

Paweł Wałowski

Universität Zielona Góra (Polen)

Erinnern und Vergessen in Christian Krachts Romanen

1. Einleitung

Erinnern und Vergessen sind bekanntlich unentbehrliche Leistungen des menschlichen Gedächtnisses, um ein kohärentes Selbstbild schaffen, modifizieren und an die Herausforderungen des Jetzt anpassen zu können. Wenn man die namenlosen Ich-Erzähler in den ersten drei Romanen von Christian Kracht bedenkt, so sind die naiven, suchenden Erzählfiguren durch einen gestörten Selbst- und Vergangenheitsbezug bestimmt. Ihre Erinnerungen sind bruchstückhaft, manipuliert oder gar ausgelöscht. Der Anteil des Vergessens einerseits und die Unfähigkeit der Protagonisten dem Erlebten Sinn und Bedeutung zuzuschreiben andererseits machen die Identitätsarbeit der Erzählfiguren problematisch. Das Faszinosum der Romane von Christian Kracht regt immer wieder literaturwissenschaftliche Diskussionen an. Die Verortung des vorliegenden Ansatzes im Dreieck ‚Erinnern-Vergessen-Identität‘ erlaubt es, neue Erkenntnisse zur Konstitution der fiktionalen Erzählfiguren von Kracht zu gewinnen. Im folgenden Beitrag kommt es also darauf an, die Inszenierung und Ästhetisierung von Erinnern und Vergessen (in ihrem Zusammenspiel) zu untersuchen. Es handelt sich hier in erster Linie um den Fokus auf das individuelle Gedächtnis der Ich-Erzähler. Nur im Falle von *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* legt der Roman eine stärkere Beachtung der strukturellen Meta-Ebene des Romans nahe. Die Analyse der erinnerten Inhalte und des Modus ihrer Darstellung gibt Aufschlüsse über die Identität der Figuren. Ihre (fehlende) Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit soll ebenso beachtet werden. Als nicht weniger relevant erscheinen in diesem Kontext die Inhalte, die bewusst übergangen, nicht erinnert, verdrängt — also vergessen werden. An dieser Stelle ist allerdings das Paradox der Rede vom Vergessen zu

erwähnen. Das Vergessen kann nur durch das Erinnern erschlossen werden. Das Vergessen an sich ist — ähnlich wie das Gedächtnis — unbeobachtbar¹.

2. *Faserland* — Ambivalenz und Inkonsistenz

Der Erfolgsroman von Christian Kracht orientiert sich in seinem Duktus am Jetzt der Darstellung. Es sind Beobachtungen, Wahrnehmungen, Orte und Freunde, die den Erzähl- und Erinnerungsfluss des Ich unmittelbar determinieren. Wenn man Beides bedenkt — die Nähe des Stils zur gesprochenen Umgangssprache (genannt auch die literarisierte Oralität²) und das Präsens als Erzähltempus — so entsteht der Eindruck der Synchronität der Handlung und der Darstellung. Die Koexistenz von Zeitebenen, die Vermischung von Früher und Jetzt, oder anders ausgedrückt — der besondere Status der Erinnerungen im Erzählakt als erlebte Präsenz wird dadurch vermittelt, dass sie oft im Perfekt als Übergangstempus zwischen Vergangenheit und Gegenwart markiert werden und dabei nicht selten zwischen Vergangenheitstempora und Präsens geschaltet wird. Ein Beispiel zur Veranschaulichung:

Also: ich bin eingeladen bei Sarah zu Hause, ich nenne sie jetzt mal einfach Sarah, jedenfalls haben mich ihre Eltern eingeladen, um mich mal besser kennenzulernen, wie Eltern das so machen. [...] Mitten in der Nacht wache ich auf, und es riecht so komisch im Zimmer, und ich schlage die Augen auf und fühle im Dunkeln so um mich herum, und alles ist naß [...] In diesem Moment wird alles dunkel. Ich habe nicht lange überlegt, ich konnte auch gar nicht überlegen. Ich habe mich angezogen und bin rausgerannt, aus der Wohnung, das Treppenhaus runter, wo es immer noch nach Bohnerwachs roch, und auf der Straße habe ich dann geheult vor Scham³.

Die Geschichte des jugendlichen (Post)Adoleszenten zeichnet sich durch relativ hohe *Erinnerungshaftigkeit* aus. Darunter verstehen Basseler und Birke im Allgemeinen „die Deutlichkeit, mit der die erzählten Passagen als Inszenierungen des *Erinnerns* kenntlich werden und bleiben“⁴. Dabei handelt es sich jedoch nicht um die bewusste Erinnerungsarbeit des Ich und auch nicht um die Problematisierung seines Erinnerungsprozesses. Die Erinnerungshaftigkeit von *Faserland* wird in erster Linie durch die leitmotivisch vorhandene Rhetorik der Erinnerung⁵

¹ Vgl. A. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart–Weimar 2005, S. 7f.

² Vgl. S. Mehrfort, *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Karlsruhe 2008, S. 85ff.

³ Ch. Kracht, *Faserland*, München 1997, S. 28f.

⁴ M. Basseler, D. Birke, *Mimesis des Erinnerns*, [in:] *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, hrsg. von A. Erll, A. Nünning, Berlin–New York 2005, S. 123–147, hier S. 125.

⁵ Vgl. M. Gymnich, *Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung*, [in:] *Literatur — Erinnerung*

einerseits und ebenso die Rhetorik des Vergessens andererseits konstituiert. Dies wirkt sich allerdings nicht auf den Kontext der Erinnerungssituation aus. Das heißt: Die Ebene des Erinnerungsabrufs bleibt kaum ausgestaltet. Sie tritt völlig hinter das Jetzt der Darstellung zurück.

Um den Zusammenhang von Erinnern und Vergessen herauszustellen, soll hier — außer den obigen Bemerkungen zur ‚erzähl- und erinnerungstechnischen‘ Seite des Romans — auf einige Elemente im Aufbau⁶ der Erzählfigur hingewiesen werden. Der namenlose Protagonist fungiert als Repräsentant der *neuen Pop-Jugend*. Dies ist die unbekümmerte Golf-Generation, die demonstrativ unpolitisch orientiert ist, ästhetische Fragen des Stils und Geschmacks in den Mittelpunkt stellt und ständig auf der Suche nach (neuen) Reizen ist. Das Ich registriert auf seiner Reise im Rausch durch Deutschland (und dann in die Schweiz) zahlreiche Eindrücke, es kommentiert kritisch die Wirklichkeit und etikettiert andere Figuren. Es stützt sich dabei auf ein Reservoir voller Halbwahrheiten, oberflächlicher Urteile und Stereotype, die einen völligen Mangel an Selbstzweifel einerseits und einen spöttisch-herablassenden Ton andererseits zur Folge haben. Evidente Bildungslücken und intellektuelle Naivität⁷ des Ich sind nicht die einzigen Hinweise, die den Erzähler als *unzuverlässig*⁸ einstufen lassen. Die Hauptfigur imaginiert ihre eigenen Erinnerungen:

Wie ich genau aus Heidelberg rausgekommen und schließlich in München gelandet bin, das ist mir immer noch ein Rätsel. Einen Zug werde ich wohl genommen haben, aber diese Reise ist ausgelöscht in meinem Gehirn, einfach nicht mehr da. Im Zug muß ich wohl mit jungen Leuten gesessen haben, die zu einem Rave wollten [...] Ich sitze also auf der Wiese, und Rollo sitzt neben mir, und wir beobachten die Menschen. Rollo ist ein alter Freund von mir. Jetzt, in diesem Moment, fällt mir alles wieder ein: Rollo stand in Heidelberg plötzlich über mir, im Garten dieses Hauses. Er war auch auf der Party [...] Er hat mich wachgekriegt, dann hat er mich hochgezogen und in sein Auto gesteckt, und zusammen sind wir nach München gefahren⁹.

Als der Leser schon glaubt, die Folge von (erzählten) Ereignissen zu erkennen, wird sie einige Seiten später wieder relativiert: „Also, Rollo sitzt auf seiner Opium-Liege, und dann erzählt er mir von seiner Party. Mir ist das sofort peinlich, weil ich nichts davon gewußt habe, daß er Geburtstag hat, meine ich. Schließlich habe ich ihn auf diesem Rave da draußen nur zufällig getroffen“¹⁰. Die Widersprü-

— *Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, hrsg. von A. Erll, M. Gymnich, A. Nünning, Trier 2003, S. 29–47, hier S. 41.

⁶ Vgl. F. Jannidis, *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin 2004, S. 197–235.

⁷ Vgl. F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn 2008, S. 86f.

⁸ Das Phänomen ‚unreliable narration‘ wird in zahlreichen Arbeiten ausführlich diskutiert und soll jetzt an sich nicht zur Debatte stehen. Aufschlussreiche Bemerkungen sind u.a. bei Matias Martinez und Michael Scheffel zu lesen. (M. Martinez, M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München: 2007, S. 95–107).

⁹ Ch. Kracht, *Faserland*, München 1997, S. 103.

¹⁰ Ebd., S. 114.

che im Erzählen sind auf den Rausch- und Schwebезustand des Protagonisten im Jetzt zurückzuführen. Da er nicht imstande ist, Erinnern und Vergessen voneinander zu trennen und ihren Bezug zum Handlungsverlauf zu bestimmen, lässt er das Eine in das Andere quasi übergehen. Anders ausgedrückt: Die beiden Seiten seines (individuellen) Gedächtnisses werden substituierbar. Damit soll der Fokus auf die früher erwähnte Rhetorik der Erinnerung und die Rhetorik des Vergessens erneut gerichtet werden.

Die Erinnerungsarbeit des Ich-Erzählers wird immer wieder durch erklärende (und zugleich einschränkende) Verweise auf sein Gedächtnispotenzial eingeleitet und abgerundet. Es handelt sich hier um eine Reihe von selbstversichernden und selbst infrage stellenden Einschüben, mit denen die Authentizität des Erinnerten in Schwebе gehalten wird. Das Wissen um etwas wird entweder behauptet oder aber als unsicher/vergessen dargestellt. Zwei Beispiele zur Veranschaulichung:

Ja und jetzt, wenn ich so dran denke, fällt mir ein, daß der Alexander auch dabei war [...] Irgendwas war kaputtgegangen durch diesen Streit. Vielleicht war es gar nicht das genau, aber ich kann mich nicht mehr erinnern, warum wir uns dann nicht mehr gesehen haben. Es fällt mir aber sicher noch ein¹¹. Was ich sagen will, ist: Ich habe das ja verstanden, was der Alexander damit meinte, aber eben auch wieder nicht. Es gibt so Momente, in denen ich alles genau verstehe, so, wie mit Nigel und seinen T-Shirts, und dann plötzlich entgleitet mir wieder alles¹².

Auffällig sind auch Erzählstellen, in denen das Ich etwas vermitteln will, es aber mangels der richtigen Sprache oder aufgrund der Erinnerungslücken nicht schafft. Dies lässt sich mit seinen Worten folgendermaßen auf den Punkt bringen: „Ich kann das nicht beschreiben, was ich meine“¹³. Möchte man den Erzähl- und Erinnerungsmodus des Protagonisten erfassen, so scheint die Rede von Ambivalenz und Inkonsistenz legitim zu sein. Er denkt an etwas und versucht gleichzeitig daran nicht zu denken; er erinnert sich und vergisst zugleich; er versteht etwas und versteht es dabei nicht. In diesem Kontext stellt sich die Frage nach den Gründen für eine solche Unsicherheit im Erzählen und Erinnern. Hierzu sind einige Anhaltspunkte zu nennen: Herauszustellen ist die defizitäre Identität und Perspektive des Ich. Im ständigen Alkoholrausch befangen, kann er und will er keinen Blick für größere Zusammenhänge, für das Wesentliche gewinnen. Das Ich gibt selbst zu, dass er sich Sachen merkt, ohne dass zwischen ihrer Relevanz unterschieden wird. Alles ist ihm gleich wichtig, was dazu führt, dass alles genauso gut erinnert wie vergessen werden kann. Seine Erinnerungen, auch wenn durch äußere Faktoren bewirkt, sind lediglich zufällige Erinnerungsfetzen und er vermag ihnen keinen kohärenten Sinn abzugewinnen, d.h.: So fragmentiert, lückenhaft und unsicher sie sind, so ein zersplittertes und verschwommenes Bild seiner Identität ergeben sie. Symptomatisch für das Vermögen seines (individuellen) Gedächtnisses

¹¹ Ebd., S. 57f.

¹² Ebd., S. 66.

¹³ Ebd., S. 97.

sind zwei vergleichbare Szenen — da werden der Bezug auf das Andere und der Selbstbezug bildlich demonstriert:

Obwohl, wie ich gerade daran denke, entsteht Alexanders Bild in meinem Gehirn nur so in Einzelteilen, da fügt sich nichts zusammen, es ergibt kein Ganzes, das ich mir vorstellen könnte, nur einzelne Teile seines Gesichtes oder seine Art zu gehen oder zu sprechen¹⁴. Ich ziehe den Knoten fest, mit beiden Händen, und sehe dabei in mein Gesicht im Spiegel. Ich sehe nicht wirklich hin, nur so an die Ränder [...] Wenn ich sage, ich würde an die Ränder sehen, dann meine ich das wirklich so. Die Mitte von meinem Gesicht, die will ich gar nicht mehr sehen, nur noch die Umrisse. Das geht natürlich nur, wenn man dabei die Augen zukneift, dann wird es so, daß die Mitte verschwindet¹⁵.

Aus den zitierten Passagen lässt sich die Unfähigkeit der Ich-Figur herauslesen, der Komplexität des Selbst und des Anderen zu begegnen. Die Welt wird vom Ich nur in Bruchstücken wahrgenommen. Es sind einzelne Reize und Beobachtungen, die keine kohärente Narration ergeben und folglich von einer unsicheren, tastenden Identität zeugen.

Um die Überlegungen zu *Faserland* abzuschließen, soll noch kurz der inhaltlich-qualitative Aspekt der Erinnerungen im Roman skizziert werden. Wenn man so will, lässt sich die Gedächtnisarbeit des Ich-Erzählers drei ‚Bereichen‘ zuordnen:

— Individuelles Gedächtnis¹⁶ I: Erinnert werden hier Inhalte, die sich unmittelbar auf die Kindheit des Ich beziehen. Es handelt sich um positiv gefärbte Ereignisse und Emotionen. Auffällig ist, dass das erlebende Ich glücklicher erscheint als das erzählende Ich. Im Laufe der Romanhandlung verringert sich der Anteil derartigen Erinnerns. In das Kindheitsbild mischen sich auch pessimistischere Töne.

— Individuelles Gedächtnis II: Erinnert werden hier Situationen, die den momentanen Lebensabschnitt des Ich ausmachen. Es sind in erster Linie Highlife-Erlebnisse, Partys, Freunde und skurrile Geschichten. Sie werden an der Schwelle zum Jetzt verortet und sind kaum von der aktuellen Erzähl- und Handlungsgegenwart des Ich zu trennen. Das erlebende Ich und das erzählende Ich fallen zusammen. Wenn der Protagonist sich die Zukunft mit Isabella Rossellini ausmalt, so gehört dies als Leistung des prospektiven Gedächtnisses auch hierzu.

— Generationen-Gedächtnis: Es handelt sich hier um Inhalte, die zwar vom Ich erinnert und vermittelt werden, die jedoch als typische Identitätsmarker der Wohlstandsjugend, der Golf-Generation aufgefasst werden sollen. Gemeint sind hier Fragen der Markenästhetik, des Stils und der Verhaltensmuster, die — medial vor- und überformt — ihren Platz in der Attitüde des Ich-Erzählers finden.

¹⁴ Ebd., S. 63.

¹⁵ Ebd., S. 124.

¹⁶ Ich stütze mich hier auf grundlegende Prämissen des Konzepts des individuellen (kommunikativen) Gedächtnisses, wie sie etwa von Aleida Assmann und Harald Welzer beschrieben werden. (Vgl. A. Assmann, *Vier Formen des Gedächtnisses*, „Erwägen Wissen Ethik“, 13 (2002), 2, S. 183–190; Vgl. H. Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2005).

Hierzu zählen auch Inhalte des kulturellen Gedächtnisses, die in ihrer besonderen Ausprägung in Pop-kultureller Manier entmythologisiert und (möglicherweise) abgewertet werden. Es geht vor allem um die Präsenz und die (ironische) Auseinandersetzung des Ich mit der Nazi-Vergangenheit¹⁷.

3. 1979 — Vergessen-Wollen und Zurückgewinnen der Erinnerung

Christian Krachts zweiter Roman nimmt sich in gewissem Maße wie ein Reflex auf die mit *Faserland* ins Rollen gebrachte Welle der popliterarischen, um Highlife-Erlebnisse kreisenden Texte, aus. Die Marken, Stilfragen und Jugendsprache sind nur noch rudimentär als Fremdkörper vorhanden. Als Insignien der Popwelt werden sie mit den bedrohend anmutenden, unmenschlichen Verhältnissen der westlichen Zivilisation einerseits und der Strapaze des Überlebens andererseits konfrontiert und dadurch in ihrer Absurdität entlarvt. Eingeflochten in die Erzählung und Handlung werden dafür Songzitate aus der Popmusik der späten 70er Jahre¹⁸.

Wenn man das Funktionieren und den Stellenwert von Erinnern und Vergessen im Roman analysiert, so sind die beiden ‚Tätigkeiten‘ des Gedächtnisses nicht nur für die Identität des Ich-Erzählers aufschlussreich, sondern auch für den Fortgang seiner Geschichte entscheidend. Damit kommt ihnen eine handlungsdeterminierende Rolle zu. Zur ‚erzähl- und erinnerungstechnischen‘ Seite des Romans lässt sich Folgendes bemerken: Die Erinnerungshaftigkeit des Textes ist eher gering; der Erzählton ist kühl und leidenschaftslos, die herausgestellten Erinnerungspassagen selten und kaum eigens thematisiert. Das Erzähltempus ist Präteritum, wobei die Ebene des Erinnerungsabrufs lediglich durch den Einsatz des Präsens markiert wird. Dies geschieht allerdings nur an einigen wenigen Stellen (etwa fünf Mal). Es sind folgende Wendungen:

„Seine Augen waren fiebrig, *heute denke ich*, er war damals schon sehr lange krank gewesen“. [Hervorhebungen — P. W.]

„der Text ging so, *wenn ich ihn recht erinnere*“.

„Woher ich den Mut nahm, *weiß ich nicht*“.

¹⁷ Dieser Aspekt wird im vorliegenden Beitrag ausgespart, weil er in anderen Forschungstexten eingehend analysiert wurde. Als relevant erscheint in diesem Kontext der Befund, dass der Ich-Erzähler das Nachleben des Nationalsozialismus in Deutschland fast ausschließlich als eine Frage der ästhetischen Wahrnehmung betrachten und bewerten will, d.h.: Der Faschismus wird zum ästhetischen Zustand und dient als ein Verlegenheitsetikett. (Vgl. F. Degler, U. Frank, *op. cit.*, S. 59; Vgl. M. Hielscher, *Pop im Umerziehungslager. Der Weg des Christian Kracht. Ein Versuch*, [in:] *Pop, pop, populär. Popliteratur und Jugendkultur*, hrsg. von J.G. Pankau, Bremen [u.a.] 2004, S. 102–109, hier S. 102 f.).

¹⁸ Vgl. S. Seiler, »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Göttingen 2006, S. 287f.

„Diese Instrumente kamen aber, *soweit ich weiß*, niemals zum Einsatz, sie dienten der Abschreckung“.

„Einmal im Monat, *ich glaube*, es war an jedem ersten Dienstag, wurde uns Politischen freiwillig Blut abgenommen“¹⁹.

Daraus wird ersichtlich, dass das erzählende Ich sich nicht vom erlebenden Ich abgrenzt. Offen gestanden: Die Erzählposition des Ich-Erzählers außerhalb der vermittelten Geschichte erscheint handlungslogisch als unwahrscheinlich. Alles deutet darauf hin, dass der Roman mit dem Tod des Protagonisten endet.

Beachtet man Erinnern und Vergessen in ihrem Zusammenspiel, so können zwei Inhalte der Gedächtnisarbeit der Hauptfigur ausgemacht werden: ihre Kindheit und der Freund Christopher. An der Auseinandersetzung mit diesen Inhalten entzünden sich die Bemühungen des Ich, seinem Handeln und Denken einen (neuen) Sinn zu verleihen. Zunächst soll das Verhältnis zwischen dem Ich-Erzähler und Christopher skizziert werden. Das homosexuelle Paar verbindet eine verlorengegangene Nähe. Christopher behandelt seinen Freund mit demonstrativer Verachtung, doch das Ich ist trotzdem in seiner Hassliebe zu ihm befangen. Mehr noch: Der arrogante Freund bildet für den Ich-Erzähler den einzigen Bezugspunkt, er ist eine Ergänzung — oder gar ein Substrat — seiner Existenz. Es gibt eigentlich keine anderen Geschehnisse, keine Erinnerungen, auf die das Ich sich beziehen kann. Das zur Entwicklung der Identität notwendige Andere wird für den Protagonisten auf die Figur Christophers reduziert. Diese Fixierung auf den Freund wird in Form von iterativen Aussagen²⁰ immer wieder erzählerisch betont: „Christopher sagte dazu immer, ich sei etwas dämlich, womit er ja auch vielleicht recht hatte“²¹. Der Verdacht, dass die Identität des Ich ohne seinen Freund eine Art leeres Blatt Papier darstellt, wird nach dem Tode Christophers sofort bestätigt. So beginnt Teil Zwei des Romans. Der Protagonist sucht nach einem neuen Bezugspunkt, nach einem neuen Lebensinhalt. Als der charismatische und geheimnisvolle Rumäne Mavrocordato ihn auf eine Reise in den Tibet, zum heiligen Berg Kailash schickt, fügt er sich willenlos. Die Pilgerfahrt zum für einige Ostreligionen symbolischen Zentrum des Universums ist als ein Versuch anzusehen, den Weg zu sich selbst zu finden. Christopher ist auf der Reise des Protagonisten (und dann später im chinesischen Arbeitslager) nur noch in einzelnen Erinnerungsfetzen präsent. Der Prozess des (absichtlichen) Vergessens setzt ein. Markiert wird dies mit dem symptomatischen Bild:

Die Berluti-Schuhe fielen langsam auseinander [...] Die besten Schuhe der Welt konnten also noch nicht einmal einen Monat in den Bergen überstehen, dachte ich, und dann kam mir Christopher wieder in den Sinn, wie ich die Schuhe in seinem Sterbezimmer mit der Spitze

¹⁹ Ch. Kracht, *1979*, Köln 2001, S. 30, 54, 147, 170, 176.

²⁰ Vgl. M. Basseler, D. Birke, *op. cit.*, S. 129.

²¹ Ch. Kracht, *1979*, Köln 2001, S. 19.

nach vorne zur Wand gestellt hatte, und als ich versuchte, mir Christophers Gesicht vorzustellen, konnte ich ihn nicht mehr sehen²².

Die Berluti-Schuhe als Symbol der alten, Highlife-Welt kodieren einen ganzen Komplex von Vorstellungen und Schemata, die sich jetzt als unbrauchbar und nichtig erweisen. Es ist keine Frage des Zufalls, dass dieses (im Roman unzählige Male erwähnte) Dingsymbol den Ich-Erzähler an Christopher denken lässt. Der tote Freund verschwindet aus dem Bewusstsein des Ich. Seinen Platz nehmen Mavrocordato und — später im Arbeitslager — die kommunistische Ideologie und der Alltag ein. Christopher erscheint nur noch an einigen wenigen Stellen in der Erzählung des Ich. Zum Beispiel im Kontext der grausamen Verhöre: „Über Christopher sprach ich nicht, nicht ein einziges Mal“²³. Oder um die (absurde) Realisierung seiner früheren Wünsche in jetzigen, unmenschlichen Hungerverhältnissen zu nennen: „Ich dachte an Christopher, daran, daß ich mich immer zu dick gefühlt hatte, und ich war glücklich darüber, endlich *seriously* abzunehmen“²⁴. Ansonsten wird der tote Freund gänzlich vergessen.

Während Christopher als wichtigstes Element des autobiographischen Gedächtnisses²⁵ des Ich dann aus ihm gelöscht wird, verhält es sich mit der Kindheit der Hauptfigur in gewisser Weise umgekehrt: Die Bewegungsrichtung verläuft in diesem Fall von der Absenz bis zur (virtuellen) Präsenz. Die Kindheit — offenbar keine glückliche — scheint im Gedächtnis des Ich-Erzählers erloschen zu sein. Er äußert sich dazu folgendermaßen: Zum ersten Mal, seitdem wir in Persien waren, hatte ich das Gefühl des Ankommens und der Reinheit, ein Kindheitsgefühl; es war das Gegenteil des Gefühls, das ich selbst als Kind hatte, in meinem französischen Kindergarten; damals hatte ich immer versucht, die Milchränder an meinem täglichen Zehnuhr-Glas Milch zu umtrinken [...] Dies war meine einzige Kindheitserinnerung. Ich hatte keine Erinnerungen außer dieser mit dem ekelhaften Glas Milch. Und dieses Haus, das wir gerade betraten, war also das genaue Gegenteil davon. Oft war es ja so, daß Christopher mich fragte, warum ich so leer war und ganz ohne eine Vergangenheit zu existieren schien, als ob alles, was vorher war, ausgelöscht worden wäre, [...] aber es gab nichts, nichts, woran ich mich entsinnen konnte, gar nichts²⁶.

²² Ebd., S. 127.

²³ Ebd., S. 158.

²⁴ Ebd., S. 166.

²⁵ Birgit Neumann bemerkt zu diesem Begriff: „Trotz konkurrierender Bestimmungen besteht in der einschlägigen Forschungsliteratur weitgehend Einigkeit darüber, dass das autobiographische Gedächtnis als ein übergeordnetes, multimodales System konzipiert werden muss, das Inhalte des semantischen und episodischen Gedächtnisses im dynamischen Wechselspiel aufeinander bestimmt und in eine signifikante Relation zum Selbst setzt.“ (B. Neumann, *Literatur, Erinnerung, Identität*, [in:] *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, op. cit., S. 153).

²⁶ Ch. Kracht, 1979, Köln 2001, S. 33f.

An der längeren Passage wird der fehlende Bezug des Ich zu seiner Kindheit, zu einer ‚Welt vor Christopher‘ evident. Sie signalisiert jedoch auch die Sehnsucht des Protagonisten nach den ursprünglichen Glücksgefühlen und nach der initialen Erfahrung der Geborgenheit. Positive Erinnerungen an die Kindheit wären in diesem Kontext als retrospektive Sozialisation, als Fundament einer (neuen) Identität zu begreifen. Deswegen unternimmt das Ich den Versuch, seine Kindheitserinnerungen wiederzugewinnen. Präziser formuliert handelt es sich hier um Erinnerungen an mögliche Erinnerungen. Dies geschieht — wie im oben angeführten Beispiel — ex negativo oder durch Aufblitzen der positiven Assoziationen: „Ich hatte, während ich mit ihnen wanderte, das wunderbare Gefühl, Teil einer Gemeinschaft zu sein, als ob ich plötzlich eine Erinnerung zurückerhalten hätte, wie es im Kindergarten war, oder an den ersten Schultagen; es war wie ein goldenes Geschenk des Himmels“²⁷. Das Wandern mit den Mönchen um den heiligen Berg Kailash simuliert die Wiederherstellung von Sinn und menschlicher Nähe. Das Bedürfnis des Protagonisten, das neue Andere zu finden und Teil von etwas zu werden, wird in ironisch verzerrter Weise realisiert, wenn er als politischer Häftling im chinesischen Arbeitslager landet. Trotz — oder vielleicht wegen (?) — der absurden, grausamen Lebensverhältnisse unterwirft er sich — nahezu mit Erleichterung — der kommunistischen Ideologie und der auszehrenden Arbeit. Die Folgen sind leicht absehbar: das absolute Vergessen also der Tod.

4. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*²⁸ — Welt im Stillstand

Der schwarze Ich-Erzähler — Parteikommissär in Neu-Bern — agiert in der Antiutopie von Christian Kracht in einer fiktional-phantastischen Welt, deren Strukturen verrätselt sind und deren Atmosphäre beängstigend wirkt. Da die geopolitische Ausgangslage für unsere Fragestellungen relevant ist, soll sie in Ansätzen skizziert werden. Die fiktionale Realität des Textes entspringt einer kontrafaktischen Geschichtsversion. Die Schweiz stellt im Roman eine unübersichtliche Macht dar — genannt die Schweizer Sowjetrepublik (SSR). Infolge eines Streichs des Schicksals hat Lenin den plombierten Zug nach Russland *nicht* bestiegen. Dies hat Konsequenzen für die Verortung und Tragweite der bolschewikischen Revolution. Die Schweizer und ihre afrikanischen Alliierten befinden sich im

²⁷ Ebd., S. 145f.

²⁸ Dies ist auch zugleich der einzige Roman von Christian Kracht, der ins Polnische übersetzt wurde. Der Text wurde von Dorota Stroińska übertragen und erschien 2011 im Verlag FA-art in Katowice. Der polnische Titel lautet *Tu będą w słońcu i cieniu*. Interessant ist dabei die Art und Weise, wie für den Roman in Polen geworben wurde. Die polnische Band *Fantazman* schuf ein durch den Roman inspiriertes Musikprojekt und gab zahlreiche Konzerte in Städten wie Katowice, Chorzów, Kraków, Warszawa, Wrocław etc.

endlosen Krieg gegen die deutschen Faschisten und ihre englischen Verbündeten. Dieser Zustand dauert seit nahezu einem Jahrhundert an. Die Zeit der Handlung lässt sich etwa auf das Jahr 2010 datieren. Doch die raumzeitlichen Verhältnisse unterliegen in der erzählten Welt ihrer eigenen, von der außertextuellen Realität weit entfernten Logik.

Der Roman besteht aus dreizehn Kapiteln; zwei davon (IV und VI) könnte man als Erinnerungskapitel bezeichnen, weil sie sich unmittelbar auf die Afrika-Zeit des Protagonisten beziehen. Trotzdem ist die Erinnerungshaftigkeit des Textes im Allgemeinen gering. Es handelt sich hier um einen trockenen Bericht, bei dem der Standort²⁹ des Ich-Erzählers unklar bleibt. Das erzählende Ich und das erlebende Ich fallen — auch in den Erinnerungskapiteln — zusammen. Wenn man den Zusammenhang von Erinnern und Vergessen analysiert, so muss zunächst konstatiert werden, dass diese grundsätzlichen Leistungen des Gedächtnisses hier abstrakter gefasst und auf einer anderen Ebene verortet werden, als dies in *Fa- serland* und in *1979* der Fall war. Das Vergessen erscheint im Text als Folie, als absoluter Zustand der Welt. Es wird in Form eines frostigen, vereisten und mit ewigem Schnee bedeckten Raums verkörpert, der in seiner Beschaffenheit starr und bedrohend wirkt:

Wie war es nur im Sommer gewesen, als die Erde weich und krumig lag? Man konnte sich nicht mehr daran erinnern, wie man sich auch nicht an Gesichter erinnern konnte. Die Jahreszeiten verschwanden, es gab kein Auf und Ab mehr, kein bemerkbarer Wechsel, ebenso keine Gezeiten, keine Wogen, keine Mondphasen, der Krieg ging nun in sein sechsundneunzigstes Jahr. Wie war es im letzten Sommer gewesen, wie im Sommer davor, wie noch letzten Vollmond? Der Fluss der Zeit hatte es aus der Erinnerung gewaschen. [...] Es waren nun fast einhundert Jahre Krieg. Es war niemand mehr am Leben, der im Frieden geboren war³⁰.

Beachtet man die im Text evidente „Übereinstimmung eines bestimmten Zeitgefühls mit einer bestimmten Art von Raum“³¹, so erinnert sie an die Konzeption des Bachtinschen Chronotopos. In diesem Kontext kann die Rede vom *Chronotopos des Stillstands* sein. Dieser Zustand des Stillstands wird seitens der totalitären, unpersönlichen Macht, der SSR, herbeigeführt und gefestigt. Die Zeit steht hier still, sie ist in der Monotonie und Notwendigkeit des Krieges aufgehoben. Das Referenzsystem der Werte und der Perspektiven bezieht sich allein auf die Wirklichkeit des Krieges. Es gibt keine Entwicklung, höchstens eine wafentechnische. Der schnellen und konkreten Informationsübermittlung einerseits sowie der Logik und dem Nützlichkeitsprinzip des Krieges andererseits entspricht die Tatsache, dass die Kommunikation fast lediglich auf das gesprochene Wort beschränkt ist. Das Abstraktionspotenzial und die Zeitlosigkeit der Schrift —

²⁹ Vgl. C. Gansel, *Moderne Kinder- und Jugendliteratur: ein Praxishandbuch für den Unterricht*, Berlin 1999, S. 36.

³⁰ Ch. Kracht, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, Köln 2008, S. 12f.

³¹ M. Crang, *Zeit: Raum*, [in:] *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von J. Döring, T. Thielmann, Bielefeld 2009, S. 430.

beides, wohlgerichtet, als Gefahr für den verhinderten Fortschritt — haben zur Folge, dass sie nur noch rudimentär vorhanden ist. Als Gedächtnisspeicher wird sie folglich aus der Wirklichkeit der SSR verdrängt: „Unser Verlernen des Schreibens ist, wenn Sie so wollen, ein Prozess des absichtlichen Vergessens“³². Bücher sind nur noch als Relikte vorhanden; der als Außenseiter im Wald lebende Zwerg Uriel darf nur dort die verbotene Bibel lesen. Dieses durch den Staat angeordnete Tilgen der Vergangenheit, die außerhalb des SSR- und des Kriegsmythos liegt, zeigt sich auch an konkreten zerstörerischen Aktionen, wie etwa am Einreißen von Kirchen und Kapellen. Zum Ausdruck des Kriegs par excellence avanciert allerdings eine neue Form der Kommunikation, die als Gegenteil des Mediums ‚Schrift‘ erscheint: Sie wird die *Rauchsprache* genannt und beruht auf der Logik der Gewalt. Diese räumlich-gegenständliche Sprache ist abstraktionslos und jeglicher Mittelbarkeit enthoben. Das Gedachte wird direkt in den Raum projiziert und am Objekt ausgeführt. Auf dem Weg zum Hafen von Genua bemerkt der Ich-Erzähler dazu: „Es war die Sprache der Weissen, ein Idiom des Krieges, und ich brauchte sie nicht“³³.

Stillstand, Vergessen und Kriegslogik als Existenzmodi der erzählten SSR-Welt stoßen jedoch an ihre Grenzen. An dieser Stelle soll der Parteikommissär näher beleuchtet werden. An der Figur des assimilierten, afrikanischen Ich werden manipulative Eingriffe der Kriegsmacht und ihre expansive Politik der Entmündigung erkennbar. Der Protagonist wird dermaßen von seinem neuen Heimatland vereinnahmt, dass er die Ideologie unreflektiert hinnimmt und sein Werden zum Schweizer mit der Bewunderung für kommunistische Ausbilder verbindet. Dabei ist er nicht einmal imstande, die Zeichen des inneren Widerstands, des Identitätsverlustes richtig zu deuten:

In meinen Giftigen Träumen sah ich allerdings oft das Glas mit der Heuschrecke zer-springen und fühlte die Kälte der Stethoskopscheibe auf der Haut an meiner linken Brust, dort wo kein Herz verborgen lag. Es schüttelte mich am ganzen Leib, ein Gefühl der Übelkeit überkam mich stets, es war, als würde etwas aus mir geboren, als ob sich etwas absplattete und abschälte, es war wie eine Häutung von innen³⁴.

Die Haltung des Parteikommissärs ist gekennzeichnet durch einen völligen Mangel an kritischer Reflexion. Dieses Nicht-Hinterfragen-Wollen/Können lässt sich auf die Manipulationstechniken der totalitären SSR bei der Ausbildung der Afrikaner zu willenslosen Offizieren zurückführen. Sie dienen der Einschwörung der Rekruten auf die bedingungslose Hingabe an die Schweiz — etwa durch eine Gegenüberstellung der räumlich-mythischen Dimension der Berge (konkret des Kilimandscharos) mit der Ausdehnung und Macht des neuen Vaterlandes. Das manipulierte Bewusstsein des Ich zeigt jedoch immer wieder ‚undichte Stellen‘, an denen die Spuren des Ekels und der bedrückenden Unheimlichkeit durchsich-

³² Ch. Kracht, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, Köln 2008, S. 43.

³³ Ebd., S. 138.

³⁴ Ebd., S. 61.

kern: „Wir werden die deutschen und die britischen Faschisten besiegen, aber nicht unterjochen. Das ist unser Weg. Wir werden goldene Dörfer bauen und goldene Städte. *Ich komme nur ganz kurz hierher. Berge und Wolken. Vögel sind dort. Ich sehe sie nicht* [Hervorhebung — der Verf.]“³⁵. Das motivische Erwähnen der düsteren Naturbilder evoziert eine Stimmung der Ratlosigkeit und des Verlorenseins in der dunklen Welt. Diese in den Erzählvorgang quasi zufällig eingeflochtenen Einschübe nehmen sich wie Spuren und Reaktionen des alten, noch intakten ‚afrikanischen‘ Gedächtnisses des Ich aus. Sie sind eine Stimme seiner primären Identität. Als der Ich-Erzähler den charismatischen Abweichler Oberst Brazhinsky im Réduit — einem gigantomanischen Untertunnelungssystem im Inneren der Alpen — findet, wird er von diesem unmissverständlich aufgeklärt: „Ihre Erinnerungen sind nicht echt, nicht das, was wir als echt bezeichnen. Man hat Sie seit Ihrer Jugend einer Gehirnwäsche unterzogen“³⁶. Brazhinsky demaskiert die Scheinideologie und die Unmenschlichkeit der SSR. Er lässt auch keine Zweifel an der Rolle der afrikanischen Alliierten: „Sie sind ein Sklave der Schweiz, geboren, gedrillt und gemacht. Sie und Ihr Volk sind Kanonenfutter, Roboter, mehr nicht. Ihre Kindheit ist eine Fälschung“³⁷.

Die Welt des Kriegs und des Vergessens wird allerdings nicht durch das Wissen des Ich um ihre Substanz erschüttert. Es ist die Schrift als Gedächtnisspeicher, als Kommunikationsmedium, die das handlungsbewegende, subversive Moment in Gang setzt. Der Protagonist kann schreiben und lesen. Er benutzt ein Notizbuch, was im Kontext seiner Stellung als hoher Machtfunktionär für mehr Irritationen unter den anderen Figuren sorgt als die Hautfarbe. Der Schrift an sich kommt eine das System der SSR destabilisierende Qualität zu. Das Ich bekommt den Auftrag, den Abweichler Oberst Brazhinsky zu verhaften. Der Protagonist verfolgt den polnischen Juden bis zum Réduit. Im Inneren der Bergfestung bemerkt Brazhinsky in Hinsicht der Aufschrift „Śmierć Żydom“³⁸ [„Juden sterbt“, Übersetzung — P. W.], die der Ich-Erzähler früher am zerbrochenen Fenster seines Gemischtwarenladens entziffert, Folgendes: „Ich habe mir selber den Satz mit dem Schweineblut über das Schaufenster geschrieben. Denn nur Sie konnten ihn lesen. Das geschriebene Wort hat Sie hierher zu mir geführt“³⁹. Aus dem performativen Charakter der Schrift resultiert die Bewegung der Hauptfigur. Die Begegnung mit dem Polen im Réduit bildet eine Art Wendepunkt und ist zugleich eine Beschleunigung auf dem Weg zum Ende der SSR.

Die Rolle des Protagonisten als Figur des Umbruchs wird von ihm eher unbewusst wahrgenommen. Es lassen sich kaum Textbelege finden, aus denen hervorgeht, dass der Parteikommissär intentional handelt und vorsätzlich auf die

³⁵ Ebd., S. 27.

³⁶ Ebd., S. 127.

³⁷ Ebd., S. 128.

³⁸ Ebd., S. 24.

³⁹ Ebd., S. 124.

Abschaffung der dysfunktionalen Zivilisation abzielt. Vielmehr scheint er als eine evolutionäre Notwendigkeit, als Rebellion der Natur zu agieren. Dies wird auch symbolisch an seinem Körper markiert, dessen Anomalien Chiffren bilden, mit denen seine Funktion als eine Art Messias rätselhaft angedeutet wird. Das Herz des Ich befindet sich im Brustkorb, aber auf der rechten Seite. Nach dem Verlassen des Réduits nehmen seine Augen eine sonderbare blaue Farbe an. Die Entwicklungslinie der falschen Zivilisation mündet in einen evolutionären Kurzschluss, die Menschheit kehrt zu ihren Ursprüngen, nach Afrika zurück. Zum symbolischen Ausdruck der Änderung wird der Ich-Erzähler. Der Körper erweist sich dabei als ein Gedächtnisspeicher des Ursprünglichen. Auf dem Weg zum Schwarzen Kontinent bemerkt das Ich u.a.: „ein paar Stunden später fand ich kleine Stauden am Wegesrand, an denen verkümmerte, winzige grüne Bananen hingen, deren Form mir gleichwohl derart vertraut war, dass sie mir wie Stempel erschienen, die meiner Seele vor Urzeit aufgedruckt worden waren“⁴⁰. Dieses Zurückholen der (potenziellen) Menschheitserinnerungen gibt Zeugnis von der erneuernden Kraft der Natur. Die (falsche) Ich-Identität und die tödliche Zivilisation werden überwunden, ein Neuanfang ermöglicht.

5. Fazit

Die Romane von Christian Kracht liefern Geschichten, deren präzise, sterile und irritierend naiv-kühle Ausdrucksweise verwirrt. Die möglicherweise schriftstellerische Signatur schlechthin von Kracht bildet — und dies trifft in ähnlichem Maße auf alle drei Romane zu — eine Qualität seiner Prosa, zwei schockierend unvereinbare, scheinbar zufällig gewählte Bilder in einem erzählerischen Atemzug und ohne jeden Nachdruck einander gegenüberzustellen. Ein Zitat zur Veranschaulichung aus *1979*:

Bei einem Streit um den Madenbrei wurde Liu im Spätherbst von einigen Kriminellen in eine Ecke des Innenhofs gedrängt. Sie hielten ihn an Händen und Beinen fest. Ein Häftling nahm ein Eßstäbchen und hämmerte es dem schreienden Liu mit seiner Holzpantine durch den Ohrkanal in den Kopf hinein. Er war gleich tot. *Eine Woche später fiel der erste Schnee*⁴¹. [Hervorhebung — P. W.]

Die Absurdität und Belanglosigkeit des letzten Satzes im Kontext des grausamen Mordes geben Einblick in die defizitäre Identität des Ich. Wahrgenommen und erzählt wird bei Kracht alles, ohne dass zwischen der Relevanz und dem Sinn des Vermittelten unterschieden wird. Wenngleich die Naivität, der beschränkte Blick und der Mangel am Urteilsvermögen für alle drei Ich-Erzähler symptomatisch sind, so stellen die Krachtschen Figuren verschiedene Variationen der gestörten Identität — bedingt durch einen falschen oder beeinträchtigten Umgang

⁴⁰ Ebd., S. 138.

⁴¹ Ch. Kracht, *1979*, Köln 2001, S. 183.

mit der (eigenen) Vergangenheit. Dies lässt sich an ihrer Gedächtnisarbeit beobachten. Das Ich in *Faserland* huldigt einer Welt der flüchtigen Reize und Eindrücke. Es schwebt im Jetzt und im Rauschzustand, dabei lässt es in seine Erzählung fragmentarische Erinnerungsbruchstücke einfließen. Auffällig ist seine Unsicherheit im Ausdruck und im Erinnern. Das Erinnerte kann gleich zurückgenommen, in Frage gestellt oder wieder vergessen werden. Dieses Hin und Her, das Schwanken zwischen (Schein)Wissen und Leere erzeugt Abwehrmechanismen. Das Ich versucht durch Distanz und Kritik seine Identität zu stärken. Anders verhält es sich mit dem Ich-Erzähler in *1979*. Er hat so gut wie keine Erinnerungen außer denjenigen an seinen toten Freund. Als die einzige Bezugsperson verschwindet, wird sie auch allmählich aus dem Gedächtnis des Protagonisten gelöscht. Der Ich-Erzähler sucht nach einer neuen Substanz, die sein leeres Gedächtnis füllt. Die Sehnsucht nach der Nähe, Sicherheit und Gemeinschaft — in den (imaginierten) glücklichen Kindheitserinnerungen verkörpert — ist im chinesischen Arbeitslager zu Ende. Das Ich findet seine (absurde) Erfüllung in der Selbst-Auslöschung — im absoluten Vergessen. Das Vergessen ist dagegen in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* der notwendige, aufgezwungene Existenzmodus der Kriegswirklichkeit. Die Schrift und Bücher werden von der totalitären Macht als Fremdkörper verpönt. Obwohl der afrikanische Ich-Erzähler gefälschte Erinnerungen und manipuliertes Bewusstsein hat, wird er zum Träger der Subversion. Die Schrift als Gedächtnisspeicher der Zivilisation und der Körper als Gedächtnisspeicher der Natur setzen die Umkehr der Evolution in Gang.

Remembering and the Process of Forgetting in the Novels by Christian Kracht

Summary

The article discusses the issues of remembering and the process of forgetting in the novels by Christian Kracht. Each of the three texts chosen for discussion here has a different nameless first-person narrator whose memory, and sometimes no-memory, determines the style and the direction of the narrative. When the memory is disturbed, the identity of the characters becomes a problem. In the novel, *Faserland*, readers meet a dandy who leads a life of luxury, whose days are filled with parties and various stimulants. The protagonist's memories, beliefs, and judgements reflect the so-called "Generation Golf" and record the hollowness, aimlessness, and alienation of the young aesthete. The novel *1979* deals with the process of purposeful forgetting and the attempt to create a new identity. Its tone is rather ironic, since the protagonist surrenders to totalitarian ideology, a step which in practice leads to self-destruction. The last text analysed here, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* [*I will be here, in sunshine and in shadow*], is a counterfactual vision of the world devoid of letters and memory. Its protagonist, a native African, is "converted" into a party official. Consequently, his childhood, memories, and value system are manipulated.

Wspominanie i proces zapominania w powieściach Christiana Krachta

Streszczenie

Niniejszy artykuł analizuje kwestie wspomniania i procesu zapominania w powieściach Christiana Krachta. W każdym z trzech omawianych tekstów główną postacią jest inny bezimienny narrator pierwszoosobowy, którego pamięć — a niekiedy nie-pamięć — determinuje styl i kierunek prowadzonej narracji. Problematyczna okazuje się w kontekście zaburzonej pamięci kwestia tożsamości bohaterów. W powieści *Faserland* czytelnik poznaje żyjącego w przepychu dandysa, który podróżuje szlakiem używek i imprez. Wspomnienia, przekonania i sądy bohatera są odbiciem tzw. Pokolenia Golf oraz dokumentują pustkę, a i zagubienie młodego estety. W powieści *1979* chodzi o proces celowego zapominania oraz o próbę wykreowania nowej tożsamości. Jej wymowa jest ironiczna, gdyż główny bohater poddaje się totalitarnej ideologii, która w praktyce prowadzi do samounicestwienia. Ostatni analizowany tekst *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* to kontrafaktyczna wizja świata bez słowa pisanego i bez pamięci. Głównym bohaterem jest rodowity Afrykanin, który „przerobiony” zostaje na partyjnego funkcjonariusza. Jego dzieciństwo, wspomnienia i system wartości są zmanipulowane.