu akzeptieren.

Der abgemildert konzipierte Protagonist begreift seine Individualisierung, laut GANSEL und KAULEN, als Überforderung bzw. Unmöglichkeit und sieht Lifestyle-Normen als Zwänge an. Beim *Faserland*-Sprecher ist dies ähnlich, jedoch stellt hochpreisige Kleidung für ihn eher einen Persönlichkeitsschutz dar, da er so seine Tarnung, vom souveränen Bürger von Welt, aufrecht erhalten kann, ohne seine kaputte Psyche aufdecken zu müssen. Darüber hinaus begreift er die Oberflächlichkeit, den Egoismus sowie die Kommunikations-Unlust beinahe als Segen, da er mit niemandem tiefer in Kontakt treten muss. Allerdings ist auch dem Berichtenden bewusst, dass die Welt nur aus schönem Schein besteht und die Menschen ihre Rollen spielen.

Diese Verhaltens- und Sichtweise des Namenlosen konstatieren GANSEL und KAULEN als prototypisch für den desillusionierten Figurencharakter. Dieser Typ könne eine vorgetäuschte Identität nur über eine Maskerade sowie die Übernahme vorhandener Stil- und Sinnpakete erreichen, obwohl diesem eigentlich eine Absage erteilt werde. Es gebe aber keine befriedigenden Alternativen. Deshalb eigne man sich eine übernommene Identität an, um nicht an Verlorenheitsgefühlen zu zerbrechen – auch wenn einem klar sei, dass man sich etwas vormache, was KRACHTS Protagonisten schließ-

lich bewusst wird. Eine kurzfristige Selbstwahrnehmung finde nur über das Erlebnis der „Intensität des Seins“ statt, weshalb man Extremsituationen suche. Der Namenlose flüchtet sich in den Alkohol- und Drogenkonsum, um sich zu betäuben und die Realität auszuschalten. Freude hat er daran nicht und flüchtet letztlich ganz aus der Welt.

Die Romanproblematik bzw. das Ende von *Faserland* gehe, nach den Wissenschaftlern, idealtypisch für die Popliteratur sowie für den abgemilderten Figurentyp aus. Denn der Erzähler flüchtet sich in Trauer, Zynismus und Lebensflucht, angesichts der Unmöglichkeit von Authentizität, Autonomie und auf Dauer gestellte Suche. Eine existenzielle krisenhafte Erschütterung geht einher, die mit seinem Ableben endet. Er sieht keinen befriedigenden bzw. umsetzbaren Ausweg aus seiner Misere und hat ein adäquates Konfliktverhalten überdies nie erlernt.

Da Ende bleibt faktisch offen, was typisch für die Popromane der 1990er sei, obwohl man als interessierter Rezipient, wenn man bspw. die Todesmotive erkannt hat, herleiten kann, dass das Werk tragisch bzw. mit dem Tod des Protagonisten endet bzw. enden muss, damit die Gesamtkonzeption ein stimmiges Bild ergibt.

Laut GANSEL und KAULEN treten in späteren Popwerken auch vermischt angelegte Figurentypen auf. Der *Faserland*-Protagonist gehört jedoch eindeutig dem abgemilderten Typ an, da er keine Eigenschaften des euphorischen Charakters besitzt.

Fazit:

Die Aufbauarbeit hat ergeben, dass stilistische, sprachliche sowie thematische Merkmale, die in *Faserland* erstmals angewendet wurden, von nachfolgenden Popromanen mehrheitlich übernommen wurden. Vor allem die lockere Sprache, Gegenwarts- und Medienbezüge sowie das Labelcrashing werden gehäuft adaptiert. Adoleszenz-Thematiken und das Zentralmotiv der Identitätssuche bestimmen auch die popliterarischen Nachfolgewerke anderer Autoren. Details können abgewandelt auftreten, aber die Grundzüge von KRACHTS Debüt durchziehen die komplette Popströmung. Ein Vergangenheitsbezug wird in Popwerken jüngerer Datums fast gänzlich vermieden, eine kritische Tiefenstruktur kann wegfallen sowie der euphorische Figurencharakter vorkommen. Im Gros wurden die Merkmale des ersten deutschen Popromans der 1990er von nacheifernden Schriftstellern übernommen. Damit steht fest, dass *Faserland* keinen individuellen Einzelfall, sondern einen beeinflussenden Prototyp darstellt. *Faserland* kann als Gründungswerk der popliterarischen Phase der 1990er bezeichnet werden.

7. Fazit und Ausblick

Die Untersuchung des Romans *Faserland* von Christian KRACHT hat ergeben, dass der Autor ein Werk geschrieben hat, welches sich durch einen großen interpretatorischen Gehalt auszeichnet. Der Poproman handelt in der Tiefe von den Problemen die für junge Individuen in der postmodernen Konsum- und Mediengesellschaft entstehen bzw. entstehen können und unter denen die Menschen leiden. Damit hat KRACHT gesellschaftskritische Literatur kreiert, welche ein Sittenbild seiner Generation bzw. der „Generation Golf“ zeichnet und somit als wertvolles Zeugnis betrachtet werden kann. Er hat mit *Faserland* einerseits den Nerv der Zeit sowie den der Jugend getroffen und andererseits hat die detaillierte Werksinterpretation deutlich gemacht, woran sich konservative Kritiker des Popromans, stilistisch sowie thematisch, oftmals störten.

Im Zuge dessen konnten die Beurteilungen von Literaturverfechtern, die den Roman verrissen sowie prinzipiell als „vollgeschwalltes Stück Papier“ betitelt haben, grundlegend als fälschliche bzw. voreingenommene Auslegungen entkräftet werden. Eine ganzheitliche Betrachtung, wie sie im Rahmen dieser Arbeit stattfand, zeigt auf, dass *Faserland* sehr wohl eine kritische bzw. appellative Botschaft enthält, die nur entschlüsselt werden muss, da sie unter der Oberfläche verborgen liegt.

Wie erläutert wurde, kann *Faserland* heranwachsenden Rezipienten in verschiedener Hinsicht dienen. Die jungen Leser werden spielerisch bzw. über sie interessierende Themen an das Buch geholt und der zweideutige Inhalt kann zum Nachdenken über das eigene Leben anregen. Das Popwerk animiert dazu persönliche Probleme und Dinge, die im eigenen Dasein unbefriedigend ablaufen, zu reflektieren sowie zu verändern. Die negativen Konsequenzen eines fehlgeleiteten Lebens werden anhand des Schicksals des namenlosen und in etwa gleichaltrigen Protagonisten hervorgehoben.

KRACHT liefert den Lesern zwar keine konkreten Lösungen oder Hilfestellungen, aber gibt ihnen offene Anregungen, bei denen jeder Rezipient selber entscheiden kann, inwieweit er diese annehmen oder umsetzen möchte. Problemkomplexe, Irrungen und negative Folgen werden lediglich dargestellt, aber anhand der Art und Weise wie sie geschildert werden bzw. anhand des dramatischen Handlungsverlaufs und des Fehlverhaltens des Berichtenden wird ersichtlich, dass in dessen Leben etwas schief läuft. Dadurch wird nicht plump sondern implizit sowie subtil auf Missstände der postmodernen Gesellschaft aufmerksam gemacht. Die traurige Wahrheit, hinter dem schönen Schein, kommt umso deutlicher ans Licht und wirkt umso erschreckender.

Den Lesern bleibt es freigestellt, ob sie KRACHTS Hinweise, dass wieder echte Werte und soziale Bindungen sowie menschliche Nähe zählen müssen anstatt Geld und Konsumgütern, befolgen. Allerdings wird sich kein interessierter Leser von einer Wirkung, die *Faserland*, in welcher Art auch immer, auf ihn haben wird, frei machen können. Traurigkeit und Melancholie bleiben nach der Rezeption von *Faserland* unweigerlich zurück, wenn die erschreckende Tiefenstruktur erörtert wird. Der Protagonist, der oberflächlich als arroganter Dandy bzw. unsympathischer Anti-Held angelegt ist, erzeugt beim genaueren Hinsehen Mitleid, da unter der harten Schale ein verletzlicher, sozial unterentwickelter und psychisch kranker Kern zum Vorschein kommt.

Der Vorbehalt, dass es Kalkül von Christian KRACHT sei, den Leser für den Erzähler einzunehmen, kann entkräftet werden. Der Autor ergreift keine Partei für den Protagonisten oder rechtfertigt dessen aggressives sowie passives Verhalten, sondern macht hingegen unterschwellig deutlich, dass dieses fehlgeleitet ist und keine positive Lebensführung erzielen wird. Demzufolge wird die unreflektierte Sichtweise des Namenlosen angegriffen, jedoch mittels seiner emotionalen Verwahrlosung begründet. Hierdurch kann wiederum Verständnis für den Berichtenden entstehen.

Der Autor appelliert dafür, dass jeder Einzelne in der schnelllebigen Gesellschaft wieder auf seine innersten Bedürfnisse hören und sein persönliches Glück als oberste Priorität ansehen sollte. Nur wer mit sich im Reinen sei, könne sich auch gegenüber seinen Mitmenschen positiv, couragiert und sozial verhalten. Somit seien ein gesellschaftlicher sowie ein Wandel jedes Individuums von Nöten, um die deutsche Bevölkerung zurück auf den Weg zu bringen, der sie glücklich machen könne. Dieses Ziel, ein erfülltes Dasein zu führen, sei in der Postmoderne verloren gegangen bzw. verdrängt worden.

KRACHT hat mit seinem Debütroman einen wertvollen Beitrag zur neueren deutschen Literatur geliefert, der sich für Jugendliche sowie für junge Erwachsene als gleichermaßen lesenswert erweisen kann. Überdies ist *Faserland*, auch heutzutage noch, als hochaktuell zu betrachten, da die Postmoderne weiter besteht und sogar fortgeschritten ist. Medien- und Konsumeinflüsse wurden verstärkt, die Welt noch schnelllebiger und die Probleme sowie Lebensumstände junger Menschen teilweise noch dramatischer. Demnach kann der Poproman auch in der Gegenwart als nützliche Literatur betrachtet werden, die die Jugend auf Missstände, in der Gesellschaft sowie in ihrem persönlichen Dasein und Umfeld, aufmerksam machen kann.

Darüber hinaus könnte sich eine Behandlung des Popromans im Schulunterricht, aufgrund des Alters sowie der Interessen der Schüler vorzugweise in der Oberstufe, als ergebnisreich erweisen. Die Adoleszenzthemen würden die Heranwachsenden für das Werk spielerisch begeistern, stilistisch sowie inhaltlich böte es ein breites interpretatorisches Repertoire und zusätzlich könnte es zur prototypischen Veranschaulichung der Strömung der Popliteratur der 1990er Jahre herangezogen werden.

Wie anhand des wissenschaftlichen bzw. fundierten Merkmalvergleichs in der Aufbauarbeit festgestellt wurde, kann KRACHTS Erstlingswerk durchaus als beeinflussender Prototyp bzw. ausschlaggebende Initialzündung der literarischen Phase verstanden werden. *Faserland* kann somit, laut dieser Arbeit, offiziell als Gründungswerk der neuen deutschen Popliteratur betitelt werden. Es stellt keine abweichende Einzelercheinung sondern einen idealtypischen Vorläufer bzw. Auslöser dar.

Anhand stilistischer, sprachlicher sowie thematischer Abgleiche wurde herausgestellt, dass sich bereits KRACHTS Pop-Debüt durch Merkmale auszeichnet, die von späteren Nachfolgeautoren der literarischen Phase fast gänzlich bzw. mehrheitlich übernommen wurden. *Faserland* repräsentiert demnach einen tonangebenden Prototyp.

Lediglich marginale Abweichungen wurden erkennbar, die oftmals nur Details betreffen, denn die Grundcharakteristika von *Faserland* wurden im Gros adaptiert. Wie erwähnt wurde, können spätere Popromane variiert gestaltet sein, was sich aber auch aufgrund der Handlung ergibt. Jedoch fallen zwei Hauptaspekte auf, in denen sich KRACHTS Debüt und seine Nachfolgewerke deutlich voneinander unterscheiden können: In späteren Popromanen wird fast immer auf einen Vergangenheitsbezug verzichtet und dort taucht zudem, wenn auch vereinzelt, der euphorische Figurencharakter auf, von dem der desillusionierte *Faserland*-Protagonist komplett abweicht.

Diese Differenzen müssen der Vollständigkeit halber erwähnt werden, aber entkräften in keinsten Weise den idealtypischen Status von *Faserland*. Mehrheitlich durchziehen Aspekte die Phase der neuen deutschen Popliteratur, die man schon in KRACHTS Erstling finden kann. Somit kann er als Begründer dieser Literaturströmung betitelt werden. Dass sich eine künstlerische Phase nicht als völlig deckungsgleich erweisen kann ist überdies ersichtlich, da es sich bei späteren Popwerken ansonsten um identische Kopien von *Faserland* handeln müsste, was nicht der Fall ist.

Jedes Kunstwerk ist einzigartig, aber die Grundzüge der deutschen Popliteratur der 1990er Jahre sind in der gesamten Strömung enthalten. Die Werke ähneln einander und beeinflussende *Faserland*-Spezifika sind in vielen späteren Popromanen erkennbar.

WILCZEK traute *Faserland* sogar zu, als neu aufgelegtes „Werther-Erlebnis“ der Enkel-Generation fungieren zu können.¹⁶⁴ Auch die Werther-Figur gehörte faktisch dem desillusionierten Persönlichkeitstyp an und litt an einer unerfüllbaren Liebe, wenn auch zu einer Frau, sowie unter der erdrückenden Realität bzw. Gesellschaft ihrer Zeit. Die Generation GOETHES fühlte sich durch *Die Leiden des jungen Werther* verstanden, fieberte dem Protagonisten nach und ließ ihr Leben von dem Roman beeinflussen.

Ob *Faserland* in den 1990ern oder später eine ähnliche Wirkung hatte wie GOETHES erster Adoleszenzroman der deutschen Geschichte, sei dahingestellt. Durch das Statement von WILCZEK wird aber deutlich, welch großes Potenzial in dem neuen deutschen Poproman gesehen wurde. Dennoch darf der Einfluss, der durch technisierte Medien auf Jugendliche in der Postmoderne ausgeübt wird, nicht vergessen werden, obwohl *Faserland* zweifelsohne eine hohe Leserschaft hatte. Aber zu Zeiten GOETHES war das Medium Buch bestimmend und hatte folglich einen weitaus größeren Wirkungsgrad bzw. Einfluss auf die Leser als in der heutigen Zeit. In dieser wird man täglich und überall von Reizen, verschiedensten Themen sowie Schock-Nachrichten überflutet und hält sich weniger an einem speziellen Medium oder Werk fest als damals.

Unbestritten ist jedoch, dass die Phase der neuen deutschen Popliteratur den Weg für Adoleszenzromane der Gegenwart geebnet, das Interesse für Belange Heranwachsender gestärkt sowie die Grenzen zwischen Elite- und Unterhaltungsliteratur gelockert hat. Es wurde deutlich, dass auch in diesen Romanen Anspruch sowie Aussagefunktionen enthalten sind und sie überdies für ein gebildetes Lesepublikum gemacht werden.

Ein weiterer Verdienst der Popliteratur besteht darin, dass sie die Emanzipation vorantrieb. Die Pop-Autorin Alexa HENNIG VON LANGE stand mit ihrem Debütroman *Relax* als Frau, die so offenherzig über Sex- und Drogen-Tabus schreibt wie ein Mann, Ende der 1990er weitestgehend alleine da - bis ihr Schriftstellerinnen folgten, die auf die Erfolgswelle aufsprangen. Die Medienwelt merkte, dass die postmoderne Frau in einer neuen Form unterhalten werden wollte, in der kein Blatt vor den Mund genommen werden sollte. Deshalb entstanden zu dieser Zeit auch Fernsehformate für die emanzi-

¹⁶⁴ Vgl. Wilczek: *Faszinierende Schullektüre im Spannungsfeld von Tradition, Adaption und Transformation*. 2004. S.217.

pierte Frau von heute. Vor allem die pikanten Fernsehserien *Sex and the City* und *Ally Mc Beal* feierten Erfolge beim weiblichen Publikum.

Es ist überdies fraglich, ob ein solch sprachlich, thematisch sowie sexuell brisantes Werk wie *Feuchtgebiete* (erschieden im Februar 2008) von Charlotte ROCHE entstanden wäre, wenn es die Popliteratur nicht gegeben hätte. In jüngster Vergangenheit, im Januar 2010, erschien *Axolotl Roadkill* von Helene HEGEMANN. Sie schildert den Alltag einer Halbwaisin, der aus Sex, Drogen sowie dem Philosophieren über das Leben besteht und als Literatur bezeichnet wird, die ein Sittenbild der jetzigen Jugend liefere.

Die Popliteratur ermöglichte es jungen Autorinnen, derartig zu schreiben. Obwohl dieses offenherzige Gebaren von Literatinnen in der Gegenwart nicht mehr neu war, sorgten deren Romane trotzdem immer noch für Aufsehen. Auch diese Bücher wurden diskutiert, obwohl sie in der Gegenwart entstanden, die offenherziger kaum sein könnte.

Hier kann man erneut sehen, da dies auch in *Faserland* zum Ausdruck kommt, dass traditionelle Werte, Normen und Moralvorstellungen noch immer bzw. wieder in den Köpfen der Deutschen verankert sind. Man vertritt kein generelles Motto des „anything goes“. Im Grunde ist man genauso traditionsbewusst wie früher und dies muss, wenn man KRACHT berücksichtigt, nicht schlecht sein.

Es zeigt sich somit, dass auch in der Gegenwart Literatur erscheint, deren Merkmale an die Popliteratur erinnern. Allerdings sind dies nur einzelne Beispiele, über die sich eine genauere Untersuchung, als weiterführender Gegenstand, lohnen könnte. Aufgrund des begrenzten Rahmens wurde auf die Gegenwartsliteratur nicht eingegangen. Ein Blick auf die bestimmenden Themen bzw. Genres der aktuellen Literatur junger Autoren könnte jedoch zweckdienliche Hinweise dahingehend liefern, in welcher Hinsicht sich die Literatur, seit dem Ende der Popliteratur bis in die Gegenwart 2010, verändert hat.

Festzuhalten ist, dass es auch weiterhin Literatur geben wird, die von Adoleszenzthemen handelt und die möglicherweise noch heute von *Faserland* beeinflusst wird. Dabei spielt es keine Rolle, ob man diese Literatur „Popliteratur“, „Post-Pop“, „Anti-Pop“ oder „neue deutsche Literatur“ nennt – fraglich ist nur, ob man ihr genauso viel Aufmerksamkeit schenken wird, wie der neuen deutschen Popliteratur der 1990er Jahre.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Vgl. Mehrfort: *Popliteratur*. 2008. S.195-197.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Illies, Florian: *Generation Golf. Eine Inspektion.* Fischer Taschenbuch. Frankfurt a. M. 10. Aufl. 2003. [Kurzbeleg: Illies: *Generation Golf.* 2003.]

Kracht, Christian: *Faserland.* DTV. München. 9. Aufl. 2009.

Sekundärliteratur

Alt, Constanze: *Zeitdiagnosen im Roman der Gegenwart. Bret Easton Ellis' American Psycho, Michel Houellebecq's Elementarteilchen und die deutsche Gegenwartsliteratur.* In: Scholz, Hannelore (Hrsg.): Reihe: Zeitstimmen. Bd. 9. trafo. Berlin. 2009. [Kurzbeleg: Alt: *Zeitdiagnosen.* 2009.]

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur.* Richard Boorberg. München. 2003.

Baßler, Moritz: *Christian Kracht.* In: Kraft, Thomas (Hrsg.): Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. Bd. 2. Nymphenburger. München. 2003.

Baßler, Moritz: *Das Zeitalter der neuen Literatur. Popkultur als literarisches Paradigma.* In: Caduff, Corina; Vedder, Ulrike (Hrsg.): Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur. Wilhelm Fink. München. 2005. [Kurzbeleg: Baßler: *Das Zeitalter der neuen Literatur.* 2005.]

Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman: Die neuen Archivisten.* C.H. Beck. München. 2. Aufl. 2005. [Kurzbeleg: Baßler: *Der deutsche Pop-Roman.* 2005.]

Bekes, Peter; Wilczek, Reinhard (Hrsg.): *Literatur im Unterricht. Texte der Moderne und Postmoderne in der Schule.* Heft 3/2003. Wissenschaftlicher Verlag Trier. Trier. 2004.

Biller, Maxim: *Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel.* In: DIE WELTWOCHE vom 6.4.1990. S.70.

Caduff, Corina; Vedder, Ulrike (Hrsg.): *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur.* Wilhelm Fink. München. 2005.

Daemmrigh, Horst S.; Daemmrigh, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch.* UTB. Tübingen/Basel. 2. Aufl. 1995.

Degler, Frank; Paulokat, Ute: *Neue Deutsche Pöpliteratur.* Wilhelm Fink/ UTB. Paderborn. 2008. [Kurzbeleg: Degler; Paulokat: *Pöpliteratur.* 2008.]

Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. *Deutsche Sprache und Literatur.* Bd. 1942. Peter Lang. Frankfurt a. M. 2006.

Ewers, Hans-Heino (Hrsg.) u.a.: Reihe: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur + -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik.* Bd. 48. Peter Lang. Frankfurt a.M. 2007.

Frank, Dirk: *Die Geburt der „Tristesse Royale“ aus dem Geiste der achtziger Jahre.* In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. Richard Boorberg. München. 2003. [Kurzbeleg: Frank: *Die Geburt der „Tristesse Royale“.* 2003.]

Frank, Dirk (Hrsg.): *Popliteratur – Arbeitstexte für den Unterricht für die Sekundarstufe*. Bd. 15053. Reclam. Stuttgart. 2003. [Kurzbeleg: Frank: *Popliteratur*. 2003.]

Frank, Dirk: *Der Affekt gegen 68*. In: Neuland, Eva (Hrsg.): *Jugendsprache – Jugendliteratur – Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugend – Soziolinguistische Beiträge*. Bd. 1. Peter Lang. Frankfurt a.M. 3. Aufl. 2008. [Kurzbeleg Frank: *Der Affekt gegen 68*. 2008.]

Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht*. Cornelsen. Berlin. 1999.

Gansel, Carsten: *Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Popliteratur*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur*. Richard Boorberg. München. 2003. [Kurzbeleg: Gansel: *Adoleszenz*. 2003.]

Hoffmann, Dieter: *Arbeitsbuch deutschsprachiger Prosa seit 1945. Bd. 2: Von der Neuen Subjektivität zur Pop-Literatur*. A Francke/UTB. Tübingen. 2006. [Kurzbeleg: Hoffmann: *Arbeitsbuch deutschsprachiger Prosa seit 1945*. 2006.]

Jud, Markus: *Schweizerische Flüchtlingspolitik im 2. Weltkrieg*. URL: <http://www.geschichte-schweiz.ch/fluchtlingpolitik-2-weltkrieg.html>. [Stand: 10.07.2010].

Jung, Thomas (Hrsg.): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. In: *Osloer Beiträge zur Germanistik*. Bd. 32. Peter Lang. Frankfurt a. M. (u.a.). 2002. [Kurzbeleg: Jung: *Alles nur Pop?* 2002.]

Karasek, Tom: *Generation Golf: Die Diagnose als Symptom. Produktionsprinzipien und Plausibilitäten in der Populärliteratur*. Transcript. Bielefeld. 2008. [Kurzbeleg: Karasek: *Generation Golf*. 2008.]

Kracht, Christian: *Wir tragen Größe 46*. In: *DIE ZEIT Online*. 37/1999. URL: http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml. [Stand: 29.4.2010].

Kraft, Thomas (Hrsg.): *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*. Bd. 2. Nymphenburger. München. 2003.

Kramer, Andreas: *Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den 60ern*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur*. Richard Boorberg. München. 2003.

Lamping, Dieter (Hrsg.): *Untersuchungen aus der deutschen + skandinavischen Philologie*. Bd. 324. Reihe: Palaestra. Vandenhoeck + Ruprecht. Göttingen. 2006.

Lindemanns Bibliothek: *Kunst und Literatur im Info Verlag*. Bd. 53. Info Verlag. Karlsruhe. 2008.

Lukàcs, Georg: *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Luchterhand Literaturverlag. Frankfurt a. M. 1988.

Mehrfort, Sandra: *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. In: *Lindemanns Bibliothek. Kunst und Literatur im Info Verlag*. Bd. 53. Info Verlag. Karlsruhe. 2008. [Kurzbeleg: Mehrfort: *Popliteratur*. 2008.]

Mertens, Mathias: *Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder*. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur*. Richard Boorberg. München. 2003. [Kurzbeleg: Mertens: *Christian Kracht*. 2003.]

Mietzel, Gerd: *Pädagogische Psychologie des Lernens und Lehrens*. Hogrefe. Göttingen u.a. 7. Aufl. 2003.

Neuland, Eva (Hrsg.): *Jugendsprache – Jugendliteratur – Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugend – Soziolinguistische Beiträge*. Bd. 1. Peter Lang. Frankfurt a.M. 3. Aufl. 2008.

Osloer Beiträge zur Germanistik: Bd. 32. Peter Lang. Frankfurt a. M. (u.a.). 2002.

Paulokat, Ute (Hrsg.): *Benjamin von Stuckrad-Barre. Literatur und Medien in der Popmoderne*. In: Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1942. Peter Lang. Frankfurt a. M. 2006. [Kurzbeleg: Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre*. 2006.]

Schäfer, Jörgen: *Pop und Literatur in Deutschland seit 1968*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. Richard Boorberg. München. 2003.

Scholz, Hannelore (Hrsg.): Reihe: *Zeitstimmen*. Bd. 9. trafo. Berlin. 2009.

Seiler, Sascha: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“ – *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Untersuchungen aus der deutschen + skandinavischen Philologie. Bd. 324. Reihe: Palaestra. Vandenhoeck + Ruprecht. Göttingen. 2006. [Kurzbeleg: Seiler: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt*. 2006.]

Virilio, Paul: *Rasender Stillstand*. Fischer. Frankfurt a. M. 1998.

Wagner, Annette: *Die Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart – Studien zu Bret Easton Ellis, Douglas Coupland, Benjamin von Stuckrad-Barre + Alexa von Henning-Lange*. In: Ewers, Hans-Heino (Hrsg.) u.a.: Reihe: Kinder- und Jugendkultur, -literatur + -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik. Bd. 48. Peter Lang. Frankfurt a.M. 2007. [Kurzbeleg: Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman*. 2007.]

Wilczek, Reinhard: *Faszinierende Schullektüre im Spannungsfeld von Tradition, Adaption und Transformation. Ein praxisorientierter Lösungsvorschlag zur Beilegung des ungelösten Kanonkonflikts in Deutschland*. In: Bekes, Peter; Wilczek, Reinhard (Hrsg.): Literatur im Unterricht. Texte der Moderne und Postmoderne in der Schule. Heft 3/2003. Wissenschaftlicher Verlag Trier. Trier. 2004. [Kurzbeleg: Wilczek: *Faszinierende Schullektüre im Spannungsfeld von Tradition, Adaption und Transformation*. 2004.]

Abbildungen

Abb. 1: Christian Kracht; Quelle/ URL: <http://goon-magazine.de/wp-content/uploads/2007/01/christiankracht-anthony-s.jpg>. [Stand: 26.4.2010]