

Christoph Kleinschmidt

Dass Christian Kracht mit seinen Romanen einen globalen Handlungsrahmen spannt und dabei historische Diskurse literarisch verarbeitet, zählt zu den Topoi der Forschung,¹ an denen sich immer wieder die Frage entzündet, welches Verhältnis von Fiktion und Realität man der Literatur Krachts insgesamt unterstellen kann. Diese Frage scheint umso dringlicher, als Kracht anlässlich seiner Poetikdozentur 2018 in Frankfurt am Main die Offenbarung seiner traumatischen Kindheitserlebnisse zum Anlass nahm, eine Werkdeutung vorzulegen, die die zahllosen Ungereimtheiten seiner Romane scheinbar schlüssig auf eben jenes biografische Ereignis zurückbezieht. Fast unbemerkt von diesem Bekenntnis und der Autoexegese hat Kracht eine poetologische Erklärung abgegeben, die wie ein Kontrapunkt zur globalen Werkbetrachtung erscheint. Ihr zufolge habe er immer versucht, subtile Sätze zu finden, die ihre literarische Schönheit aus der Fragilität ihres Aussagegehaltes beziehen und so etwas wie ‚kognitive Dissonanzen‘ beim Lesen erzeugen. Eine solche poetologische Selbsterklärung, die fast pathetisch an einem mystischen Literaturbegriff festhält und ihn zugleich mit einer Poetik der Verstörung koppelt, muss als genuin ästhetisches Kriterium des Künstlers Kracht verstanden werden, weil sie den Status der einzelnen sprachlichen Aussage prononciert. Manche dieser Sätze sind im Sinne eines ‚Kracht-Effekts‘ bereits gesehen worden,² die poetologische Offen-

¹Vgl. zuletzt den von Stefan Bronner und Björn Weyand herausgegebenen Sammelband *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*. Berlin u. a. 2018.

²Vgl. Christoph Kleinschmidt: „Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu. Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts“. In: *Text + Kritik* 216: *Christian Kracht*. Hg. von Christoph Kleinschmidt. München 2017, 44–53, hier 50–52.

C. Kleinschmidt (✉)
Tübingen, Deutschland
E-Mail: christoph.kleinschmidt@uni-tuebingen.de

barung bietet jedoch Anlass genug, Krachts Sprach- oder besser Satzbaukunst noch einmal genauer in den Blick zu nehmen. Abseits einer Globalperspektive und auch jenseits der Frage, welche Konsequenzen sich aus dem Einbruch des biografischen Traumas für die Literatur Krachts ergeben, gilt es, den Blick zu schärfen für die subtilen Bereiche seiner Prosa, die im Sinne einer Mikroästhetik wirksam sind. Mit dem Begriff der Mikroästhetik wird dabei ein Konzept zur Beschreibung der Poetik Krachts verwendet, das Max Bense in seinem 1956 erschienenen Buch *Aesthetische Information* entwickelt hat und das zur Analyse der subtilen Verfahren literarischer Texte dient. Bense definiert darin die Mikroästhetik als

„die Theorie der wahrnehmungsmäßig und vorstellungsmäßig nicht direkt zugänglichen und nichtevidenten Bereiche am Kunstwerk bzw. ästhetischen Gegenstand; sie entwirft also das System der ästhetischen Elemente, der Zeichen und ihrer Prozesse“.³

Während Bense allerdings unter dem Eindruck der konkreten Poesie vor allem die diskrete Verteilung der Zeichenträger und das Material der Kunst anvisiert, steht hier angesichts der handlungsgesättigten Dichte von Krachts Romanen gerade das Wechselverhältnis der Darstellungsverfahren zum Dargestellten im Zentrum,⁴ d. h. es geht um die Sondierung der mikroästhetischen Referenzprozesse einzelner Aussagen. Hierzu wird aus jedem der bisher erschienenen fünf Romane Krachts ein Satz isoliert und im Hinblick auf seine syntaktische, semantische und aussagenlogische Beschaffenheit analysiert. Dabei soll der literarische Kontext, aus dem die Sätze entnommen sind, nicht nivelliert werden. Vielmehr gilt es, die Aussagen als literarische dahingehend zu untersuchen, wie sie, von ihrem ästhetischen Ort ausgehend, die Grenzen ihrer Referenzialität ausloten. Ziel ist es, einen Ausweg aus der Alternative von Fiktion und Realität zu finden und Christian Krachts Mikroästhetik als eine Praktik zu bestimmen, die – mit Bense gesprochen – mit verschiedenen „Realitätsgraden“ operiert und dadurch eine „Daseinsrelativität“⁵ erzeugt.

„Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke.“

Bereits Krachts erster Satz aus seinem Debütroman *Faserland* enthält eine Reihe von Doppelbödigkeiten und logischen Schief lagen: „Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke.“⁶

³Max Bense: *Ästhetische Information. Aesthetica II*. Krefeld u. a. 1956, 35.

⁴Für Bense fällt diese Relation in den Bereich der Makroästhetik. Vgl. Elisabeth Emter: *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925–1970)*. Berlin u. a. 1995, 288.

⁵Max Bense: *Ästhetische Information. Aesthetica II*. Krefeld u. a. 1956, 39.

⁶Christian Kracht: *Faserland. Roman*. München 2009, 13.

Fragt man danach, wer hier überhaupt spricht, dann muss man feststellen, dass wir es mit einer unmöglichen Erzählsituation zu tun haben, weil hier jemand anfängt zu erzählen und gleichzeitig innerhalb der Szene agiert.⁷ Solche autodiegetischen Kongruenzen kennzeichnen den inneren Monolog; anders als bei dieser Art des nach innen gerichteten Selbstgesprächs handelt es sich bei der imitierten Mündlichkeit des „Also“ jedoch um eine Form des nach außen orientierten Erzählens. Mit dieser Einstiegsformulierung suggeriert der Sprecher einen Wissensvorsprung, und es scheint so, als berichte hier jemand im Nachhinein über das, was ihm widerfahren ist. Im Sinne einer widerspruchsfreien Lektüre werden daher nicht wenige den ersten Satz unbewusst ins Präteritum korrigieren: „Also, alles fing damit an, dass ich bei Fisch Gosch in List auf Sylt stand und ein Jever aus der Flasche trank“. Dadurch, dass Kracht ein gegenwärtiges Erzählen betreibt, finden Ursache und Folge des Erzählens jedoch gleichzeitig statt. Selbst wenn man ihm die Erfindung eines ‚epischen Präsens‘ einräumte, das umgekehrt zum ‚epischen Präteritum‘ einen Vergangenheitseffekt in das gegenwärtige Erzählen hineinholte, funktioniert eine solche zeitliche und kausale Angleichung nicht ohne Irritationen. Hinzu kommt, dass mit dem „Also, es fängt damit an, daß“ ein Versprechen vorliegt, das darin besteht, die Gründe für das Erzählen transparent werden zu lassen. Der eigentliche Fixpunkt des Erzählens bildet durch das Personalpronomen „es“ allerdings eine Leerstelle. Der Roman initiiert im Eingangssatz die Suche nach seinem Existenzgrund im Sinne einer ziellosen Zielgerichtetheit. Im Kontrast zu dieser Unbestimmtheit steht nun die Zitation konkreter Markennamen. Mit ‚Fisch-Gosch‘ und ‚Jever‘ sind Labels angesprochen, die eine soziokulturelle Zuordnung der Erzählerfigur erlauben. Entscheidender als der viel zitierte Pop- und Oberflächendiskurs scheint mir jedoch zu sein, dass die Marken Koordinaten einer tatsächlich erlebbaren Wirklichkeit bilden und damit der Diegese einen höheren Realitätsgrad verleihen. Gleiches gilt für die Ortsbezeichnung ‚List auf Sylt‘, die eine topografische Orientierung schafft. Die Welt, die der Satz beschreibt, ähnelt folglich der außerliterarischen; die Art und Weise, wie der Erzähler über sie spricht und gleichzeitig darin agiert, ist jedoch nicht mit den natürlichen Gesetzmäßigkeiten vereinbar. Damit kombiniert Kracht in seiner mikroästhetischen Konzeption des Einstiegsatzes von *Faserland* das Unmögliche mit dem Realistischen und erzeugt einen paralogischen Authentizitätsraum.

⁷Stefan Bronner spricht sogar von einem „schizoiden Erzähler“. Stefan Bronner: *Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen. Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen „Faserland“, „1979“ und „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“*. Tübingen 2012, 380.

„Ich habe nie Menschenfleisch gegessen.“

Auf den ersten Blick scheint der Satzsatz aus Krachts zweitem Roman *1979* keinerlei Mehrdeutigkeiten zu enthalten. „Ich habe nie Menschenfleisch gegessen“,⁸ ist ein wohl formulierter, grammatisch korrekter Satz, der sprechakttheoretisch als Negation und narratologisch als widerspruchsfreie Selbstaussage eines Erzähl-Ichs eingeordnet werden kann. Auf den zweiten Blick allerdings entfaltet er eine enorme Suggestivkraft. Wenn jemand behauptet, nie Menschenfleisch gegessen zu haben, dann impliziert dies ja zunächst einmal, dass zumindest die Möglichkeit dazu bestanden hat. Mehr noch: Die Negationspartikel „nie“ deuten an, dass der Kannibalismus nicht nur ein einmaliger Exzess, sondern ein wiederholtes Ereignis im Umfeld des Sprechers gewesen sein muss. Die Lakonik der Aussage steht dabei im Gegensatz zum Referenzfeld der Grausamkeiten und des menschlichen Elends, das sie entfaltet. Daneben provoziert die Aussage in ihrer (a)moralischen Dimension geradezu, auf ihre Glaubwürdigkeit hin überprüft zu werden, was vor allem durch die Form der Verneinung bedingt wird. Denn der umgekehrte Fall eines Bekenntnisses „Ich gebe zu, Menschenfleisch gegessen zu haben“ transportiert nicht in gleicher Weise sein Gegenteil mit. Zumindest gibt es mehr Gründe dafür, praktizierten Kannibalismus zu leugnen, als ihn fälschlicherweise zuzugeben. Als Leser*in von *1979* besteht jedoch keine Gelegenheit, den Wahrheitsgehalt der Aussage zu überprüfen, weil der Roman nicht an einer außertextuellen Referenz gemessen werden kann. Für die Literatur in ihrer „Wahrheitsindifferenz“⁹ stellt sich die Frage der wahr/falsch-Alternative bekanntlich gar nicht. Anstatt das als grundsätzlichen Unterschied von literarischem und logischem Diskurs zu akzeptieren, scheint Kracht mit seiner Mikroästhetik die Grenzen neu auszuloten, indem er einen konstativen Sprechakt imitiert und so einen quasilogischen Diskurs zum Endpunkt seines Romans macht. Dadurch wird der Umstand, dass „alles, was ein fiktionaler Text zum Inhalt hat, auch anders sein könnte“¹⁰ gewissermaßen performativ vorgeführt, denn Krachts Satz enthält zwei gegenteilige Referenzweisen: Eine Situation, in der ein Sprecher Menschenfleisch gegessen hat und diesbezüglich lügt, und eine Situation, in der ein Sprecher kein Menschenfleisch gegessen hat und darüber glaubwürdig Auskunft gibt. Eine solche Verbindung von Gegensätzen wirkt widersprüchlich, allerdings bedeutet sie nicht, dass beide ‚Wirklichkeiten‘ gleichzeitig existieren. Gerade weil es sich um einen literarischen Satz handelt, sind vielmehr beide Realisierungsweisen möglich. Das Dilemma der Literatur, weder wahr noch falsch sein zu können, wird mit Krachts Mikroästhetik ins Verstörend-Produktive eines Sowohl-als-auch gewendet.

⁸Christian Kracht: *1979. Ein Roman*. Köln 2001, 183.

⁹Andreas Kablitz: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*. Freiburg i.Br. u. a. 2013, 197.

¹⁰Ebd.

„Auf dem Bild regnete es, oder es regnete nicht.“

Was der letzte Satz von *1979* andeutet, finden wir in Krachts drittem Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* explizit ausformuliert. Die Aussage „Auf dem Bild regnete es, oder es regnete nicht“¹¹ bringt alternative Zustände in einer einzigen Beschreibung zusammen. Für sich betrachtet, scheint sie keinen Sinn zu ergeben, weil wir als Leser und Leserinnen überhaupt nicht wissen, was denn nun zutrifft. Dass der Satz allerdings nicht einfach eine Nullaussage darstellt, liegt daran, dass Kracht mit ihm ein bekanntes Beispiel aus Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* zitiert, das einen ‚extremen Fall‘ von Aussagesätzen illustriert, die sogenannten Tautologien, die als „bedingungslos wahr“ gelten. Ein tautologischer Satz ist wahr, auch wenn bzw. gerade weil vollkommen offen ist, ob das, was er beschreibt, der Fall ist oder nicht. Die Konsequenz einer solch weitgefassten Aussage besteht darin, dass sie in „keiner darstellenden Beziehung zur Wirklichkeit steht“: „Ich weiß z. B. nichts über das Wetter, wenn ich weiß, daß es regnet oder nicht regnet“. Eine solch sinnlose, „aber nicht unsinnig[e]“ Aussage muss dabei nicht negativ begriffen werden, denn im Umkehrschluss bedeutet sie auch: „Die Tautologie läßt der Wirklichkeit den ganzen – unendlichen – logischen Raum“.¹² Kracht variiert den Beispielsatz, indem er mit dem Bild, auf dem es regnet oder nicht regnet, eine mediale Komponente einführt. Dieser Fokus auf die Malerei funktioniert als mikroästhetische Referenz, bei der die Kunst als der Bereich ausgewiesen wird, in dem die Tautologie besonders zur Geltung kommt. Für Kracht scheint sie jenen logischen Grenzbereich zu bilden, in dem alle Zeichen bedingungslos wahr sind, weil sie erstens die Wirklichkeit, zu der sie in keinerlei darstellender Beziehung steht, allererst erschafft und zweitens immer eine Unschärferelation zum Wahrnehmungsstandpunkt, d. h. im Falle der Literatur zum Leser erzeugt. Wenn nun aber die Verwirrung, die der Satz bereithält, auf einem bedingungslosen Wahrheitsbegriff beruht, dann unterläuft die Engführung von literarischem und logischem Diskurs die Unterscheidung von Fiktionalität und Faktualität. Mithilfe tautologischer Aussagen eröffnet sich bei Kracht ein alternativer Referenzbegriff, der seine Gültigkeit aus dem Umstand bezieht, dass er eben nicht überprüft werden kann. „Ihre Wahrheit“, so formuliert es Moritz Baßler in Bezug auf Krachts Erzählweise, „ist nicht an irgendeiner

¹¹Christian Kracht: *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Roman*. München 2010, 46.

¹²Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt a. M. 1984, 43. Vgl. ausführlicher zu dieser sprachphilosophischen Dimension des Romans Christoph Kleinschmidt: „Auf dem Bild regnete es, oder es regnete nicht“. Christian Krachts ‚Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten‘ als literarische Welterschließung im Zeichen der Sprachlogik Ludwig Wittgensteins“. In: Bronner/Weyand (Hg.): *Christian Krachts Weltliteratur* (wie Anm. 1), 171–183.

Wirklichkeit zu verifizieren, und genau deshalb hat sie immer Recht.“¹³ Krachts Literatur erscheint vor diesem Hintergrund als ein unendlicher logischer Möglichkeitsraum.

„So oder so ähnlich dachte der junge August Engelhardt, während er die dünnen Beine übereinanderschlug, einige imaginäre Krümel mit dem Handrücken von seinem Gewand wischte und grimmig über die Reling auf das ölige, glatte Meer hinaussah.“

Auch in Christian Krachts viertem Roman *Imperium* finden sich Sätze, deren Aussagekraft fragil erscheint. Einer von ihnen lautet: „So oder so ähnlich dachte der junge August Engelhardt, während er die dünnen Beine übereinanderschlug, einige imaginäre Krümel mit dem Handrücken von seinem Gewand wischte und grimmig über die Reling auf das ölige, glatte Meer hinaussah.“¹⁴ Der Satz folgt auf die Eingangspassage des Romans, allerdings lässt sich auch aus seiner isolierten Betrachtung schließen, dass ihm ein Einblick in die Gedankenwelt August Engelhardts vorausgeht und sich nun von dessen Einstellungen eine Erzählerstimme absetzt. Die Art und Weise, wie diese Differenz von Sprech- und Blickinstanz funktioniert, erscheint umso bemerkenswerter, als bei einer Erzählsituation, die auf einer Mit- oder Übersicht beruht, der Sprecher eigentlich über ein exaktes Wissen der Figur verfügt. Mit der Formulierung „So oder so ähnlich dachte der junge August Engelhardt“ suggeriert der Satz jedoch, dass der Erzähler die Gedanken der Figur gar nicht genau kennt. Es stellt sich daher die Frage, warum diese nachträgliche Einschränkung vorgenommen wird. Angesichts der Tatsache, dass mit dem Namen August Engelhardt eine historisch verbürgte Person im literarischen Diskurs auftaucht, wäre es denkbar, dass hier eine Reflexion auf das fiktionale Spiel mit historischem Material stattfindet. Diese Lesart weist eine gewisse Plausibilität auf, bewegt sich allerdings noch im Rahmen eines bipolaren Gegensatzes, den Kracht mit seiner Mikroästhetik überwinden will. Ein anderer Effekt scheint daher wahrscheinlicher, nämlich ein mikroästhetischer Relativismus.¹⁵ Er schafft an dieser Stelle zwar keinen so extremen logischen Spielraum wie eine Tautologie, erzeugt aber immerhin ein Spektrum an Referenzweisen, die – strukturalistisch gesprochen – ein ganzes Paradigma von analogen Varianten transportieren. Das „So oder so ähnlich“ stellt

¹³Moritz Baßler: „Have a nice apocalypse!“. Parahistorisches Erzählen bei Christian Kracht“. In: Reto Sorg/Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. München 2010, 255–272, hier 263.

¹⁴Christian Kracht: *Imperium. Roman*. Köln 2012, 12.

¹⁵Als generelles Strukturmerkmal der Erzählhaltung und damit als wirkungsästhetischen Effekt arbeitet Hannah Gerlach die Relativität des Wissens in *Imperium* heraus und weist dabei auch auf die im Roman enthaltene Anspielung auf Einsteins Relativitätstheorie hin. Vgl. Hannah Gerlach: „Relativitätstheorien. Zum Status von ‚Wissen‘ in Christian Krachts ‚Imperium‘“. In: *Acta Germanica* 41 (2013), 197–210, hier 200.

in dieser Perspektive eben keine Einschränkung dar, weder im Hinblick auf das Denken der Figur Engelhardt noch auf die Zuverlässigkeit der Sprechinstanz, sondern erweitert vielmehr den Rahmen an Erfüllungsmöglichkeiten. Daneben hält der zitierte Satz noch eine weitere Besonderheit bereit. Die Formulierung, dass August Engelhardt einige „imaginäre Krümel“ wegwischt, schafft paradoxerweise eine Vorstellung von einem Gegenstand (den Krümel), den es gar nicht gibt, und mit dem dennoch so umgegangen wird, als gäbe es ihn. Man könnte dieses reale Agieren mit imaginären Gegenständen als Metapher für die Mikroästhetik Krachts verstehen und darin eine Umkehrung der für die Literatur üblicherweise unterstellten Verhältnisse sehen. Demnach wäre es nicht das (historisch) Faktische, das bei Kracht eine Ästhetisierung erfährt. Vielmehr erweist sich der mikroästhetische Prozess der Literatur selbst als das Reale, während das historische Material (im Sinne Hayden Whites) als imaginär kenntlich gemacht wird.

„Zweifellos lag kein Eichenlaub zu seinen Füßen.“

In eine ähnliche Richtung zielt ein Satz, der von Kracht selbst während der Frankfurter Poetikvorlesung zur Illustration seiner poetischen Verstärkungsstrategie angeführt wurde. Er stammt aus seinem bisher jüngsten Roman *Die Toten* und lautet: „Zweifellos lag kein Eichenlaub zu seinen Füßen.“¹⁶ So bildhaft der Satz erscheint, so sehr irritiert er. Welchen Sinn macht es, von etwas zu sprechen, das nicht existiert? Gerade in dieser Ausrichtung zeigt sich, welche eminent literarische Qualität der Aussage zukommt, denn der Bezug auf eine Welt, die erst der Text evoziert, stellt die Grundlage eines jeden literarischen Schreibens dar. Vor dem Hintergrund der viel diskutierten Frage, welcher Status dem Fiktiven gegenüber dem Realen zukommt, gehen bestimmte Positionen der Fiktionalitätstheorie davon aus, dass alle Figuren und Dinge in literarischen Texten „gleichzeitig[] Doppelwesen zwischen Sein und Nichtexistenz“¹⁷ sind, weil es sie (fiktiv) gibt, sie aber (real) nicht existieren. Kracht verkehrt diese Vorstellung, indem er sie zu einem Bestandteil der fiktiven Welt macht und auch den ontologischen Status der Dinge – das Sein des Eichenlaubs – infrage stellt. Ähnlich wie die Krümel in *Imperium* lässt sich das in der Negation imaginierte Eichenlaub in *Die Toten* jedoch nicht mehr wegdenken. Fiktionstheoretisch betrachtet haben wir es mit einem paradoxen Ontologismus zu tun: Das, was (in der ‚realen‘ Welt) nicht existiert und was es (in der Diegese) nicht gibt, gibt es (in der Imagination). Über diese theoretischen Feinheiten hinaus erzeugt die Feststellung, dass zweifellos kein Eichenlaub unter seinen Füßen liege, eine Unbestimmtheit, weil nicht klar ist, aus wessen Perspektive sie erfolgt: aus der Perspektive eines von außen blickenden, souveränen Erzählers oder aus

¹⁶Christian Kracht: *Die Toten. Roman*. Köln 2016, 73.

¹⁷Adrian Bruhns: *Zur Ontologie fiktiver Entitäten und ihrer Beschreibung in der Fiktionstheorie und Literaturwissenschaft*. Diss. Uni Göttingen (2016), 108: <https://d-nb.info/1137701471/34> (12.09.2018). Bruhns steht dieser Position kritisch gegenüber.

der Mitsicht mit der Figur. Auf der Grundlage dieser alternativen Zuschreibungsmöglichkeit transportiert der Satz drei Bedeutungsnuancen: Zum einen kann er mit dem Blick des souveränen Erzählers so verstanden werden, dass tatsächlich gar kein Laub vorhanden ist; zum anderen kann er – ob aus Erzähler- oder aus Figurenperspektive – so gelesen werden, dass zwar Laub unter den Füßen zu sehen ist, dass es sich aber nicht um Laub von einer Eiche handelt. Die dritte Bedeutungsvariante resultiert aus dem Umstand, dass ‚zweifellos‘ zwar vordergründig als Verstärker der Verneinung fungiert, jedoch in dieser Überbetonung jene Haltung des Zweifels erzeugt, die so vehement ausgeräumt werden soll. Demnach könnte sich die Figur in ihrer Wahrnehmung täuschen, und es liegt doch Eichenlaub unter ihren Füßen. Hinzu kommt, dass der Satz gar nicht von Kracht selbst stammt, sondern aus Alain Robbe-Grillet's Prosaskizze *Die falsche Richtung (La mauvaise direction)*, die 1962 in den *Momentaufnahmen (Instantanés)* erschien: „Et il n'y a sans doute pas de feuilles de chene à ses pieds“,¹⁸ lautet das französische Original. Dass Kracht die subtile Doppelbödigkeit der Formulierung erkennt, lässt sich gut beobachten, wenn man seine Übertragung mit der deutschen Erstübersetzung vergleicht: „Und es gibt wahrscheinlich keine Eichenblätter zu seinen Füßen.“¹⁹ In dieser Fassung stellt die Erzählinstanz eine Vermutung an, die gewiss eigentümlich ist, der aber nicht jene fiktionsästhetische Paradoxie zukommt, wie sie Kracht entfaltet. Dieser Umstand ist umso bemerkenswerter, als das Wörterbuch tatsächlich eine Übersetzung von ‚sans doute‘ in ‚wahrscheinlich‘ vorschlägt, Kracht sich aber offensichtlich gegen eine solche normierte Übertragung entschieden hat. Er wird damit einerseits dem Eigenwert des französischen Begriffs (‚sans doute‘/‚ohne Zweifel‘) gerechter und schafft andererseits eine Aussage, die mit absoluter Gewissheit auf einen Zustand von Welt verweist, die aber – bei genauerer Lektüre – den fragilen Grund ihrer literarischen Hervorbringung vermittelt.

„Er muß sich etwas Neues ausdenken, etwas noch nie Dagewesenes, es muß fehlerhaft sein, ja, exakt das ist die Essenz.“

Christian Krachts Mikroästhetik zeigt sich in unterschiedlicher sprachlicher Gestalt: als unmögliche, aber zugleich realistisch erscheinende Erzählsituation (*Faserland*), als ein extremer Diskurs, der die Möglichkeit einer Falschaussage gleichzeitig mittransportiert (1979), als ein tautologischer Sprechakt, der einen bedingungslosen Wahrheitsbegriff entfaltet (*Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*), als allgemeiner Aussagerelativismus (*Imperium*) und als eine Schaffung von Vorstellungen inexisterter Referenzobjekte (*Die Toten*). All diese Facetten sind anhand der Analyse einzelner Aussagen erarbeitet worden, und sie

¹⁸Alain Robbe-Grillet: *Instantanés*. Paris 1962, 29.

¹⁹Alain Robbe-Grillet: *Ein Königsmord, Momentaufnahmen. Frühe Prosa*. Aus dem Französischen von Eva Schewe und Elmar Tophoven. Berlin 1983, 185.

müssten in einem zweiten Schritt auf die Kontexte der Romanhandlungen bezogen werden. Dabei würde sich zeigen, dass diese Sätze kaum Gewicht besitzen, da sie von der Opulenz der erzählten Geschichten überdeckt werden. Gerade diese Subtilität ihrer Wirkung ist es aber, die sie auszeichnet und die dafür sorgt, dass die Diegese eine latente Störung erfährt. Beides zusammengenommen beschreibt die Poetik Krachts. In einer selbstreflexiven Miniatur,²⁰ bei der es um den Anspruch an den Künstler geht, immer wieder innovativ sein zu müssen, findet sich diese Poetik in *Die Toten* dezidiert ausformuliert: „Er [der Regisseur Emil Nägeli] muß sich etwas Neues ausdenken, etwas noch nie Dagewesenes, es muß fehlerhaft sein, ja, exakt das ist die Essenz.“²¹ Die darin zum Ausdruck kommenden Ansprüche an den Künstler als Genie, an die Vollkommenheit seiner Produkte und an die universale Wirkung seiner Kunst verbindet Kracht mit ihren Gegenpolen: dem Makel, der Unstimmigkeit und der Unverständlichkeit. Wir haben es hier mit der Dekonstruktion des Anspruchs an das gelungene Kunstwerk bzw. mit einer Verschiebung dieses Anspruchs zu tun, bei der das Kriterium des Gelungenen an eine Ästhetik des Fehlerhaften übergeht. Man kann eine solche Kombination komplementärer Kunstvorstellungen als „Hermeneutik des Bruchs“ bezeichnen, ein Begriff, den Krachts Verleger Helge Malchow in einem Interview verwendet, „weil es in der Tat ein raffiniertes Spiel mit ‚Fehlern‘ ist, das er [Kracht] spielt, die aber in einem höheren Sinne keine Fehler sind, sondern Erkenntnisse bzw. Gelegenheiten, zu Erkenntnissen zu gelangen.“²² Tatsächlich erweist sich auch der Satz aus *Die Toten* seiner Form nach als ein Erkenntnisprozess, der in der Idee von einer Ästhetik des Fehlerhaften mündet. Erst sie ermöglicht es überhaupt noch, künstlerisch produktiv zu sein. Will man aus dieser Einsicht abschließend doch noch einen Blick auf das große Ganze bei Kracht werfen, dann scheinen es die kleinen, wohl gesetzten Unstimmigkeiten auf der mikroästhetischen Ebene zu sein, die es legitimieren, auf der makroästhetischen Ebene globale Handlungsverläufe zu entfalten. Krachts Romane erzeugen – schließlich noch einmal mit Max Bense gesprochen – „ästhetischen Sinn“, weil sie die Einsicht der Mikrophysik in die ‚Daseinsrelativität‘ teilen und in der Tautologie des literarischen Erzählens eine Perspektive auf die Welt und ihre Geschichtlichkeit werfen, bei der eine „vollkommene“ und eine „verschwommene“²³ Realität gleichzeitig denkbar sind. Krachts Mikroästhetik des scheinbar Fehlerhaften ersetzt also keine Makroästhetik des Wesenhaften, sondern sorgt in ihrer Ambivalenz von Instabilität und bedingungslosem Wahrheitsanspruch dafür, dass die großen Narrative im Zeitalter der Postmoderne erzählbar bleiben.

²⁰Vgl. ausführlicher Christine Riniker: „Die Ironie verdampft ungehört“. Implizite Poetik in Christian Krachts ‚Die Toten‘ (2016)“. In: Matthias N. Lorenz/Christine Riniker (Hg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Berlin 2018, 71–120.

²¹Kracht: *Die Toten* (wie Anm. 16), 153.

²²Helge Malchow/Christoph Kleinschmidt: „Hermeneutik des Bruchs oder Die Neuerfindung frühromantischer Poetik. Ein Gespräch“. In: *Text + Kritik* 216: *Christian Kracht*. (wie Anm. 2), 34–43, hier 39.

²³Bense: *Ästhetische Information* (wie Anm. 3), 38.

Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Band 3

Reihe herausgegeben von

Christian Klein, Wuppertal, Deutschland

Matías Martínez, Wuppertal, Deutschland

In „Kontemporär“ erscheinen Monographien und Sammelbände zu Autoren und Themen, die seit den 1990er Jahren die deutschsprachige Gegenwartsliteratur prägen. Die Bände nutzen die Möglichkeiten einer Literaturwissenschaft, die kontemporär zu ihrem Gegenstand ist. Sie stellen zentrale Debatten ins Zentrum oder widmen sich einzelnen Autorinnen und Autoren aller Gattungen, führen in das Gesamtwerk ein, berücksichtigen aber auch die jeweilige Werkpolitik innerhalb des literarischen Feldes und die Rezeption.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/15854>

Susanne Komfort-Hein · Heinz Drügh
(Hrsg.)

Christian Krachts Ästhetik



J.B. METZLER

Hrsg.
Susanne Komfort-Hein
Frankfurt, Deutschland

Heinz Drügh
Frankfurt, Deutschland

ISSN 2520-8799 ISSN 2520-8802 (electronic)
Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur
ISBN 978-3-476-04728-1 ISBN 978-3-476-04729-8 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04729-8>

J.B. Metzler

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Bildgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: Kracht3_blaugrauF2 © Leonie Licht)

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
	Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh	
Teil I Mikroästhetik		
2	Christian Krachts Mikroästhetik	17
	Christoph Kleinschmidt	
3	DJ Bobo in Ulan Bataar. Ein Weg aus dem Ganzen in Christian Krachts Ästhetik?	27
	Maria Kuberg	
4	„... eine fortdauernde immer wiederholte Störung“. Christian Kracht mit Max Bense und Friedrich Schlegel – Respondenz zu den Beiträgen von Christoph Kleinschmidt und Maria Kuberg	37
	Eckhard Schumacher	
Teil II Ästhetik des Literaturbetriebs		
5	Ästhetik der Paratexte bei Christian Kracht. Zitate, Coverdesigns, Autorfiguren	45
	Ronald Röttel	
6	„In Search of a Character“. Christian Krachts Selbstinszenierungspraktiken im Autorenfoto	57
	Christine Riniker	
7	Das gegebene und das genommene Bild – Respondenz zu den Beiträgen von Christine Riniker und Ronald Röttel	79
	Philipp Theisohn	
Teil III Aisthesis – Körper und Geist		
8	Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman <i>Faserland</i>	89
	Julia Bertschik	

9	„Nichts ist sinnlos.“ Zum Verhältnis von Spiritualität und Postmoderne in den Romanen von Christian Kracht	97
	Robert Hermann	
10	Keine stabile Position in Sicht – Respondenz zu den Beiträgen von Julia Bertschik und Robert Hermann	107
	Till Huber	
Teil IV Ästhetischer Modus und historische Wahrheit		
11	Mediologie des Kontrafaktischen in Christian Krachts <i>Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten</i>	117
	Caspar Battegay	
12	Von verblichenen Fotos und ratternden Projektoren – Zur Anti-Dokumentarästhetik in Christian Krachts <i>Imperium</i>	127
	Christoph Schmitz	
13	Ästhetischer Modus und historische Wahrheit – Respondenz zu den Beiträgen von Caspar Battegay und Christoph Schmitz	137
	Niels Werber	
Teil V Erkundung alternativer Ästhetik		
14	<i>Von allen Romanen schätz ich doch am meisten die interessantesten.</i> Ästhetik des Vorbehalts und Poetik des Interessanten in Christian Krachts <i>Die Toten</i>	149
	Marvin Baudisch	
15	„Lob des Schattens“. Christian Krachts <i>Die Toten</i> als ‚japanische Ästhetik‘	165
	Azusa Takata	
16	„[D]as Gerüst des Buchstabens H“ – Respondenz zu den Beiträgen von Marvin Baudisch und Azusa Takata	175
	Eckart Goebel	
Teil VI Literaturästhetik		
17	„Barbourpapa“. Eine quellenphilologische Untersuchung zur Textgenese von <i>Faserland</i>	181
	Matthias N. Lorenz	
18	Selbstbezüglichkeit und ihre Störungen. Zu einer gesellschaftspolitischen Dimension der Poetik Christian Krachts und seines Romans <i>Imperium</i> (2012)	199
	Philip Ajouri	

19	Literarästhetik und die Hermeneutik des Subjekts: Subjektivation bei Christian Kracht – Respondenz zu den Beiträgen von Philip Ajouri und Matthias N. Lorenz	211
	Innokentij Kreknin	
Teil VII Nach der Poetikvorlesung		
20	Variationen über einen unverfügbaren Text. Christian Krachts Frankfurter Poetikvorlesungen	227
	Kevin Kempke	
21	Unentwirrbar. Hermeneutik, Poetik und Charlie Chaplin bei Christian Kracht	241
	Nathan J. Taylor	
22	Christian Krachts postmoderne Parodien	261
	Kathrin Kazmaier	