Maciej Jędrzejewski
Universität Warschau (Polen)

Zur (R)Evolution des Populären. Christian Kracht und seine Bedeutung für die Popliteraturforschung

Daß ich das Buch von Kracht dadurch kennenlernte, daß ich meine Barbour-Jacke mit der einer blonden Heidelberger Kunstgeschichtsstudentin vertauscht hatte, nahm ich von Anfang an als gutes Zeichen. Als ich sie besuchte, um wieder an meine eigene Jacke zu kommen, lag auf ihrem Nachttisch Faserland, und sie sagte lapidar: »Das muß man lesen, wenn man Barbour-Jacken vertauscht.« Sie hatte wahnsinnig recht.¹

Slowa kluczowe: Christian Kracht, recepcja, literatura pop

Keywords: Christian Kracht, reception, pop literature

Schlüsselwörter: Christian Kracht, Rezeption, Popliteratur

I

Wer etwas mehr über einen Schriftsteller erfahren möchte, der sollte seine Rezeptionsgeschichte berücksichtigen. Das postulierte jedenfalls — simplifiziert gesagt — Hans Robert Jauß in *Literaturgeschichte als Provokation* und begründete damit in den 70er Jahren des vorherigen Jahrhunderts einen literaturwissenschaftlichen Paradigmenwechsel². Obwohl hier auf die umfangreiche

¹ F. Illies, *Generation Golf. Eine Inspektion*, Frankfurt am Main 2001, S. 155.

² Vgl. u. a. H. R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, S. 171.

Forschungsdiskussion³, die die Jauß'sche Rezeptionsästhetik hervorgebracht hat, nicht eingegangen werden kann, besteht allgemein ein wissenschaftlicher Konsens darüber, dass die Rezeptionsanalyse zu einer Ausweitung der Forschungsperspektiven beigetragen hat. Die Rezeption als Analysekategorie ermöglicht ein umfangreicheres Verständnis literarischer Werke, zugleich kann durch ihre Erforschung das Bekannte bestätigt oder revidiert werden.⁴

Nähert man sich aus dieser Perspektive Christian Kracht, dann scheint dies auf den ersten Blick kein leichtes Unterfangen zu sein, zumal der Grad der rezeptiven Tätigkeiten um diesen Schriftsteller erstaunlich hoch ist. Grundsätzlich können hier alle semantischen Möglichkeiten der Rezeption — wie sie zum Beispiel Gero von Wilpert im *Sachwörterbuch der Literatur* veranschaulicht⁵ — registriert werden: Einerseits gibt es die künstlerisch-reproduzierenden Rezeptionsakte, bei denen die Kracht'schen Texte für andere Künstler als Inspiration fungieren. So behauptete Florian Illies in *Generation Golf*, dass Krachts Debüt *Faserland* Benjamin von Stuckrad-Barre zu den Romanen *Soloalbum* und *Livealbum* inspiriert habe.⁶ Auch Wolfgang Herrndorfs Debütroman *In Plüschgewittern* liest sich in Teilen wie ein Rewriting von *Faserland*⁷. Dirk Frank verweist darauf, dass auch *Phosphor* von Sven Lager von Krachts Erstling beeinflusst worden sei.⁸ Andererseits existiert auch eine Rezeptionslinie, und zwar eine erheblich größere als die vorherige, in der eine ‚kritisch-beurteilende‘ Aufnahme erfolgt ist, das heißt, dass die konkrete Besprechung der Werke Krachts zum Gegenstand der Betrachtung wird. Hinsichtlich der letzteren Rezeptionsmöglichkeit sei allerdings darauf verwiesen, dass hier explizit zwischen dem akademischen und dem publizistischen Rezensionswesen unterschieden werden muss.⁹ In beiden Bereichen ist Kracht überaus stark vertreten: So genügt allein schon eine flüchtige Internetrecherche im „Innsbrucker Zeitungsarchiv zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur“, um sich von seiner großen Popularität in der Literaturkritik zu überzeugen. Desgleichen hat sein Werk — wie noch zu zeigen sein wird — große Resonanz in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung.

³ Um nur ein Beispiel unter den zahlreichen Werken herauszugreifen, die mit Jauß' Thesen in Diskussion treten, ist hier zu nennen: N. Groeben, *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma, durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen*, Tübingen 1980.

⁴ Vgl. hierzu insbesondere G. Grimm, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*, München 1977, S. 11.

⁵ Vgl. G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, S. 684 f.

⁶ Vgl. F. Illies, *Generation Golf. Eine Inspektion*, op. cit., S. 155.

⁷ Vgl. D. Frank, *Einführung in das Thema*, [in:] *Popliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht*, hrsg. von D. Frank, Stuttgart 2010, S. 22. Vgl. ebenfalls W. Herrndorf, *In Plüschgewittern. Roman*, Frankfurt am Main 2002.

⁸ Vgl. D. Frank, *Einführung in das Thema*, [in:] *Popliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht*, op. cit., S. 22.

⁹ Vgl. F. Bondy et al., *Harenberg Lexikon der Weltliteratur. Autoren — Werke — Begriffe*, Bd. 3, Dortmund 1989, S. 1806.

Der Name ‚Christian Kracht‘ taucht zumeist im Kontext einer bestimmten literarischen Strömung, der so genannten ‚Popliteratur‘¹⁰ oder — präziser formuliert — der ‚Neuen Deutschen Popliteratur‘¹¹ auf. Zumindest der frühe Kracht wird als Repräsentant dieser Richtung betrachtet, obwohl er sich 1999 medienöffentlich von einer derartigen literaturwissenschaftlichen Zuordnung scheinbar selbst distanziert hat: „Ich hab keine Ahnung, was das sein soll: Popliteratur“.¹² Um es kolloquial zu formulieren: Was hat es auf sich mit Kracht und der Popliteratur? Warum gilt er eigentlich als so bedeutend für diese Strömung?

Derartigen Fragestellungen soll im Folgenden nachgegangen werden, wobei das Hauptanliegen der vorliegenden Studie in der Analyse der wissenschaftlichen Kracht-Rezeption in der Popliteraturforschung liegt. Ich konzentriere mich hauptsächlich auf einen rezeptionshistorischen Darstellungsausschnitt von *Faserland*, *Mesopotamia*, *Tristesse Royale* und *1979*, umso mehr, als diese Werke in der Popliteraturforschung als diskursive Bezugspunkte literarisch-exegetischer Interessen gelten. Dabei geht es mir aber nicht um eine simple Präsentation des Forschungsstandes, sondern vielmehr um die Verdeutlichung der Relevanz Krachts für die Popliteratur und Popliteraturforschung. Ins Blickfeld der Betrachtung rücken daher nicht die Werke des Schriftstellers, sondern literaturwissenschaftliche Studien, die sein Schaffen im Pop-Kontext erforschen. Aus Platzgründen können an dieser Stelle nur einige kontextuell relevanten Arbeiten aufgeführt werden. Bei der Auswahl habe ich mich hauptsächlich auf fünf Abhandlungen beschränkt, die

¹⁰ Zur Definition des Begriffs ‚Popliteratur‘ vgl. u. a. F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn 2008, S. 7 ff.; T. Ernst, *Popliteratur*, Hamburg 2005, S. 6 ff.; D. Hoffmann, *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*, 2 Bde., Tübingen 2006, S. 328–357; T. Jung, *Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur*, [in:] *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, hrsg. von T. Jung, Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 15–27; S. Mehrfort, *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Karlsruhe 2009, S. 33–51, 187–197; A. Menke, *Die Popliteratur nach ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren*, Bochum 2010, S. 11–36; S. Seiler, »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Göttingen 2006, S. 20–29; D. Frank, *Einführung in das Thema*, [in:] *Popliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht*, op. cit., S. 5–31; J. Ullmaier, *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Mainz 2001, S. 12–21.

¹¹ Diese m. E. sehr treffende Bezeichnung wurde von Frank Degler und Ute Paulokat in *Neue Deutsche Popliteratur* eingeführt und bezieht sich auf die letzte Phase der Popliteratur ab Mitte der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts. Die Wissenschaftler zählten dazu v. a. Texte von Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Alexa Hennig von Lange, Andreas Mand, Sibylle Berg, Thomas Brussig, Florian Illies, Joachim Bessing, Else Buschheuer, Sven Regener und Elke Naters. Vgl. F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, op. cit., S. 7 f. Es sei hier darauf hinzuweisen, dass ich den Terminus im Folgenden von Degler und Paulokat übernehmen und ihn für die Popliteratur ab 1995 bis 2001 verwenden werde.

¹² A. Philippi, R. Schmidt, »Wir tragen Größe 46«. *Benjamin v. Stuckrad-Barre und Christian Kracht wollen mit einer neuen Kombination berühmt werden: Für Mode werben und Bücher schreiben*, „ZEIT ONLINE“, 09.09.1999, http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml/komplettansicht (letzter Zugriff am 09.01.2017).

repräsentativen Charakter haben und vor allem Krachts kultur- und literaturgeschichtliche Rolle hervorheben, das heißt die ‚Popliteratur‘ als Gesamtphänomen unter die Lupe nehmen und in diesem Sinne historische Perspektiven der Gattung sowie ihre definitorischen Eingrenzungsversuche präsentieren. In concreto werden Thomas Ernsts *Popliteratur*, Moritz Baßlers *Der deutsche Pop-Roman*, Dirk Franks *Popliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht*, Kerstin Glebas und Eckhard Schumachers *Pop seit 1964* sowie Frank Deglers und Ute Paulokats *Neue Deutsche Popliteratur* analysiert.

Schaut man sich die popliterarisch-wissenschaftliche Rezeptionslinie an, fällt schnell auf, dass es keineswegs an einer Auseinandersetzung mit Krachts Œuvre mangelt — ganz im Gegenteil: Der Autor gilt in den Augen vieler Forscher als Pionier und Begründer der Neuen Deutschen Popliteratur. Es ist — wie im analytischen Teil zu zeigen sein wird — gängige Meinung, dass die Veröffentlichungsdaten von *Faserland* und 1979 als Beginn- und Endpunkt der Strömung herhalten können. Man attestiert ihm neue literarisch-künstlerische Qualität, weil er die Popliteratur als in den 60er Jahren entstandenes literarisches Phänomen in der Mitte der 90er Jahre in thematischer, ästhetischer und formaler Hinsicht ‚revolutioniert‘ habe, zugleich aber an frühere Popautoren anschloss.

Insofern ergeben sich folgende Fragestellungen:

Ab wann begann sich die Popliteraturforschung mit Kracht auseinanderzusetzen? Wie entwickelte sich der Rezeptionsverlauf? Können diesbezüglich markante Akkumulationswellen von Publikationen oder bestimmten Informationen über Kracht bemerkt werden?

1. Wenn man annimmt, dass Kracht eine neue Etappe der Popliteratur eingeleitet hat, dann wäre es auch interessant, zu erfahren, welche Gründe dafür angegeben werden und inwieweit die Rezipienten seinem Werk eine Tradierung, beziehungsweise eine Ablehnung früherer popliterarischer Ansprüche zuschreiben.

2. Welches Rezeptionsbild von Kracht wird konstruiert?

3. Wie wird Kracht neben anderen Popliteraten seiner Zeit, wie zum Beispiel Stuckrad-Barre oder Illies, positioniert?

4. Inwieweit wird darauf Bezug genommen, dass Kracht auch ein Repräsentant der schweizerischen Literatur ist?

Als Analyseverfahren erscheint mir eine weitgehend chronologische Besprechung des empirischen Materials am sinnvollsten — nicht, weil dadurch die Entwicklung der Rezeptionsgeschichte manifest würde, sondern weil sie eine gewisse Ordnung schafft. Es wäre problematisch, ein einheitliches Analysemuster festzusetzen, zumal jede der fünf Studien in ihrem Design, den Zielstellungen und Thesen unterschiedlich konzipiert ist.¹³

¹³ Es wären — wie bereits festgestellt — vielerlei Ergänzungen der vorliegenden Arbeit möglich. Insbesondere könnte man die Liste der popliteraturwissenschaftlichen Studien erheblich verlängern, die Krachts Rolle in der Popliteratur offenbaren. Es kann aber unter anderem auf folgende, in diesem Zusammenhang wichtige Arbeiten verwiesen werden: J. Ullmaier, *Von Acid nach Adlon*

II

Die Literaturkritik reagiert verständlicherweise erheblich schneller als die Wissenschaft auf literarische Neuerscheinungen. Während Rezensionen tagesaktuell verfasst werden und Zeitungen schnell erscheinen, kann es im Gegensatz dazu manchmal viele Jahre dauern, bis ein neues Werk Aufmerksamkeit in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung erhält. Erstaunlich ist jedoch, dass der Name ‚Kracht‘ relativ schnell in den popliteraturwissenschaftlichen Diskurs eingebracht wurde, denn bereits 2001 — also sechs Jahre nach der Veröffentlichung von *Faserland* und nur zwei Jahre nach *Mesopotamia* und *Tristesse Royale* — erscheinen erste Studien zur Popliteratur, in denen Kracht und den genannten Werken Beachtung geschenkt wird: Zum einen ist das Johannes Ullmaiers *Von Acid nach Adlon und zurück* und zum anderen Thomas Ernsts *Popliteratur*. Aus literaturhistorischer Perspektive betrachtet sind beide Arbeiten — mit zahlreichen Zitaten und Illustrationen versehen — durchaus ähnlich konzipiert; in allgemeiner, definitorischer Hinsicht nähern sie sich der popliterarischen Strömung an.

Es genügt allein schon Ernsts *Popliteratur* zur Hand zu nehmen, um festzustellen, dass Ernst neben Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel, Alexander von Schönborg und Joachim Bessing — all jenen Autoren, die auch an *Tristesse Royale* mitgewirkt haben — Kracht eine bedeutende literaturgeschichtliche Rolle zuschreibt, da dieser doch mit *Faserland* „die Schwemme der Popliteratur in den neunziger Jahren eröffnete“¹⁴, fernerhin mit dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Mesopotamia* neue Popautoren, eine neue Poplebensart und eine neue popliterarische Poetologie propagiert habe.¹⁵ Das kann als revolutionierend und zugleich evolutionierend aufgenommen werden, zumal von Kracht und anderen Autoren ein konträrer Wechsel der in Geltung stehenden popliterarischen Paradigmen ausging, wenn etwa Ernst behauptet:

und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur, op. cit., T. Jung, *Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur*, [in:] *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, op. cit., S. Seiler, »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, op. cit., S. Mehrfort, *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, op. cit., *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, hrsg. von A. Tacke, B. Weyand, Köln 2009, A. Menke, *Die Popliteratur nach ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren*, op. cit., *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, hrsg. von O. Grabienski et al., Berlin 2011, *Christian Kracht (TEXT+KRITIK)*, hrsg. von C. Kleinschmidt et al., München 2017 und M. Doll, *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart: Am Beispiel von Uwe Timms »Halbschatten«, Daniel Kehlmanns »Vermessung der Welt« und Christian Krachts »Imperium«*, Frankfurt am Main-New York-Warszawa 2017.

¹⁴ T. Ernst, *Popliteratur*, op. cit., S. 72.

¹⁵ Vgl. *ibidem*, S. 73 f.

Mit den Büchern von Kracht und Stuckrad-Barre, die bei Kiepenheuer & Witsch unter den Lektoren Martin Hielscher und Kerstin Gleba erschienen, wandelte sich der Begriff von Popliteratur in Deutschland schlagartig. Hatte Popliteratur bislang einen subversiven oder experimentellen Charakter, so zeigten Kracht und Stuckrad-Barre, wie man die Fernseh- und Lifestyle-Sprache reproduziert und damit einfach Bücher schreibt, die sich gut verkaufen.¹⁶

Hinzu kommt — wie Ernst formuliert —, dass Kracht die Öffnung der Strömung für die mit Flüchtigkeit, Unkompliziertheit und Oberflächlichkeit assoziierte — bis dato von früheren Popliteraten wie zum Beispiel Rolf Dieter Brinkmann in gewisser Weise verhasste — Popkultur in Gang gebracht habe, zugleich aber eine derartige Entwicklung zur damaligen Zeit in der deutschsprachigen Literaturszene erhofft worden sei.¹⁷ Der Wandel der Strömung habe dabei ihre Popularisierung ermöglicht und infolgedessen auch zu ihrem ökonomischen Erfolg geführt. So bemerkt Ernst in Bezug auf *Tristesse Royale*:

Besaß die Popliteratur in der Vergangenheit eine geringe gesellschaftliche Akzeptanz, weil sie sozialkritisch war, die Grenze zwischen Hoch- und Alltagskultur beseitigte, sprachkritische oder —experimentelle Konzepte entwickelte oder Tabuthemen aufgriff, so war all dies vom popkulturellen Quintett nicht beabsichtigt. Vielmehr zeigten die selbst ernannten Dandys, dass Popliteratur inzwischen völlig beliebig und mit allen Zeitgeisterscheinungen kompatibel und (gerade dadurch) eine ökonomisch erfolgreiche Sache sein kann. Letztlich sorgten sie für die Ankunft der Popliteratur in der Mitte der Gesellschaft, was zu Zeiten von Ginsberg und Burroughs, Brinkmann und Fichte undenkbar gewesen war. Diese neue Popliteratur ist nicht mehr wütender Protest gegen die Verhältnisse, sondern angenehmer Begleitsound zur Berliner Republik.¹⁸

Ernst zeigt ebenfalls, dass sich die neuen Popliteraten — und unter ihnen gerade auch Kracht — als fest integrierter Teil der Kulturindustrie begriffen, die finanziell erfolgreich sein wollten und deren schnell zu verhallen drohende Literatur Unterhaltungsliteratur darstellte.¹⁹

Ein Jahr nach der Herausgabe von *Popliteratur* erschien *Der deutsche Pop-Roman* von Moritz Baßler. Die Untersuchung zählt meines Erachtens zu einer der wohl aufschlussreichsten im wissenschaftlichen Popdiskurs, umso mehr, als sie eine bislang nicht bekannte Perspektive auf die Typologie der Strömung öffnet. Es werden die bedeutendsten Repräsentanten der Neuen Deutschen Popliteratur analysiert. Dabei ist die These leitend, dass sich popliterarische Texte durch das Fehlen einer gewissen Tiefenstruktur auszeichnen²⁰, denn „Pop [ist], als Medium des Neuen, zuallererst eine Archivierungs- und Re-Kanonisierungsmaschine“²¹. In erster Linie interessiere das Archivieren, Sammeln und Generieren von Gegen-

¹⁶ *Ibidem*, S. 74.

¹⁷ Vgl. *ibidem*, S. 72.

¹⁸ *Ibidem*, S. 75.

¹⁹ Vgl. *ibidem*, S. 75.

²⁰ Diese Behauptung war insbesondere auf Andreas Mands *Grover-Romane* bezogen: Vgl. M. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, S. 13.

²¹ *Ibidem*, S. 46.

wartskultur, weshalb popliterarische Werke zeitgenössische Archive der Medien- und Markenwelt darstellten.

Wie exemplarisch gerade Kracht in dieser Hinsicht ist, zeigt Baßler ausführlich im Kapitel *Christian Kracht*²², in dem die inhaltliche Essenz und Problematik von *Faserland* dargestellt wird, die insbesondere die Thematisierung von Markenfetischismus, konsumorientierten Haltungen und Kindheitserinnerungen betrifft. Er geht zudem auf *Tristesse Royale*, *Mesopotamia* und *Der gelbe Bleistift* ein.

Wesentlich für den hier interessierenden Zusammenhang ist allerdings, dass Baßler zwar Stuckrad-Barre als „Meister des Literatur-Pop[s]“²³ klassifiziert, in Kracht jedoch das „Gründungsphänomen“²⁴ sieht und *Faserland* infolgedessen als „Gründungsdokument“²⁵ bezeichnet. Auf diese Setzung haben sich später viele Wissenschaftler berufen.²⁶ Insofern wird in *Der deutsche Pop-Roman* von einer zentralen Position Krachts in der Neuen Deutschen Popliteratur ausgegangen, weil er als Pionier konstituierende programmatische Entwürfe in den Fundus der Popliteraturströmung eingebracht habe.

2003 wurde im renommierten Reclam-Verlag die Anthologie *Popliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht* von Dirk Frank herausgegeben, in der Texte der Neuen Deutschen Popliteratur mit denen der Pop-Klassiker wie Brinkmann, Ernst Jandl oder Jörg Fauser versammelt sind. Dazu bietet der Band auch zahlreiche weitere Informationen wie ein definitorischer Eingrenzungsversuch, eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung, biografische Fakten über einzelne Pop-schriftsteller und didaktische Anregungen²⁷. Letzterer Aspekt erscheint hoch relevant, wo eine schulische Aufarbeitung der Strömung und — was damit konnotiert ist — eine Kanonisierung für den Deutschunterricht doch bis zur Veröffentlichung von *Popliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht* nicht versucht wurde. Frank sah die Voraussetzungen für Schulfähigkeit, womit zugleich auch eine literaturwissenschaftliche Aufwertung Krachts und auch der gesamten Strömung einhergeht.

Typischerweise stellt Frank im literarhistorischen Kontext nahezu analog zu den vorherigen Popliteraturwissenschaftlern fest, dass Krachts Erstling großen Einfluss auf die Entwicklung der Neuen Deutschen Popliteratur gehabt habe, weil der Roman den Anfang der Richtung markiere: „Der Beginn der Erfolgsgeschichte deutschsprachiger Popliteratur lässt sich relativ genau datieren, nämlich

²² Vgl. *ibidem*, S. 110–115.

²³ *Ibidem*, S. 110.

²⁴ Vgl. *ibidem*.

²⁵ Vgl. *ibidem*, S. 111.

²⁶ Vgl. u. a. K. Gleba, E. Schumacher, *Einleitung*, [in:] *Pop seit 1964*, hrsg. von K. Gleba, E. Schumacher, Köln 2007, S. 193.

²⁷ In Bezug auf die didaktischen Anregungen vgl. D. Frank, *Didaktische Anregungen*, [in:] *Popliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht*, op. cit., S. 158–168.

mit dem Erscheinen von *Faserland* im Jahre 1995²⁸. In diesem Zusammenhang erkennt auch er die Pionierrolle Krachts an: „Kracht muss man konzedieren, dass er mit *Faserland* einen neuen Typus von Popliteratur kreiert hat. Den Hintergrund für dieses Schreiben bildet nicht mehr die sub- oder gegenkulturelle Mentalität, sondern vielmehr die einer saturierten Mittelschichtsexistenz“²⁹. Desgleichen seien es aber auch die inhaltliche Essenz, Problematik und die Lebensauffassungen, die sich im Roman manifestierten, die das entsprechende ‚Neue‘ bildeten und zu einem konstitutiven Element der Neuen Deutschen Popliteratur geworden seien.³⁰ Frank kommt in Bezug auf die popliterarische Poetologie Krachts zu dem Schluss, „dass es nicht viel mehr bedarf, als alltägliche Stilpräferenzen und Milieubeobachtungen in den Mittelpunkt der Geschichte zu stellen“, um in der Art der ‚Neuen deutschen Popliteratur‘ zu schreiben.³¹

Es verwundert deshalb auch nicht, dass um *Faserland* eine Kontroverse im literarischen Diskurs entbrannte:

Faserland hat nicht nur die neuere deutschsprachige Popliteratur beeinflusst. Die Kontroverse um den Roman hat zugleich einen Bruch sichtbar werden lassen. Ob und wie Popliteratur in der postindustriellen Gesellschaft noch für ein gegenkulturelles Konzept stehen kann, inwiefern Krachts literarisiertes Dandytum überhaupt ein kritisches Moment eignet, ist umstritten.³²

Implizit wird hier die Bedeutung des Romans akzentuiert, da er es nach Frank geschafft hat, die gegenwärtige literaturwissenschaftliche Diskussion zu beeinflussen. Dieser Nimbus hat mit dazu geführt, dass ein Textauszug aus *Faserland* in Franks *Popliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht* aufgenommen ist. Dies zeugt von Krachts literaturgeschichtlicher Wertschätzung und Bedeutung, die Frank sogar als wichtig für Heranwachsende und schulische Zwecke klassifiziert.

Dass Kracht aber auch eine literaturgeschichtliche Wertschätzung und Bedeutungszuschreibung aufgrund der Nichtaufnahme einer seiner popliterarischen Werke in eine Anthologie zur Popliteratur zuteil kommt — so paradox es auch zunächst einmal klingen mag —, beweist *Pop seit 1964* von Kerstin Gleba und Eckhard Schumacher. Der 2007 herausgegebene Sammelband verbindet ähnlich wie Franks *Popliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht* eine umfangreiche Auswahl von Auszügen aus popliterarischen Werken seit den 60er Jahren bis hin zu neuesten Publikationen mit verschiedenen Zusatzmaterialien, Informationen und Erläuterungen. Allerdings findet sich kein einziger Werkabdruck von Kracht, weil die Herausgeber wohl — ohne es *expressis verbis* zu sagen — davon ausgingen, dass der Schriftsteller jedem literarisch interessierten

²⁸ D. Frank, *Einführung in das Thema*, [in:] *Popliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht*, op. cit., S. 21.

²⁹ *Ibidem*, S. 21 f.

³⁰ Vgl. *ibidem*.

³¹ *Ibidem*, S. 22.

³² *Ibidem*.

Popliteratur-Leser bekannt sei und es infolgedessen überflüssig wäre, auf seine Lektüre aufmerksam zu machen. So lassen sich in der Einleitung zu den Texten der Neuen-Deutschen-Popliteratur-Etappe bereits bestens bekannte Datierungen der popliterarischen Strömung wiederentdecken:

Christian Krachts Roman *Faserland* macht, zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung, den Anfang. Werden in den Jahren zuvor noch diffus hier und da einige Texte mit dem Begriff »Pop« in Verbindung gebracht, so scheint man sich schon kurz nach Erscheinen des Romans im Jahr 1995 einig zu sein: *Faserland* gilt als Startschuss für eine neue Literatur, die bald zutreffend oder unzutreffend als »Pop-Literatur« bezeichnet wird.³³

Es ist bemerkenswert, dass Gleba und Schumacher in einer rezeptionsgeschichtlichen Betrachtungsperspektive über Kracht die Herausstellung eines möglichen Endes der Strömung wahrnahmen,³⁴ wenn etwa zu lesen ist: „Das ›Ende der Popliteratur‹ [...] wird im Herbst 2001 besonders anhand eines Romans beschworen: Christian Krachts 1979“.³⁵

Des Weiteren zeigen die Herausgeber von *Pop seit 1964* Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Neuen Deutschen Popliteratur zur früheren Popliteratur auf:

Brinkmann und Fichte gelten in den 1990ern als kanonisierte Vertreter subversiver, kritischer und ästhetisch wertvoller Popliteratur und werden in Anschlag gebracht etwa gegen die unter dem Namen »Das popkulturelle Quintett« versammelten Autoren Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre, denen anlässlich des 1999 im Hotel Adlon entstandenen Gesprächsprotokolls Tristesse Royale eben das vorgeworfen wird, was Ende der 1960er Jahre von vielen Kritikern als ein gemeinsamer Nenner von Brinkmann und Fichte formuliert wurde: Oberflächlichkeit, Inhaltslosigkeit, Konsumismus, Affirmation.³⁶

Gleba und Schumacher bringen in *Pop seit 1964* die Festsetzung starrer zeitlicher Rahmen der Strömung in den Diskurs ein, und zwar mit der Berücksichtigung der Veröffentlichungsdaten von *Faserland* und 1979, die jeweils den Beginn und vor allem den Abschluss der Neuen Deutschen Popliteratur markierten. Diese Historisierung der Popliteratur lässt das literarische Phänomen ganzheitlich, abgeschlossen und infolgedessen thematisch konsistent erscheinen. Es verwundert auch nicht, dass sich — wie im Folgenden deutlich wird — viele weitere Popliteraturforscher dem Vorschlag einer zeitlichen Eingrenzung anschlossen.

Eine Konsequenz dessen war auch die Suche nach einer entsprechenden Namensgebung für die Richtung, die — wie bereits in der elften Fußnote angemerkt — Degler und Paulokat wohl am treffendsten in ihrer 2008 veröffentlichten Studie *Neue Deutsche Popliteratur* bestimmt haben.³⁷ Das ist aber nicht der Grund,

³³ K. Gleba, E. Schumacher, *Einleitung*, [in:] *Pop seit 1964*, op. cit., S. 195 f.

³⁴ Vgl. *ibidem*, S. 200 f.

³⁵ *Ibidem*, S. 200.

³⁶ *Ibidem*, S. 199.

³⁷ Es sei hier nur am Rande darauf verwiesen, dass Degler und Paulokat die bereits vorher festgesetzten Eckdaten der Dauer der Strömung übernahmen. Vgl. F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, op. cit., S. 8, 106.

weshalb die Untersuchung hier so wichtig erscheint, sondern weil Degler und Paulokat die Neue Deutsche Popliteratur zum ersten Mal ausschließlich aus thematischer, sprachlicher und formal-ästhetischer Sicht ergründet haben,³⁸ obwohl in einer rezeptionshistorischen Übersicht „ein maßgebliches Kennzeichen des Umgangs mit der Popliteratur der 90er Jahre, nämlich ihre fast ausnahmslos ablehnende Rezeption durch die etablierte Literaturkritik“³⁹, sich gerade wegen ihrer thematischen Bedingtheit zeigte. Man warf — so Degler und Paulokat — den neuen Popliteraten übertriebene Konzentration auf Oberflächlichkeit, Unterhaltung, ökonomische Aspekte und eine Ästhetisierung der jugendlichen Lebenswelt vor, wohingegen politische Fragen außer Acht blieben.⁴⁰

Wesentlich ist, dass Deglers und Paulokats Argumente abermals anhand von Krachts Literatur ausgearbeitet werden. Sie analysieren *Faserland*, *Mesopotamia*, 1979 und *Tristesse Royale*. Besonders markant haben sie Kracht in zwei Kapiteln untersucht: in *Arbeit am Archiv: Die Semantik von Marken und Medien* und in *Alltag und Zeitgeschichte im Funktions- und Speichergedächtnis*. Im ersten hier genannten Kapitel werden die semiotischen Zuschreibungen beziehungsweise semantischen Kopplungen der dargestellten Waren und Konsumgüter akribisch unter anderem anhand von *Faserland* und *Tristesse Royale* expliziert.⁴¹ Dabei werden folgende wichtige Schlussfolgerungen gezogen, die insbesondere an Baßlers Thesen anknüpfen:

Popmoderne Popliteratur beschäftigt sich nicht mit Individualgeschichten, sondern stellt eine Enzyklopädie zusammen, mit anderen Worten einen Thesaurus medialer Gegenwart, der hilft, diese Gegenwartskultur zu archivieren. Im Mittelpunkt dieses Archivierungsprozesses stehen kulturelle Paradigmen, die durch das Sammeln, Ordnen, Segmentieren und Generieren von Phänomenen entstehen.⁴²

Im Gedächtnis-Kapitel erfolgt dann eine kritische Auseinandersetzung mit den in *Faserland* anzutreffenden Kindheitserinnerungen und dem Präsenthalten der NS-Zeit⁴³.

³⁸ Vgl. u.a. *ibidem*, S. 8, 17, 44, 50, 59, 76, 86 f., 93, 97, 102–105, 106, 114 f.

³⁹ *Ibidem*, S. 7.

⁴⁰ Vgl. *ibidem*. Außerdem stellen Degler und Paulokat treffend fest: „Die Kritik des Feuilletons beruhte allerdings auch nur auf einigen wenigen, immer wiederkehrenden Argumenten: In erster Linie machte man den Popliteraten fehlende politische Ambitionen zum Vorwurf. An zweiter Stelle wurde ihre Geschäftstüchtigkeit argwöhnisch beäugt. Die offensiven Vermarktungsstrategien und der daraus resultierende kommerzielle Erfolg erschienen großen Teilen des Literaturbetriebs nicht nur hochgradig suspekt, durch sie widersetzten sich die jungen Autoren dem traditionellen Selbstverständnis des Schriftstellers und provozierten durch ein neues Image, das den Markt nicht fürchtet und gezielt auf die Unterhaltungsfunktion von Literatur baut. Diese Strategie führte allerdings dazu, dass man popliterarischen Werken häufig nicht einmal das Attribut ›Literatur‹ zuerkannte“ (*ibidem*, S. 7 f.).

⁴¹ Vgl. *ibidem*, S. 34–38.

⁴² *Ibidem*, S. 39.

⁴³ Vgl. *ibidem*, S. 64 f., 70 f.

An dieser Stelle soll hervorgehoben werden, dass *Neue Deutsche Popliteratur* zu einer der wohl wichtigsten Studien über diese Literaturgattung gezählt werden kann, weil sie einen umfassenden Überblick zu diesem Thema bietet. Dass bei der Erarbeitung der jeweiligen Argumente partiell vorwiegend auf Kracht'sche Texte zurückgegriffen wird, spricht erneut für seine wissenschaftliche Nobilitierung als wichtiger Autor der Gegenwart.

III

Man könnte noch viele weitere Studien über die Popliteratur miteinbeziehen. Aber im Grunde genommen würde sich das hier aufgezeigte Rezeptionsbild nur bestätigen: Kracht wird, um an meine am Anfang aufgestellte These anzuknüpfen, von der Literaturwissenschaft an die Stelle des Pioniers positioniert und — neben Stuckrad-Barre oder Illies — als zentraler Repräsentant der Neuen Deutschen Popliteratur angesehen. Die Romane *Faserland* und *1979* gelten als zeitliche Rahmenpunkte der Strömung. Verallgemeinernd lässt sich konstatieren, dass im wissenschaftlichen Popliteratur-Diskurs eine konstante affirmative Argumentationslinie verfolgt wird, weil die positive Wertschätzung Krachts nirgendwo einer Revidierung unterliegt, das heißt, dass kein mir bekannter Popliteraturwissenschaftler seine Pionierrolle und Bedeutung für die Neue Deutsche Popliteratur anzweifelt oder diskreditiert. In einer resümierenden Betrachtung wird weiterhin deutlich, dass es bislang keine besonderen Akkumulationswellen von wissenschaftlich fundierten Publikationen über Krachts Schaffen gibt, wie dies zum Beispiel auf das publizistische Rezensionswesen zutrifft, wo oftmals besonders nach einer Veröffentlichung eines Romans oder nach der Verleihung eines Literaturpreises Häufungen von Rezeptionszeugnissen erkannt werden können. Vor diesem Hintergrund kann festgelegt werden, dass sich Kracht als Popliterat in der Popliteraturforschung etabliert hat und von ihr auch entsprechend gewürdigt wurde.

Die Frage, inwiefern Kracht als Vertreter der schweizerischen Literatur betrachtet wird, lässt sich anhand der untersuchten Studien recht eindeutig beantworten: Dieser Aspekt wird in den vorliegenden Arbeiten nicht explizit, beziehungsweise nur sehr marginal behandelt. Krachts schweizerische Herkunft scheint für die Popliteraturforscher keine Relevanz zu haben.

The (r)evolution of the popular: Christian Kracht and its significance for pop literature research

Summary

The aim of the study is the analysis of the reception of the German writer Christian Kracht in the pop literature research. As empirical material were used selected scientific articles about the pop literature. At the beginning are an introduction and theoretical elaborations. The second part focuses on analytic considerations. At the end is a summary. The thesis is that Kracht is considered one of the most important representatives of the pop literature. He contributed significantly to a revolution of the literary stream and the beginning of the New German Pop Literature in the 90s.