

Tat Tvam Asi –
Christian Krachts radikale Kritik am Identitätsbegriff

Stefan Bronner (Bamberg)

Christian Krachts experimentelle Literatur birgt zahlreiche diskursive Problemfelder, die den Leser zu Umdenk- und Umwertungsprozessen anregen. Namenlose, frei schwebende Subjekte irrlichtern zunächst orientierungslos durch eine sinnentleerte, kulissenhafte Welt, um schließlich ihre konstitutive Zweidimensionalität zu bejahen und mit den Kräften des ewigen Welt-Werdens ein Bündnis einzugehen. Ihr Zuhause ist die Oberfläche der Ereignisse, keinesfalls die Tiefe des Sinns oder der Bedeutung, die das Ich niemals zu sich kommen, sondern vielmehr seiner eigenen Vernichtung anheimfallen lassen. Voraussetzung für diese besondere Form einer spirituellen, immanenten Existenz ist die Abkehr von der tradierten Vorstellung eines signifikanten Ichs, jenem substanziellen und metaphysischen Denken, das über die Jahrhunderte von Seiten der abendländischen Philosophie gepflegt und forciert wurde. Der vorliegende Aufsatz beleuchtet aus philosophischer Perspektive den in Christian Krachts Texten radikal verhandelten Subjektbegriff, der schließlich auch Fragen nach der Bedeutung und Leistungsfähigkeit von Kunst aufwirft.

Ich las unter der Feder eines einflussreichen Historikers, dass die Schriftsteller und Denker der Avantgarde der sechziger und siebziger Jahre durch ihre Art des Umgangs mit der Sprache Terror ausgeübt hätten und dass wieder Voraussetzungen für eine fruchtbare Debatte geschaffen werden müssen, indem den Intellektuellen eine gemeinsame Sprache zur Pflicht gemacht wird, nämlich die der Historiker.¹

In der Tat wären die Folgen für die Literatur, die Jean-François Lyotard in seinem Buch *Postmoderne für Kinder* im Jahr 1987 beschwor, verheerend. Ein Diskursmodus mit allgemein-verbindlichen Regeln würde nicht nur eine terroristische Vereinnahmung der Wahrheit und der Verifizierungsmechanismen bedeuten, sondern auch der Sprache der Logik die Deutungshoheit über die Welt zuschreiben. Zugleich, und das wäre wohl die beklemmendere Konsequenz, setzte sie das Subjekt als eine den Diskurs bewusst steuernde Einheit wieder in sein Recht und leistete so der Verabsolutierung der Idee Vorschub.

Christian Krachts literarisches Werk setzt dagegen den Bruch des Subjekts in Szene, der den bewussten Diskurs immer verzerrt. Dennoch sind seine Texte kein dadaistisches Experiment mit Sprache, keine konkrete Poesie Gomringscher oder Jandlscher Prägung. Vielmehr operiert

¹ Lyotard (1987), S. 11f.

Kracht auf den ersten Blick ganz geradlinig auf dem Feld des Signifikanten. An einigen Schnittstellen kippt der Text indes ins Absurde und entzieht sich einer eindeutigen Lesart. Klopft der Leser die Signifikantenkette auf ihre Festigkeit und Verankerung ab, droht er ins Bodenlose zu fallen.

1. Das Tal oder die Schleife

Im Jahr 1999, kurz vor der Jahrtausendwende also, kommt das sogenannte popkulturelle Quintett, das sich aus den Autoren Joachim Bessing, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg, Benjamin von Stuckrad-Barre und Christian Kracht zusammensetzt, im Hotel Adlon in Berlin zu einer Gesprächsrunde zusammen, um „ein Sittenbild“² ihrer Generation zu erstellen. Bei diesem halbernstesten Vorhaben stoßen die fünf jungen Männer auf das Problem der abhanden gekommenen Authentizität. Dieser Verlust äußert sich jedoch nicht nur hinsichtlich der Kleidung oder der Musik im Kontext des Pop. Eckhart Nickel stellt vor dem Hintergrund des Anything-Goes-Popdiskurses fest, dass es durch das Verwischen der Grenzen unmöglich sei, Identitätsangebote aus Distinktionsoperationen zu gewinnen. Demnach ist es nicht mehr denkbar, sich durch Kleidung, Musik, Verhalten oder Lebensstil abzugrenzen. Alles war bereits da, und zugleich ging irgendwie die Substanz verloren, die es erlaubte, beispielsweise Popper zu sein.³

Eckhart Nickel: Ich sehe das Problem aber auch im Verlust eindeutig zuzuordnender Stile. Ein Vermächtnis der Postmoderne, für deren Inhalte die Zeitschrift *Tempo* der achtziger Jahre mit ihrem Slogan ‚Anything Goes‘ warb. Davor gab es noch definierende Stile in den einzelnen Kulturen. Ska-Freunde fuhren Roller, Popper hatten Schuhe von Alden an, Punker nahmen Heroin. Ein moderner Mensch kann alle drei Attribute auf sich vereinen, dazu noch das Hakenkreuz der Nazis schön finden und trotzdem keine dieser Musikrichtungen hören, sondern Kruder & Dorfmeister. (TR 32)

² Bessing (2006), S. 2. Zitatnachweise sind mit der Sigle TR versehen.

³ Auch Sebastian Domsch weist in diesem Kontext auf die zunehmende Schwierigkeit hin, sich im Zeitalter der Massenkultur über Produkte, Reiseziele, Musik usw. zu distinguieren. (Vgl. Domsch (2009), S. 169.)

Zugleich ist die Schleife, die sich aus den vergeblichen Distinktionsversuchen ergibt, ein epistemologisches Problem und äußert sich demnach auch im Diskurs des Subjekts, aus dessen Aporien es kein Entkommen gibt. In der Nacht treffen sich Eckhart Nickel und Joachim Bessing auf dem Hotelflur des Adlon und sprechen über die vermeintliche Beklemmung Nickels, die ihm den Schlaf raube und aus dem Zimmer treibe. Es ist die Angst vor dem Blick in das dunkle Tal, den die Popliterate im Gespräch wagen.

Und in dieser Talsohle sehen wir nur uns, und wir stehen da und beugen alle unsere Köpfe vorwärts, als ob es dort sehr dunkel wäre, und ich glaube, wir da unten, wie wir uns dann dort gleichzeitig sehen, das sind Menschen, die ich gar nicht kenne. Aber das wäre nicht weiter schlimm, wenn das kollektive Teleskop nicht auch noch einen Audio-Kanal hätte, und in diesem Audio-Kanal rauscht es fürchterlich, und ich höre nur Sprachfetzen, und die sind so schlimm, dass ich fürchten muss, wenn das die Dinge sind, die wir bis jetzt gesprochen haben, dann muss ich mir Sorgen machen. Sorgen um uns. Sorgen um Deutschland. [...] Denn der Audio-Kanal ist so laut gestellt, dass wir, oben um das Fernrohr versammelt, versuchen, uns über das, was gleichzeitig unten zu sehen ist, auszutauschen, es aber nicht können. (TR 54f.)

Ungeachtet des ironischen Pathos dieser Textstelle, das der mangelnden Originalität und Authentizität der altbekannten Thematik geschuldet ist, wird hier ein erkenntnistheoretisches Problem angerissen, dessen dramaturgische Klimax das Bild einer Polyvoziat darstellt.⁴ Es ist das dunk-

⁴ Einer solchen Vielstimmigkeit, dem unbestimmten Flirren, dessen Quelle nicht mehr auszumachen ist, begegnet der Leser in Krachts Werk immer wieder, so auch in dem Theaterstück mit dem Titel *Hubbard*, das in Koautorschaft mit Raphael Horzon entstand und im Jahr 2006 erschien. „Das Gespräch geht im langsam immer lauter werdenden Gemurmel der zahlreichen Vernissagegäste, die nun die gesamte Galerie Heu ausfüllen, unter. Das Gemurmel braust zu einem vielstimmigen Gesprächschor auf, aus dem kein einziges Wort mehr klar zu unterscheiden ist.“ (Kracht (2006b), S. 135) Das Signal, das zuvor einem bestimmten Subjekt zuzuordnen war, geht im kollektiven Rauschen unter, vermischt sich mit diesem bis zur Unkenntlichkeit, schließlich bis hin zu seiner eigenen Auflösung. Der französische Mathematiker und Philosoph Michel Serres begreift das Rauschen als den Anfang des rationalen Diskurses. „Die Abweichung gehört zur Sache selbst, und vielleicht bringt sie diese erst hervor. Vielleicht ist der Wurzelgrund der Dinge gerade das, was der klassische Rationalismus in die Hölle verbannte. Am Anfang ist das Rauschen.“ (Serres (1987), S. 28) Wie sich das Subjekt im rauschenden Tal in asignifikanten Sprachfetzen verliert, so geht es auch bei Serres schließlich im intersubjek-

le Tal der Erkenntnis Platons, das die Popliteraten im Diskurs metaphorisch durchschreiten. Die Verdopplung der Ichs unten im Tal steht für die Unmöglichkeit des Verlassens der diskursiven Schleife. Lächerlich und klein wirken die Gespräche und das Herumirren im aporetischen Netz des Diskurses auf den autoreflexiven Zuhörer, der das Spektakel von oben betrachtet. Permanent wird das Gespräch durch Fremdsignale verunreinigt, so dass kein sinnvoller Gedanke zu bestehen vermag. In der Nacht des Tals herrscht ein Chaos der Stimmen, die keinem spezifischen Subjekt mehr zuzuordnen sind. Hilflös verdoppeln wir im Metadiskurs immer wieder nur unser eigenes Ich. Nach Gilles Deleuze und Félix Guattari sind es die vielen Stimmen, die den bewussten Diskurs des Subjekts überborden und in denen zugleich jedoch das poetische Potential der Welt verborgen liegt, an der schreibend angeknüpft werden soll. „Schreiben bedeutet vielleicht, dieses Gefüge des Unbewussten an den Tag zu bringen, die flüsternden Stimmen auszuwählen, die geheimen Stämme und Idiome heraufzubeschwören, aus denen ich etwas extrahiere, das ich als Ich bezeichne.“⁵ Christian Krachts erste drei Romane nehmen die Vermessungsarbeit des subjektiven Abgrunds auf, der den Grund für die hier aufgezeigten Aporien darstellt. Voraussetzung für eine Partizipation an den dezentrierenden, chaotischen Kräften des subjektiven Spalts ist das Verschwinden.

2. Krieg und Terror

Zunächst werden jedoch im Rahmen des gemeinsamen Gesprächs Krieg und Terrorismus als mögliche Auswege aus der Langeweile und dem Zappeln im diskursiven Netz durchgespielt. Alexander von Schönburg nimmt in der folgenden längeren Textpassage Bezug auf die englischen Intellektuellen kurz vor 1914, die mit Begeisterung in den ersten Weltkrieg zogen.

tiven, parasitären Verhältnis auf. „Unser wichtigstes Objekt rückt aus dem Zentrum heraus, das Subjekt rückt ebenfalls aus dem Mittelpunkt, und dies gleich dreifach. Die Philosophie ist niemals aus dem Verhältnis von Subjekt und Objekt herausgekommen. Das parasitäre Verhältnis ist intersubjektiv.“ (Ebd., S. 19.)

⁵ Deleuze, Guattari (1992), S. 118.

Die todbringende Authentizität? Wir, die wir hier sitzen, sind so unauthentisch, dass es sich gar nicht lohnen würde, uns zu re-modern. Wir befinden uns schon unser ganzes Leben in ständiger Metamorphose. Unsere einzige Rettung wäre eine Art *Somme-Offensive*. Unsere Langlebigkeit bringt den Tod. Langsam komme ich zur Überzeugung, dass wir uns in einer ähnlichen Geistesverfassung befinden wie die jungen Briten, die im Herbst 1914 enthusiastisch die Rugby-Felder von Eton und Harrow, die Klassenzimmer von Oxford und Cambridge verließen, um lachend in den Krieg gegen Deutschland zu ziehen. England war damals ebenfalls – wie heute Europa – am Ende einer Phase des Wohlstands und der Stabilität angekommen. Junge Menschen sehnten sich nach Aufregung, nach Heldentum, ja, Heldentod letztendlich. [...] In einer ganz ähnlichen Verfassung befindet sich unsere Generation heute. Wir werden von vorne und von hinten entertained. Die Spannung ist weg. Das geht sogar so weit, dass sich völlig gesunde und vernünftige Menschen, wie wir es sind, für Geld im Adlon einsperren lassen, um über unsere Wohlstandsverwahrlosung zu lamentieren. Wäre das hier Cambridge und nicht Berlin, und wäre es jetzt der Herbst des Jahres 1914 und nicht der Frühling des Jahres 1999, wären wir die ersten, die sich freiwillig meldeten. (TR 137f.)

Worin kann also ein Ausweg aus dem Ennui, der das Resultat der mangelnden Authentizität des Sagbaren ist, und aus der alles nivellierenden Macht der Globalisierung bestehen? Für Kracht ist Krieg keine Lösung des menschlichen Dilemmas, da dieses im Menschsein selbst begründet liegt. So stellt die literarische Figur Kracht in der Gesprächsrunde im Adlon bereits zu Anfang lakonisch fest: „Unsere Antworten sind keine anderen als die der Menschen von Neunzehnhundertzehn.“ (TR 48)

Im Jahr 1999 erscheint der Kurzgeschichtenband *Mesopotamia*⁶, zu dem der Schweizer Autor die Erzählung *Der Gesang des Zauberers* beisteuert. Ein Bote, der im Umfeld der Aum-Sekte anzusiedeln ist und Drogen gegen das Nervengift Sarin tauscht, erzählt einem möglicherweise gar nicht existierenden Gegenüber seine Geschichte. Die Erzählung nimmt Bezug auf den Giftgasanschlag der Sekte in der Tokioter U-Bahn im Jahr 1995. Immer wieder spielt Kracht mit Zeichen des Terrors, so lässt er sich beispielsweise mit einer Flinte im Anschlag fotografieren. In der Erzählung *Der Islam ist eine grüne Wiese, auf der man sich ausruhen kann. Peshavar, 1996*, die in der Reisegeschichtensammlung mit dem Titel *Der gelbe Bleistift*⁷ erschien, führt ein namenloser Protagonist zusammen mit einem Mujaheddin Schießübungen in den Bergen

⁶ Kracht (2001).

⁷ Kracht (2002). Zitatnachweise sind mit der Sigle GB versehen.

Pakistans durch. „Wir alle hier lieben die Kalaschnikow, sie ist die Waffe der Männer hier oben, sie ist unsere Freundin, unsere Geliebte. Sie ist Schwert und Schild des Islams. Ja, sagte ich. So ist es. Im Bus, auf dem Weg zurück nach Peshawar, war ich sehr schweigsam.“ (GB 70). Die Geschichte endet damit, dass der Mujaheddin seinem namenlosen Freund zum Abschied ein Geschenk überreicht. In dem Päckchen, das der Reisende aus dem Westen in seinem Hotelzimmer öffnet, befindet sich ein Buch. Es ist der Koran, der für den Kämpfer den Ausgangspunkt des bewaffneten Kampfes darstellt (vgl. GB 71). Das Ende kontrastiert und persifliert somit zugleich den Titel der Erzählung. Die Wiese des Islam, auf der man sich vermeintlich ausruhen kann, ist hier eine von Menschenblut getränkte. Alles Leiden liegt im Buch begründet, also letztlich in ideologischem Denken. In *Tristesse Royale* verhandelt das popkulturelle Quintett das Phänomen des Terrorismus explizit.

Joachim Bessing · Von innen bomben. Das wäre mein Vorschlag.

Alexander von Schönburg · Ein interessanter und trauriger Vorschlag.

Joachim Bessing · Bomben aus Semtex bauen und die dann in Prada-Rucksäcken an die Art-Direktoren schicken, per Kurier. Oder das Café Costes oder das Adlon sprengen. Ich glaube eben die Bombardierung der Stätten des Falschen von innen heraus wird die Zukunft sein. (TR 156)

Wie Bessing dann aber enttäuscht feststellen muss, gibt es leider keine Pläne für die Zeit nach der Zerstörung der verhassten Scheinwelt. Für einen Neuaufbau bedarf es einer neuen Ideologie, die jedoch letztlich wieder nur ins alte Chaos führt.⁸ „Joachim Bessing · Natürlich gibt es da keine konkrete Vorstellung vom Danach. Es führt ins Garnichts. Es gibt auch nicht so etwas wie einen Inhalt.“ (TR 156) Im Anschluss wird vor diesem Hintergrund schließlich noch die RAF verhandelt. Benjamin von Stuckrad-Barre fragt sich in diesem Kontext, welche die höhere Form des Terrorismus sei, die des nihilistischen oder die des ideologischen Bombens. Letztlich geht es jedoch darum, wieder neu anzufangen, „[w]ie bei dieser Zaubertafel, die es früher gab – man malt drauf,

⁸ Hier paraphrasiert Bessing Benjaminsches Gedankengut, indem er das Zyklische der Gewalt feststellt. Nach Walter Benjamin ist jede Form von Gewalt, wenn sie *Mittel* ist, immer entweder rechtsetzend oder rechtserhaltend. „Alle Gewalt ist als Mittel entweder rechtsetzend oder rechtserhaltend.“ (Benjamin (1977), S. 190.)

dann zieht man am Schieber, die Fläche ist wieder blank, und alles ist weg [...]“ (TR 156). Ein Umsturz muss anders erfolgen, durch fundamentales Umdenken. Nachdem damit Krieg und Terrorismus ergebnislos verhandelt und verworfen werden, wird ein dritter Weg vorgeschlagen.

3. Eine Art Spiritualität

„Joachim Bessing·Deshalb glaube ich, dass Spiritualität oder Bombenwerfen nichts anderes sind, als Versuche, eine weiße Leinwand herzustellen, auf der wir noch einmal anfangen können.“ (TR 157) Eckhart Nickel bringt schließlich seine eigene und Christian Krachts Poetik auf den Punkt, indem er folgendes zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft sagt: „Eckhart Nickel·Sonst hätte es auch keinen Sinn, Kunst zu machen – meine Leinwand ist die Gesellschaft, und sie ist stark gespannt.“ (TR 157) Krachts terroristische Schreibstrategie ist im Sinne Deleuze' und Guattaris zugleich als eine spirituelle zu verstehen. In der Gesprächsrunde formuliert die literarische Figur Christian Kracht schließlich ein Konzept von Spiritualität als möglichen Ausweg aus der diskursiven Schleife. Dieses erfährt allerdings im Gegensatz zu den meisten anderen zuvor verhandelten Lösungsansätzen im Gesprächsverlauf keine Relativierung oder gar Revidierung. „Christian Kracht·Aber wenn du wirklich in deinem Glauben leben kannst, eins bist mit Gott, bist du außerhalb der Spirale [...]“ (TR 161) Hier geht es jedoch nicht um eine traditionell religiöse, auf Gott ausgerichtete, sondern vielmehr um eine asignifikante und strukturlose Spiritualität, wie sie vom Protagonisten in 1979⁹ gelebt wird. „Christian Kracht·Du kannst doch zutiefst religiös sein ohne Kirchen. Der Hinduismus oder der Buddhismus zum Beispiel sind doch völlig unstrukturiert.“ (TR 162) Eckhart Nickel und Joachim Bessing präzisieren ihr Modell der absoluten Immanenz und weisen damit zugleich auf Krachts zweiten Roman 1979 voraus:

Ich denke, was Alexander von Schönburg mit dem Spirituellen als Ausweg aus der Spirale meinte, ist ja nur ein einziger Schritt, der unser Verhalten in der Spirale selbst ändern würde. Dass wir diese spirituelle Kraft gewin-

⁹ Kracht (2006a). Zitatnachweise sind mit der Sigle 1979 versehen.

nen, könnte uns helfen, in der Spirale nicht mehr eine Stunde anzustehen, sondern wirklich zum Laufenden zu werden, um es mit der Geschwindigkeit aufnehmen zu können, den Gleichlauf herzustellen, um in der Spirale aufzugehen. Joachim Bessing Außerdem glaube ich, dass Spiritualität nichts anderes ist als Unsichtbarwerden. Wirklich vollzogene Spiritualität kann nicht in einem christlichen Glauben stattfinden. (TR 162)

Das In-der-Spirale-Aufgehen ist als Desubjektivierung, Dissemination und zugleich als Einswerdung mit der Welt zu verstehen, in der sich die Spirale schließlich als signifikantes, kognitives Modell zusammen mit dem Subjekt auflöst. Das Paradoxon der Welt wird nach Andrzej Kopacki, einem der ersten Kracht-Forscher, die in den Werken des Autors mehr sahen als den Pop, in Krachts Prosa zum narrativen Modell. Trotz der scheinbaren Aussichtslosigkeit der Produktion von Literatur spricht er von der Notwendigkeit der Sequenzierung als Bekenntnis zur Literatur.¹⁰ Sinn wird demzufolge konstruiert, um anschließend wieder kontestiert zu werden. Jenseits einer Festlegung von Interpretation geht es um das bloße Vorhandensein des „interpretierbare[n] Vektor[s]“¹¹. Kracht bedient sich folglich der frei fluktuierenden Zeichen und zwingt ihnen einem Spiel oder einem Musikstück gleich einen Takt auf. So begleitet das Erzählen die Welt. Als Beispiele für die Sequenzierer nennt er die Gegenstände, die der Protagonist in Krachts erstem Roman *Faserland*¹² in der jeweiligen Stadt zurücklässt (den Triumph auf Sylt) oder mitnimmt (Alexanders Barbour-Jacke).¹³ Dennoch bleibt es nicht bei einem Bekenntnis zur Literatur durch die bloße Form. Um den von Kracht und Nickel in *Tristesse Royale* postulierten Zustand der Spiritualität zu erlangen, bedarf es der Auflösung des Ichs und all seiner imaginären Phantasmen. Dies ist das literarische Experiment Krachts. Vor allem in den ersten drei Romanen wird der Abgrund des Subjekts ausgelotet und zugleich ein alternatives Modell von Subjektivität entworfen,

¹⁰ Einen ähnlichen Ansatz vertritt Oliver Jahraus: „Dabei ist das Experiment in jedem Fall ein Selbstversuch mit klarer autoperformativer Struktur, denn die erzählerische Durchführung des Experiments soll zugleich sein Ergebnis sein.“ (Jahraus (2009), S. 13.)

¹¹ Kopacki (2008), S. 272.

¹² Kracht (2005). Zitatnachweise sind mit der Sigle FL versehen.

¹³ Oliver Jahraus' Aufsatz über Krachts „ästhetischen Fundamentalismus“, der übrigens sieben Jahre nach Kopackis Aufsatz publiziert wurde, ist letztlich nichts anderes als die Zuspitzung der Argumentation Kopackis auf „die Form der Personifikation“: „Die Herausforderung ist, ästhetisch zu existieren – oder gar nicht.“ (Jahraus (2009), S. 22.)

das nicht mehr mit Identität und Substanz operiert, sondern mit Perzepten, Affekten und Dynamik. Es handelt sich bei diesem Konzept um eine Art asubjektiven und asignifikanten Zustand eines Welt-Werdens¹⁴, an dem das Ich teilhat.

4. *Faserland*

Vielleicht hat es so begonnen. Du denkst, du ruhst dich einfach aus, weil man dann besser handeln kann, wenn es soweit ist, aber ohne jeden Grund, und schon findest du dich machtlos, überhaupt je wieder etwas tun zu können. Spielt keine Rolle, wie es passiert. (FL 12)

Christian Krachts erster Roman *Faserland* steht unter diesem Motto aus Samuel Becketts *Der Namenlose*. Wirft man einen intensiveren Blick auf Gilles Deleuze' Denkfigur des schicksalhaften „Risses“, die dieser in seinem Buch *Logik des Sinns* entwickelt, erschließt sich eine Möglichkeit, die in dem Zitat angedeutete existentielle „Situation“ in *Faserland* zu verstehen.

Sie sehen blendend aus, sind charmant, reich, oberflächlich und sehr begabt. Und dann geschieht etwas, das sie wie einen Teller oder ein Glas zerbrechen lässt. [...] Und was hat sich eigentlich ereignet? Sie haben nichts Besonderes gewagt, das über ihre Kräfte gegangen wäre; dennoch erwachen sie wie aus einer für sie zu übermächtigen *Schlacht*, mit völlig erschöpftem Körper, mit verrenkten Muskeln, die Seele tot [...] Gewiss, vieles ist geschehen, draußen wie drinnen: der Krieg, der Börsenkrach, ein gewisses Altern, die Depression, die Krankheit, das Nachlassen des Talents. Doch all diese lärmenden Unfälle wirken sich bereits auf den Schlag aus; und für sich allein wären sie unzureichend, würden sie nicht etwas ganz Andersartiges aushöhlen, vertiefen, das von ihnen im Gegenteil nur von ferne und nur dann entdeckt wird, wenn es bereits zu spät ist: den

¹⁴ An dieser Stelle erweist sich eindeutig die denkerische Verwandtschaft zu Spinoza, der die Welt als aus einer einzigen immanenten, aber beweglichen Substanz bestehend denkt. So spricht Deleuze in seiner Auseinandersetzung mit den Ideen des niederländischen Philosophen aus dem 17. Jahrhundert auch von der Unmöglichkeit, das Leben durch Form oder Funktion erfassen zu können. „Es geht darum, das Leben, jede Individualität des Lebens, nicht als eine Form oder Formentwicklung zu begreifen, sondern als komplexes Verhältnis zwischen Differentialgeschwindigkeiten, zwischen Verlangsamung und Beschleunigung von Teilchen. Eine Zusammensetzung von Schnelligkeit und Langsamkeit auf einem Immanenzplan.“ (Deleuze (1988), S. 160.)

lautlosen Knacks, den Riss. [...] Es gab einen lautlosen, un wahrnehmbaren Riss auf der Oberfläche, ein einziges Oberflächenereignis, das wie über sich selbst verharrt, über sich schwebt, sein eigenes Feld überschwebt. [...] Der Riss ist weder innerlich noch äußerlich, er verläuft auf der Grenze, unmerklich, unkörperlich, ideell.¹⁵

Zu einem unbestimmten, ja unbestimmbaren Zeitpunkt, vielleicht zwischen unbeschwerter Kindheit und jugendlichem Alter (der erzählten Jetztzeit), oder noch viel wahrscheinlicher: schon immer hat *es* sich ereignet. Mit Einsetzen des Romans wird der Leser Zeuge des Wankens eines kraftlosen Protagonisten.¹⁶ *Faserland* ist die Entdeckung dieses existentiellen Risses, der in den folgenden beiden Romanen weitergehend ausgelotet wird. Zusammen mit dem Protagonisten vermisst der Leser den Riss *hinter* den Dingen. Nichts *Wirkliches* hat sich ereignet, das imstande wäre beim Ich-Erzähler eine derartige Lethargie auszulösen. Der Leser erfährt von keinem speziellen Ereignis.

Alles, was lärmend eintritt, tritt am Rande des Risses ein und wäre ohne ihn nichts; umgekehrt setzt der Riss seinen schweigenden Verlauf nur fort, ändert seine Richtung entsprechend den Linien des geringsten Widerstands nur, spannt sein Netz nur unter dem Schlag dessen, was eintritt. Bis zu dem Augenblick, in dem die beiden, in dem der Lärm und das Schweigen sich im Krachen und Zerbersten eng und dauerhaft aneinander binden, was nun bedeutet, dass das Spiel des Risses sich in die Tiefe der

¹⁵ Deleuze (1993), S. 193f., Herv. im Original.

¹⁶ In einem Interview in Lumbini, „dem Geburtsort Buddhas“, fragen die literarischen Figuren Christian Kracht und Eckhart Nickel Matthias, den sie dort treffen, nach dem Sinn des Lebens. Er gibt ihnen folgende Antwort, die auf eine überpersönliche Dimension des Leidens bzw. Lebens verweist: „Wir·Bitte versuche, sie uns zu beantworten. Was ist der Sinn des Lebens? / Matthias·Leiden. / Wir·Genauer, bitte. / [...] Matthias·Wenn es ums Leiden geht, sehe ich mich immer in Konstanz. Aber das gilt nur für mich. Dabei ist Leiden doch universell. Ich weiß nicht. Eine Bushaltestelle, an der viele Leute warteten. Ein Zeitungsausschnitt, den jemand weggeworfen hatte. Laub. All die Frühstücke, bei denen der Kaffee kalt wurde. Immer wurde mir kalt. Selbst im Neopren-Anzug, nach dem Windsurfen, auf dem Bodensee. Es kam Gewitter auf. Angst zu sterben. Ich klammerte mich an mein Brett. Meine Beine wurden unter Wasser taub. Um welche Frage ging es?“ (Kracht, Nickel (2009), S. 88.) Zitatnachweise sind mit der Sigle GA versehen. Hier geht es um ein Leiden, das für die menschliche Existenz konstitutiv zu sein scheint. Matthias scheint zum Zeitpunkt des Gespräches bereits eine Art spirituellen Zustand erreicht zu haben, der innerhalb der Romantrilogie mit zunehmender Radikalität des Subjektbegriffs sukzessive entfaltet wird.

Körper inkarniert hat, während zur gleichen Zeit von innen und von außen die Ränder gestreckt wurden.¹⁷

Der Knacks, der das Leben durchwirkt, setzt sich aus zwei Komponenten zusammen, die nicht voneinander trennbar sind: die lärmende, persönliche Dimension und die schweigende überpersönliche Linie auf der Oberfläche. Das, was sich realisiert, ist nur der äußerste Rand des Risses und umgekehrt. Seine Entfaltung ist in *Faserland* das Unbenennbare, Lähmende, das den Protagonisten überkommt und jede Entwicklung unmöglich macht. Es existiert also eine Dimension der Wirklichkeit des Ichs, die dieses exzediert, sogar im Tod.¹⁸ Als das Ereignis der Ereignisse ist der Tod in seiner härtesten und persönlichen Gegenwart die Inkarnation des Risses und zugleich als sein äußerster Rand der des neutralen Ereignisses. In seiner *überpersönlichen* Dimension ist er als Ereignis leere Form der Zeit, untrennbar von Vergangenheit und Zukunft, „in die er sich teilt“¹⁹, und zugleich niemals präsent, ohne Verhältnis zum Menschen. Das persönliche Schicksal schreibt sich also in die Körper ein – man denke hier an den Alkoholismus des Protagonisten –, wohingegen der äußerste Rand diese überfliegt.

Die Schlüsselszene des Romans, in der das Erzähler-Ich von der Entdeckung des Risses berichtet, spielt in Rollos Elternhaus in Meersburg. Dort erinnert sich der Protagonist an seine Jugend, in der er bereits über einen speziellen Blick auf die Dinge verfügte.

Ich denke daran, dass ich früher auch oft am See gesessen habe und dass ich diese Stunde, in der das Licht nachlässt und man aufnahmefähiger wird für ganz komische Dinge, wunderbar finde. Wenn man so sitzt und nachdenkt und ein bisschen trinkt, dann wird man empfänglich für Schatten oder für Vögel, die am Himmel über dem See kreisen. In sich sind diese Sachen ja gar nicht merkwürdig, aber wenn das alles so zusammen passiert, dann bekomme ich immer so eine halbwache Vorahnung von, na ja, etwas Kommendem, etwas Dunklem. Nicht, dass es mir Angst machen

¹⁷ Deleuze (1993), S. 194.

¹⁸ „So innig ihre Verbindung auch sein mag, so gibt es doch in ihr zwei Elemente, zwei ihrer Natur nach unterschiedene Prozesse: der Riss, der seine unkörperliche und schweigende Gerade auf der Oberfläche verlängert, und die äußeren Schläge oder die inneren Stöße voller Lärm, die ihn krümmen, den Riss vertiefen und in die Kompaktheit der Körper einschreiben oder ihn dort verwirklichen. Sind das nicht die beiden Aspekte des Todes, die Blanchot soeben unterschied [...]?“ (Deleuze (1993), S. 195.)

¹⁹ Deleuze (1993), S. 195.

würde, dieses Nahende, aber es ist auch nicht angenehm. Auf jeden Fall ist es gut versteckt. Ich habe das noch niemandem erzählt, deswegen kann ich es auch nicht besser erklären. Es liegt hinter den Dingen, hinter den Schatten, hinter den großen Bäumen, deren Zweige fast den See berühren, und es fliegt hinter den dunklen Vögeln am Himmel her. [...] Ich habe das noch niemandem erzählt, weil es ja nichts Konkretes ist, nur so ein Gefühl, so eine Vorahnung eben. Über so was kann ich nicht viel sagen. (FL 127)

All die beschriebenen Dinge müssen „zusammen passieren“, der See, das Halbdunkel, das Sinnieren, der Alkohol, dann *zeichnet sich* der Riss *ab*. Ausschlaggebend ist die zitierte Passage deswegen, weil der Riss hier zum ersten Mal verbalisiert wird. Gilles Deleuze' Denkfigur stellt ein adäquates Erklärungsmodell für die Problematik der Hauptfigur dar: Es ist die Linie, die lautlos „hinter“ den Dingen (Körpern) auf der Oberfläche entlang verläuft, den dunklen Vögeln nachfolgt. Es bedarf einer besonders empfindlichen Sensorik und eines speziellen Zusammentreffens von Umständen, um sie wahrzunehmen, denn die Linie ist weder sichtbar noch *wirklich*. Abends beobachtet der Protagonist den See bzw. die einzelnen phänomenalen Faktoren, die das Signifikat *See* konstituieren. Für sich genommen ist keines dieser Dinge besonders auffällig oder gar unerklärlich. Vielmehr ist es die Konstellation der Zeichen, die den besonderen Moment zeitigt und diese *unwirkliche* Dimension des Lebens aufleuchten lässt.²⁰ Die Offenbarung der Verbindungen der Zeichen lassen für einen Moment die Oberfläche aus den Limitierungen des Symbolischen heraustreten. Das, was sich bis zu diesem Zeitpunkt der Handlung immer nur *ex negativo* durch Orientierungslosigkeit, Leere, Relativierungen, Unsicherheiten bis hin zu Zusammenbrüchen und Todesahnungen äußert, wird hier erstmals ‚auf den Punkt gebracht‘. Es ist fast, als ob der Protagonist in Meersburg am See sitzend das Eingangszitat aus Samuel Becketts Roman *Der Namenlose* paraphrasierte. Der Leser stößt hier auf den Abgrund des Menschen, die Figur der konstitutiven Lücke, die ihn, obschon sie immanent ist, immer auch transzendiert. Der namenlose Ich-Erzähler erfühlt den Riss auf der Oberfläche, seine innerste Existenzbedingung, die als Schatten in der Flugbahn der Vögel zum Zeichen wird. Die Verortung des Quasi-Phänomens im

²⁰ „Soweit die Ereignisse sich in uns verwirklichen, erwarten sie uns und trachten nach uns, sie geben uns ein Zeichen [...]“. (Deleuze (1993), S. 186.)

Außer-Subjektiven, also im Vogelflug und hinter den Bäumen am See, verweist auf einen Bereich, der über das Menschliche hinausreicht, also auf die überpersönliche Dimension des Subjekts, (seine) Schicksalslinie.

Vorherrschend sind im ersten Roman jedoch zunächst Taumel und Angst vor dem unheimlichen Anderen, die den Protagonisten wiederholt überfallen. Der Beschreibungsmodus des Phänomens zeichnet sich in den meisten Fällen vor allem durch Hilflosigkeit und Sprachlosigkeit aus. Der Ich-Erzähler befindet sich im Zwiespalt zwischen der Macht des Symbolischen und dem Asubjektiven, zwischen Absturz und Bejahung. Im ersten Roman tritt also der immanente Riss zutage, und auch obgleich bereits hier Möglichkeiten für das Ich anklingen, sind diese jedoch nicht spiritueller oder künstlerischer²¹ Natur. Vielmehr ist der Protagonist im ersten Roman noch ein Getriebener, der einerseits vor der Falschheit und den Fesseln der Gesellschaft flieht, und andererseits an den Bedingungen des Menschseins zu zerbrechen droht. Lösungen liegen hier vorwiegend noch in der Flucht in den Alkohol und in den damit zusammenhängenden synästhetischen Erfahrungen. Darüber hinaus verbleibt die Hauptfigur mit Ausnahme des Romanendes zu meist im Inneren seines Systems.

5. 1979

In 1979 wird bereits von der extremen Denkfigur des leeren Kerns ausgegangen, die jedoch keineswegs die Unmöglichkeit eines Bei-sich-Seins bedeutet²², sondern spirituelle Potentiale birgt. Einer der sicher-

²¹ Unter „künstlerisch“ verstehe ich in diesem Fall eine „Kunst des Verschwindens“ oder „Welt-Werdens“.

²² Für den Psychoanalytiker und Philosophen Slavoj Žižek bedeutet das Aufscheinen des gebarrten Subjekts die Unmöglichkeit einer restlosen Identifikation. „Humanismus ist vormodern, vor-cartesisch, reduziert den Menschen auf den Gipfel der Schöpfung, anstatt ihn als ein Subjekt anzunehmen, welches *außerhalb* der Schöpfung steht. Unser Argument besteht folglich darin, dass *genau die formale Struktur von Schumanns Musik das Paradox der modernen Subjektivität erweist*: die Barre – die Unmöglichkeit ‚zu sich zu kommen‘, seine Identität zu aktualisieren – auf Grund deren ‚unendliche Sehnsucht‘ konstitutiv für die Subjektivität ist.“ (Žižek (1998), S. 173.) In der Anerkennung und Berücksichtigung dieser ereignishaften oder „göttlichen“ Dimension des Menschen liegt für ihn der ethische

lich bedeutsamsten thematischen Komplexe des zweiten Romans ist die Figur des symbolischen Opfers²³, das der Protagonist leistet, um sein altes Ich abzustreifen, nämlich die Umrundung des Mount Kailasch. Um sein Leben zu ändern und die Dekadenz des westlichen Lebensstils, die notwendig in die Selbstausslöschung führt – man denke an den Tod Christophers –, zu überwinden, gilt es, das alles nivellierende und kontrollierende System auf der symbolischen Ebene zu bekämpfen, anstatt sich, wie noch in *Tristesse Royale* vorgeschlagen, seinen realen Kräften im Kampf auszusetzen.

Das ist der Geist des Terrorismus. – Das System nie in Form von Kräftebeziehungen zu attackieren. Das nämlich wäre das (revolutionäre) Imaginäre, das einem vom System selbst aufgezwungen wird, welches nur dadurch überlebt, dass jene, die es attackieren, dazu gebracht werden, sich auf dem Feld der Realität zu schlagen, das stets das dem System eigene Terrain sein wird. Stattdessen aber den Kampf in die symbolische Sphäre zu verlegen, in der die Regel der Herausforderung, des Rückstoßes, der Überbietung gilt.²⁴

Anstatt sich den von einer beliebigen Ideologie vorgegeben Identitäts- und Glücksnarrativen zu verschreiben, muss zudem die Vorstellung eines signifikanten Ichs aufgegeben und der Bereich der Bedeutung verlassen werden. Es existiert ein besonderer Modus des Verschwindens, in dem eine Lösung für das Subjekt liegt und der zugleich Ausdruck der Befreiung von Bedeutung ist.

Das Verschwinden kann jedoch auch anders gedacht werden, als ein singuläres Ereignis und als Objekt eines spezifischen Begehrens, als der Wunsch, nicht mehr da zu sein, der überhaupt nicht negativ ist, im Gegenteil: Das kann der Wunsch sein, zu sehen, wie die Welt in unserer Abwesenheit aussieht (Photographie), oder der Wunsch, über das Ende, über das Subjekt, über alle Bedeutung, über den Horizont des Verschwindens

Imperativ, wohingegen Deleuze und Guattari die Möglichkeiten dieser Leere aufzeigen, die auch in Krachts Romanen zum Vorschein kommen. In dieser Hinsicht könnte man – pointiert formuliert – Krachts Romantrilogie als eine literarische Kombination dieser beiden unterschiedlichen denkerischen Konzepte verstehen.

²³ „Auf der einen Seite steht: die politische Ökonomie, die Produktion, der Code, das System, die Simulation – auf der anderen: der Potlatch, die Verschwendung, das Opfer, der Tod, das Weibliche, die Verführung und an letzter Stelle das Fatale.“ (Baudrillard (1994), S. 62f.)

²⁴ Baudrillard (2003), S. 21f.

hinauszublicken, wenn es denn noch ein Sichereignen der Welt, ein nichtprogrammiertes Erscheinen der Dinge gibt. Einen Bereich reinen Scheins, der Welt so wie sie ist (und nicht der realen Welt, die immer nur die des Vorstellens ist), der nur aus dem Verschwinden sämtlicher Mehrwerte hervorgehen kann.²⁵

Eine Poetik des Verschwindens wäre also als Ereignis in der Kunst zu begreifen, als die einzige Möglichkeit in einer ‚unauthentischen‘ Wirklichkeit einen *realen* Punkt zu setzen, der zur Geraden wird und in alle Richtungen ausstrahlt. Es geht also darum, den Bereich des Begehrens hinter sich zu lassen und, wie Mavrocordato, der selbst eine Allegorie für die Kunst ist, künstlerisch-terroristische Strategien des Verschwindens zu entwickeln. Diese sollen die Verfahrensweisen des Systems, das immer ein festgeschriebenes Ich benötigt, um es beherrschen zu können, mit den eigenen Mitteln ausschalten bzw. seine Methoden sogar noch übertreffen. Mavrocordato verführt das Auge des Staates, indem er ihm in unendlicher Brechung nur „sich selbst“ (1979 111) zu sehen gibt und führt damit zugleich das Prinzip der Identität *ad absurdum*. Die Kamera, deren primäres Ziel in der Identifizierung des Subjekts besteht, wird durch den Kurzschluss unendlich auf sich selbst zurückgeworfen. Man könnte diese terroristische Sabotageaktion, die aufgrund ihrer symbolischen Dimension maßgeblich zum Untergang des Schah-Regimes beiträgt²⁶, obgleich sie keinen bedeutenden realen Schaden verursacht, als die praktische Umsetzung der Baudrillard'schen Poetik verstehen.

Keine Deutung vermag diese [d. h. die Verführung, Anm. d. Verfassers] zu erfassen, kein System vermag sie abzuschaffen. Darin besteht unsere letzte Chance. Hier läge, in diesem Sinn, eine zeitgenössische Strategie der Verführung. Gegen die immer komplizierter werdenden, im Polizei- und

²⁵ Baudrillard (2008), S. 14.

²⁶ Die Figur des Opfers wird hier vorwiegend auf seine symbolische Dimension hin gelesen. Baudrillard verbindet dagegen das symbolische Moment mit dem des Selbstmordes der Terroristen. Die katastrophische Sogwirkung und die Energie, die der quasi-terroristische Anschlag freisetzt, werden jedoch durch seine Symbolik verursacht, die nicht nach dem Prinzip des Tausches funktioniert. „Die Hypothese des Terrorismus lautet, dass das System in Reaktion auf die vielfältigen Herausforderungen durch Tod und Selbstmord seinerseits Selbstmord begeht. Denn weder das System noch die Macht entgehen der symbolischen Verpflichtung – und auf dieser Falle beruht die einzige Chance ihrer Katastrophe.“ (Baudrillard (2003), S. 22.)

Datenverarbeitungsbereich angewandten Erfassungs- und Ermittlungsmethoden einschließlich der biologischen und molekularen Erfassung des Körpers, gegen alle Verfahren zur Identifikation (die diejenigen zur Entfremdung ersetzt haben), zum Erzwingen von Identität, zur Aufdeckung und Abschreckung.

- Wie tarnt man sich?
- Wie verstellt man sich?²⁷

Literatur bzw. Kunst und symbolischer Terrorismus sind demnach verwandt, was sich an der Figur des eigenbrötlerischen ‚Revolutionärs‘ Mavrocordato deutlich zeigen lässt.²⁸

Das Opfer wird eingeleitet durch das traumatische Ereignis des Todes Christophers, das im Roman nicht zufällig mit den politisch-traumatischen, revolutionären Ereignissen, in deren Wirren der Ich-Erzähler kurz vor seiner Reise nach Tibet gerät, zusammenfällt. In historischen Umbruchssituationen gibt es immer ein Moment des Ereignishaften, Zufälligen, also eine Dimension reiner präsymbolischer Unbestimmtheit, die im Roman in den marxistischen Studenten metonymisch angedeutet ist.²⁹ Obgleich der Leser das Ergebnis der Revolution im Iran kennt, wird in 1979 der Zeitpunkt apostrophiert, in dem der

²⁷ Baudrillard (1994), S. 60.

²⁸ Kunst muss für Baudrillard Singularität herstellen, d. h. sie darf nicht in dichotomische Strukturen aufzulösen sein. Nur so wird sie zum Ereignis. „Singularität ist nicht von sich aus gewaltsam, sie kann auch subtil und verfeinert erscheinen; so zum Beispiel in der Sprache, der Kunst und der Kultur, aber es gibt andere, gewaltsame Singularitäten, unter anderen den Terrorismus. Er ist eine Singularität, da er den Tod ins Spiel bringt, der sicherlich die äußerste Singularität darstellt.“ (Baudrillard (2003), S. 56.)

²⁹ „Eine ganze Tradition (theologischer und rationalistischer) Geschichtsschreibung versucht das einzelne Ereignis in einem idealen Kontinuum aufzulösen – entweder in einer teleologischen Entwicklung oder in einer natürlichen Kausalkette. Die ‚wirkliche‘ Historie dagegen lässt das Ereignis wieder in seiner Einzigartigkeit hervortreten. [...] Die Kräfte, die in der Geschichte am Werk sind, gehorchen weder einer Bestimmung, noch einer Mechanik, sondern nur Zufällen des Kampfes. Sie manifestieren sich nicht als sukzessive Ausprägungen einer ursprünglichen Absicht und nehmen auch nicht die Gestalt von Ergebnissen an, sondern erscheinen stets nur als das einzigartige Zufällige des Ereignisses.“ (Foucault (2002), S. 180.) Exakt dieses Moment des Zufalls wird im Roman durch den Blick auf die scheinbare Dominanz der kommunistischen Studenten im Kampf um die Macht inszeniert. Für den Leser deutet sich hier also keineswegs notwendig die kommende Herrschaft der Verfechter eines Gottesstaates an.

Ausgang der Ereignisse radikal ungewiss ist.³⁰ Der Roman zeigt, dass dieses kritische Moment das des konstitutiv Subjektiven ist, das eben nicht restlos in symbolische Strukturen übertragbar ist. Das leere Zentrum, dessen Sogwirkung der Ich-Erzähler an diesem neuralgischen Punkt wahrnimmt (vgl. 1979 94), ist der traumatische Ausgangspunkt der politischen und subjektiven Ereignisse.³¹ Durch die erkenntnistheoretische Rückführung der politischen Ereignisse der islamischen Revolution auf die Problematik des Subjektiven – beide weisen ein irrationales, unvorhersehbares, in die Realität einbrechendes Moment auf – wird implizit Kritik geübt an einer überkommenen Vorstellung von statischer Subjektivität, die vor allem durch die idealistische Philosophie forciert wurde, und ideologischem Denken.

Dennoch wird der Protagonist immer wieder von seinen inneren Dämonen heimgesucht. Die chinesischen Lager stehen nicht nur stellvertretend für den Kommunismus, der hier den Kontrapunkt zu anderen Ideologien (Kapitalismus, Gottesstaat) abgibt, sondern verweisen zugleich auf einer weiteren Ebene als allegorische Manifestationen des lacanianischen „Objekts klein a“³², das einem ultimativen Verschwinden im Wege steht, auf den letzten Roman.

³⁰ Das irrationale Moment der Revolution äußert sich nicht nur in den marxistischen Studenten, die bezeichnenderweise die Anhänger Khomeinis verfolgen und in den im Roman dargestellten unterschiedlichen ideologischen Gruppierungen, die an den revolutionären Ereignissen beteiligt sind, sondern auch in den Worten des Vizekonsuls der deutschen Botschaft. „Wir erwarten einen ... völligen Zusammenbruch, einen Staatsstreich, die islamische Revolution, vielleicht die Kommunisten, nennen Sie es, wie Sie wollen.“ (1979 89).

³¹ „Aber keine noch so große Wissensanstrengung ermöglicht es uns, ein unberechenbares Ereignis [...] vorauszusagen oder zu erklären. Genau in diesem Sinne taucht ein Ereignis *ex nihilo* auf: Es kann nicht mit den Begriffen der Situation erklärt werden, was aber nicht heißt, dass es sich um eine Intervention aus einem Außen oder aus einem Jenseits handelt. Ein solches Ereignis fügt sich der Leere jeglicher Situation an, heftet sich an deren inhärente Inkonsistenz und/oder ihren Überschuss.“ (Žižek (2001), S. 175, Herv. im Original.)

³² „[U]m es knapp zu sagen, das Trauma *als* Reales ist nicht der letzte Referent des symbolischen Prozesses, sondern genau das X, welches für immer irgendeine neutrale Repräsentation der externen referentiellen Realität verhindert. Oder, um es etwas paradoxer zu formulieren, das Reale *als* traumatischer Antagonismus verhält sich, als ob es genau der *objektive Faktor der Subjektivierung* wäre, es ist das Objekt, das für das Verfehlen jeglicher neutral-objektiven Repräsentation steht, das Objekt, das den Blick des Subjekts ‚pathologisiert‘ oder auf ihn zukommt, ihn gefangen nimmt, schief mit sich zieht. [...]

6. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*

In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*³³ wird schließlich ein Blick ins Innerste des konstitutiven Spalts gewagt, der nichts anderes ist, als das leere Zentrum des Sinns und damit zugleich den blinden Fleck einer jeglichen Ideologie. Hier tauchen Protagonist und Leser gleichermaßen in das *reale* Chaos des innersten Kerns ein, das gleichwohl durchquert werden muss, um die traumatischen Reste aufzulösen und ultimativ zu *verschwinden*. In seinem dritten Roman, in dem Kracht zum ersten Mal konsequent *konstruiert*, erweist sich die Welt schließlich als reine Möglichkeit, als Potential eines *realen Werdens*³⁴, das die literarische ‚Landschaft‘ des zweiten Teils prägt. Im Gegensatz zu 1979, in dem eine Ideologie letztlich eine andere ablöst, zeigt sich in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* im absoluten Weltkrieg, der das Ergebnis eines unübersichtlichen Bündnischaoses ist, an dem alle Teile der Erde in irgendeiner Weise beteiligt sind, noch einmal auf abstrakte Weise das radikale Ende ideologischen Denkens und des damit aufs engste verbundenen signifikanten Subjektbegriffs. Die einzelnen Systeme werden nun vollständig austauschbar, und der kommunistische, paradiesische Zustand, der das *telos* der schweizerischen Ideologie darstellt, wird vor dem Hintergrund des absoluten Krieges immer absurder. Zuletzt wird die signifizierende westliche Kultur zusammen mit dem Subjekt aufgelöst, woraufhin die Menschen die Städte verlassen,

Dieses partikulare Objekt, *objet petit a*, ist somit das Paradox eines ‚pathologischen a priori‘, eines partikularen Objekts, das gerade als radikal ‚subjektives‘ (*objet a* bedeutet auf gewisse Weise das Subjekt selbst in seiner ‚unmöglichen‘ Objektivität, das objektale Korrelat des Subjekts) genau die konstitutive transzendente Universalität erhält; mit anderen Worten ist *objet a* nicht allein der ‚objektive Faktor der Subjektivierung‘, sondern auch das genaue Gegenteil, ‚der subjektive Faktor der Objektivierung‘.“ (Žižek (1998), S. 89f., Herv. im Original.)

³³ Kracht (2008). Zitatnachweise sind mit der Sigle IWHS versehen.

³⁴ In der konstitutiven Leere liegen Potentiale eines Welt-Werdens, die nur entdeckt werden können, wenn sich das Subjekt von der Vorstellung eines Primats der Ratio löst. „Die Affekte sind genau jenes Nicht-menschlich-Werden des Menschen, wie die Perzepte (einschließlich der Stadt) die nicht menschlichen Landschaften der Natur sind. [...] Man ist nicht in der Welt, man wird mit der Welt, man wird in ihrer Betrachtung. Alles ist Schauen, Werden. Man wird Universum. Tier-Werden, Pflanze-Werden, Molekular-Werden, Null werden.“ (Deleuze, Guattari (2000), S. 199, Herv. im Original.)

um wie Nomaden in der Steppe zu leben. (vgl. IWHS 148f.) Schließlich geht auch das literarische Subjekt als Ausdruck des *reinen* poetischen Spiels vollständig in die Melodie des Textes ein.

Dieser Modus des Denkens steht in der Tradition Nietzsches und bedeutet letztendlich die absolute Bejahung des Daseins mit all seinen Aporien. Gilles Deleuze beschreibt diese Form der Spiritualität so:

Diese Divergenz wird so bejaht, dass das *oder* selbst reine Bejahung wird. Statt eine bestimmte Anzahl von Prädikaten kraft der Identität ihres Begriffs von einer Sache auszuschließen, öffnet sich jede „Sache“ dem Unendlichen der Prädikate, die sie zur gleichen Zeit durchquert, in der sie ihr Zentrum, das heißt ihre Identität als Begriff oder als Ich verliert. Das Ausschließen von Prädikaten wird ersetzt durch die Kommunikation der Ereignisse.³⁵

Logische Brüche, Inkonsistenzen und ein großes Vergessen bestimmen den Ton in Christian Krachts literarischem Werk. Immer wieder erweisen sich kausale Strukturen zur Erklärung der Welt als insuffizient. Im Gegenzug wird die Dimension der Existenz apostrophiert, die den Bereich des bewussten Subjekts kontinuierlich exzediert. Nun soll es nicht darum gehen, den Bruch oder – wie Deleuze diese Dimension der Existenz bezeichnet – den Riss oder das Ereignis, mit Ideologien zu überschreiben, sondern vielmehr darum, sich von den Kräfte des Chaos verwandeln und mitreißen zu lassen. Sowohl Jean Baudrillards Denken des Vermögens des Subjekts zur Metamorphose als auch Gilles Deleuze' denkerischer Entwurf eines Werdens stellen sich als brauchbare Werkzeuge zur Beschreibung der narrativen Welt der Romane Krachts heraus. „Und welche Verführung ist heftiger als die, die Gattung zu wechseln, sich in ein Tier, eine Pflanze oder gar in ein Mineral und in etwas Unbelebtes zu verwandeln?“³⁶ Die Teilhabe an einem Welt-Werden bedeutet den Übergang von einer sexuellen und psychologisierenden Dimension von Subjektivität hin zu einer Dynamik der Entselbstung, die zugleich die Möglichkeit umfasst, nicht sterben zu müssen, sondern vielmehr kontinuierlich von einem in einen anderen Zustand überzugehen.

³⁵ Deleuze (1993), S. 217, Herv. im Original.

³⁶ Baudrillard (1994), S. 37.

Der Sinn geht bei ihm nicht von einer Form in die andere über, sondern die Formen selbst gehen direkt ineinander über, wie bei Tanzbewegungen oder bei Maskenaufführungen. Der Körper ist weder psychologisch noch sexuell, er ist befreit von jeglicher Subjektivität und findet zurück zur animalischen Geschmeidigkeit des reinen Objekts, der reinen Bewegung, einer rein gestischen Andeutung. Gewiss, er bezahlt diese märchenhafte Fähigkeit mit dem Verzicht auf Begehren, auf Sex und auf Reproduktion. Aber für ihn liegt darin eine Möglichkeit, nicht zu sterben. Denn von einer Gattung in die andere, von einer Form in die andere überzugehen ist eine *Weise des Verschwindens, nicht des Sterbens*. Verschwinden heißt, sich in Erscheinungen zu verflüchtigen.³⁷

In dem Sanskrit-Satz „Tat Tvam Asi“, den ein Greis in dem Kurz-Drehbuch *Faserland Science-Fiction-Film / Treatment / 2004*³⁸ dem Protagonisten heiser zuflüstert und der mit „Das bist Du“ übersetzt ist, liegt der Schlüssel zu einer solchen Lesart. Immer wieder finden sich Verweise auf östliche Philosophien³⁹ wie Hinduismus, Buddhismus und Taoismus, deren Lehren der Deleuzschen Philosophie nahestehen. „Tat Tvam Asi“ ist einer der großen Lehrsätze der Vedanta-Philosophie. Im *Lexikon der östlichen Weisheitslehren* heißt es dazu:

Wenn der Lehrer mit diesem Satz seinem Schüler die letzte Wahrheit übermitteln will, so sind auf seiten des Schülers verschiedene Voraussetzungen notwendig: Erstens muss er wissen, dass mit „Das“ nur Brahman, das Absolute, Ewige, Unwandelbare gemeint ist und zweitens muss er sich über das „du“ im klaren sein. [...] Der Schüler muss durch eigene Erfahrungen erkannt haben, dass er weder Körper noch Denken ist, sondern Atman, geburtloses, todloses, absolutes Bewusstsein, jenseits aller Dualität und Körperidentifizierung. Sieht er sich im angesprochenen „du“ als Atman, so kann er spontan Erleuchtung erlangen, da Atman und Brahman

³⁷ Baudrillard (1994), S. 38, Herv. im Original.

³⁸ Kracht, Nickel (2006), S. 247.

³⁹ In 1979 begegnet der Ich-Erzähler auf seinem Weg zum Mount Kailasch nicht nur buddhistischen Mönchen, er wird selbst für einen „Bodisattva“, einen Anwärter auf die Buddhaschaft gehalten. Bodhisattva bedeutet auf Sanskrit „Erleuchtungswesen“. „Bodhisattva heißt im Mahayana-Buddhismus ein Wesen, das durch die systematische Ausübung der Tugendvollkommenheiten die Buddhaschaft anstrebt, jedoch solange auf das Eingehen ins vollständige Nirvana verzichtet, bis alle Wesen erleuchtet sind.“ (Fischer-Schreiber (1986), S. 44.)

identisch sind. Intellektuell ist diese Erleuchtung nicht herbeizuführen, und keine Anstrengung im Kausalbereich kann sie bewirken.⁴⁰

Um mit der *Weltseele* zu verschmelzen, muss der Mensch also letztendlich alles Menschliche ablegen und sich vom Begehren befreien.⁴¹ In diesem Sinne sind Krachts Erzählungen und Romane zu begreifen: Sie unterminieren eine dichotomische Vorstellung der Wirklichkeit, die Lacans Beschreibung der Grundstrukturen des Symbolischen entspricht, indem kausale Ordnungen radikal aufgelöst werden. Zugleich verweisen die Texte auf einen asignifikanten, asubjektiven Weg in der Tradition Nietzsches. Dies führt uns zur Frage des Erzählstils und der Besonderheit der Sprache, die in erster Linie in den Romanen zur vollen Entfaltung kommt. Immer wieder gerät die Sprache ins Gleiten, um den Sinn zu umgehen, und wird so ganz Affekt.⁴² Was Deleuze und Guattari über den angelsächsischen im Gegensatz zum französischen Roman

⁴⁰ Friedrichs (1986), S. 388. Die Einswerdung von „Atman“ und „Brahman“ nimmt auch in Hermann Hesses Erzählung *Siddhartha* eine zentrale Stellung ein, in der Siddhartha auszieht, um sein Selbst zu finden.

⁴¹ In doppelter Hinsicht verwundert es kaum, dass Kracht genau diesen Satz wählt: Einerseits wird er im Hinduismus sehr unterschiedlich ausgelegt, ist also nicht auf eine Lesart reduzierbar. Zweitens verweist er auf die Vedanta-Richtung des Hinduismus, deren Anhänger ein monistisches Prinzip vertreten. „Das bist du“ ist eine Übersetzung der berühmten Sanskritwendung ‚Tat tvam asi‘. Sie drückt die Vorstellung aus, dass die Wahrheit, die allem zugrunde liegt und dessen Substanz ist, auch mit Schvetaketus eigenem Selbst (*atman*) identisch ist. Diese Wahrheit oder das Selbst ist die Lebenskraft (*brahman*) sowohl in der Menschheit wie in der Welt. [...] Im Westen erlangte diese moderne Version von Shankaras nichtdualistischem *vedanta* so weite Verbreitung, dass viele Kommentatoren sie mit dem Hinduismus insgesamt gleichsetzten.“ (Knott (2000), S. 45f., Herv. im Original.)

⁴² Der Begriff des Gleitens bezieht sich auf Jacques Derridas Idee einer Sprache, die sich selbst austreicht, um nicht Gefahr zu laufen, immer wieder Sinn herzustellen. Es geht um eine subversive Sprache der Kunst, die sich nicht der Herrschaft des Sinns unterwirft. „Dieses Gleiten ist gefahrvoll. Was es aber, so ausgerichtet, zu fürchten hat, ist der Sinn und der Verlust der Souveränität in der Gestalt des Diskurses. Es läuft Gefahr, *Sinn zu zeugen*; der Vernunft, der Philosophie und Hegel Recht zu geben, der immer Recht behält, sobald man den Mund auftut, um den Sinn zu artikulieren. Um sich dieser Gefahr in der Sprache auszusetzen, um das zu retten, was nicht gerettet werden will – die Möglichkeit des absoluten Spiels und der absoluten Gefahr – muss man die Sprache verdoppeln und zu Listen, Kunstgriffen und Simulacra greifen.“ (Derrida (1972), S. 398, Herv. im Original.)

sagen, betrifft nicht nur das Motiv der Reise, das in Krachts Texten eine zentrale Rolle einnimmt, sondern das gesamte Werk.

Von Thomas Hardy bis Lawrence, von Melville bis Miller taucht immer wieder die gleiche Frage auf: wie die Linie überschreiten, durchbrechen und verlassen, wie eine Linie ziehen und keinen Punkt machen. Die Trennungslinie finden, ihr folgen oder sie schaffen, bis hin zum Verrat. Daher haben sie zum Reisen, zur Art des Reisens, zu anderen Zivilisationen, zum Orient, zu Südamerika, und auch zu Drogen, zu Reisen an Ort und Stelle, ein ganz anderes Verhältnis als die Franzosen. Sie wissen, wie schwierig es ist, das schwarze Loch der Subjektivität, des Bewusstseins und des Gedächtnisses, der Zweisamkeit und des Ehelebens zu verlassen. [...] Aber bedeutet das auch, das Gesicht aufzulösen, oder, wie Miller sagte, nicht mehr die Augen anzusehen oder in die Augen zu sehen, sondern sie schwimmend zu durchqueren, seine eigenen Augen zu schließen und aus seinem Körper einen Lichtstrahl zu machen, der sich mit einer immer größer werdenden Geschwindigkeit bewegt? Gewiss, man braucht alle Hilfsmittel der Kunst, und zwar der größten Kunst. Man braucht eine Linie der Schrift, des Bildlichen, des Musikalischen [...] Denn durch die Schrift wird man Tier, durch die Farbe wird man unsichtbar und durch die Musik wird man hart wie ein Diamant und hat keine Erinnerung mehr, Tier und unsichtbar zugleich: verliebt.⁴³

Nachdem er ins Innerste der Ideologie, ins Schweizer Réduit, vorgegriffen ist und dieses schließlich nach seiner Implosion gen Afrika verlassen hat, befreit sich der namenlose Held in Krachts letztem Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* nicht nur von den Dogmen des Kommunismus, er vergisst sich vielmehr selbst. Er wird zum Lichtstrahl, seine Augen, Iris, Pupille und Netzhaut werden auf dem Schiff Richtung seiner Heimat Afrika ultramarinblau. Es wird unmöglich, sich im Sinne Lacans in ihnen zu spiegeln, um Identität und Ganzheit herzustellen, vielmehr taucht der Leser durch sie hindurch. Das Ich wird selbst eins mit dem Ozean und den Gerüchen und Geräuschen des Schiffes. „Tagsüber der Geruch der Taue und Planen, das Summen und das Rattern des alten Schiffsmotors, die Regenbogenfarben des auslaufenden Maschinenöls am Heck, das stumme Dahingleiten der Fische unter dem Rumpf, die verhallenden Rufe der Seeleute und der Möwen.“ (IWHS 146) Es ist ein Meer-Werden des Protagonisten, ein Nicht-menschlich-Werden des Menschen, der wie Kapitän Ahab in *Moby Dick* zusammen mit dem Wal das Empfindungsgefüge Ozean

⁴³ Deleuze, Guattari (1992), S. 256.

bildet, weil er nicht mehr als Subjekt wahrnimmt, sondern in die Landschaft *ingeht*.⁴⁴ Deleuze und Guattari fassen Baudrillards Denken der Verwandlung noch enger und sprechen in diesem Zusammenhang nicht mehr von einer Verwandlung, sondern vom *Ereignis*.

Dabei verwandelt sich nicht, wie er sagte, das eine in das andere, sondern etwas passiert von einem zum anderen. Dieses Etwas kann nur als Empfindung präzisiert werden. Das ist eine Unbestimmtheits-, eine Ununterscheidbarkeitszone, als ob Dinge, Tiere und Personen (Ahab und Moby Dick, Penthesilea und die Hündin) in jedem einzelnen Fall jenen doch im Unendlichen liegenden Punkt erreicht hätten, der unmittelbar ihrer natürlichen Differenzierung vorausgeht. Das nennt man einen Affekt.⁴⁵

In diesem Affektgefüge löst sich das Ich des Protagonisten vollständig auf, er geht ein Bündnis ein mit seiner Umwelt.

Welches Jahr schrieben wir? Die Zeit hatte aufgehört zu sein, die Schweizer Zeit. [...] Ich stieg hinab in das oberitalienische Flachland [...], ich durchmass die Stümpfe und Zuckerrübenfelder der Poebene, meine Füße berührten kaum den Boden dabei. Ich tauschte bei einem Reisbauern die Stiefel gegen einfache Schuhe aus Bast, ich verteilte nachts Blitze aus meinen Zähnen. Ich wohnte in den Baumkronen und schob den Frühlingsregen vor mir her, ich sprach lange mit meinen Brüdern und auch mit dem alten Heiler, ich legte mit Schilfhalmern meinen Namen in endlosen Bändern auf die staubige Strasse, ich schrieb Sätze, ganze Bücher in die Landschaft hinein – die Geschichte der Honigameisen, die Enzyklopädie der Füchse, das Geblüt der Welt, die unterirdischen Ströme, das tief vibrierende, geräuschlose Summen der unbekanntenen Vergangenheit und der darin auftauchenden Zukunft. Ich notierte nicht mit Tusche, sondern mit Schrift, mit den Morphemen der Erde. (IWHS 143f.)

Vor diesem Hintergrund ist der Titel des Romans *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* also wörtlich zu verstehen.

7. Another Brick in the Wall?

In der Erzählung *Matthias in Lumbini* aus dem literarischen Reiseführer *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, der in Koautorschaft mit

⁴⁴ Vgl. Deleuze, Guattari (2000), S. 199.

⁴⁵ Ebd., S. 204.

Eckhart Nickel entstand, wird in einem Tagebucheintrag eine Poetik der Bejahung des subjektiven Risses anhand eines Pink Floyd-Songs formuliert.

Another Brick in the Wall [...] meint nicht die fraglose Einordnung des einzelnen in ein von ihm ohnmächtig hinzunehmendes, gleichzeitig verknechtendes größeres Ganzes, sondern vielmehr das Glück der wahren Empfindung, als Baustein, als *fissure*, in der individuellen Gestaltung der Oberfläche des einzelnen *brick* – denn wo der Stein in der Mauer der Welt später sein Antlitz zuwendet, ist auch gleichzeitig Raum für das expressionistisch anmutende Mienenspiel des Steins: der Ort, wo er der die Mauer betrachtenden Nachwelt nicht nur sein wahres Gesicht zeigt, sondern auch seine Botschaft verstecken kann, die er der Welt zu geben hat – hier erweist sich das anarchische Potential der Physiognomie: Der Riss im Stein zu sein ist das Ziel, so vermittelt es Pink Floyd dem genauen Hörer [...]. (GA 93f., Herv. im Original)

Kunst ist demnach, mit dem Riss eins zu werden oder mindestens Mimese des Risses zu sein, das Schicksal des Menschen in der Kunst zu verdoppeln. Der einzelne Stein innerhalb der Mauer steht für das individuelle Leben, dessen eigenster Abgrund noch ein zu bejahendes schöpferisches Vermögen birgt. Um diese Kunst zu leben, ist es zwingend, das Ich nicht mehr als statische, substantielle *persona* zu denken, sondern als dynamische Potenz. Der Weg aus dem Ich wird im zweiten Teil des Tagebucheintrags von Matthias aus Nepal, der von den beiden literarischen Figuren Kracht und Nickel interviewt wird, so beschrieben:

Zuerst sieht man einen Diamanten, der sich zielgenau und punktgerichtet in der unteren Mitte der Stirn zeigt und dann strahlt. Er ist das dritte Auge, der Weg aus dem und in das Kosmische in uns, *into the cosmic*. [...] es ist das, was wir Wu nennen, den Ursprung des Wabi, die Urform dieser durch gebrochenen Ästhetizismus degenerierten, wabernden, amöben-gleichen Form des Herrschaftlichen, dem Wu. (GA 94, Herv. im Original)

Hier geht es um die buddhistische Entsprechung der Denkfiguren des Risses und des Welt-Werdens, die ein Hinter-Sich-Lassen des Signifikanten und des Ichs zugunsten einer deterritorialisierenden Kraft und der Bejahung der Urkraft voraussetzen, die in dieser Erzählung „Wu“ genannt wird.⁴⁶ Wu bedeutet in der taoistischen Philosophie „Leere“. Im

⁴⁶ Das Denken des Buddhismus und des Hinduismus kann nach Ulrich Schneider hinsichtlich dreier zentraler Gemeinsamkeiten als wesensverwandt bezeichnet werden: Passi-

Lexikoneintrag zu dieser einzigartigen Erfahrung heißt es: „Wu kann aber auch das Wesen des Taoisten beschreiben, der ganz vom Tao erfüllt ist, da er frei von Begierden und Leidenschaften, d. h. leer ist.“⁴⁷ Das Erreichen eines Zustands absoluter Leere führt im Taoismus zur Erleuchtung. Demnach muss es Ziel des Menschen sein, mit der werdenden Urkraft des „Wu“ eins zu werden, um sich so der Welt anzuverwandeln.

Das entscheidende Moment ist der Übergang, zu dem Literatur imstande ist. Wie Jean Baudrillard postuliert, verliert sich das Subjekt im Objekt, es ist immerwährend im Begriff die Gattung zu wechseln.

Die Verführung kann all die unheilvollen Kräfte, die sie gegen Gott und gegen die Moral mobilisiert hat, die Kräfte der List und des Bösen Geists der Verhüllung und der Abwesenheit, der Herausforderung und der Umkehrung, die sie stets verkörpert hat und um derentwillen sie in Verruf geraten ist, heute wieder gegen die terroristische Vereinnahmung der Wahrheit und der Verifizierung einsetzen: gegen die Erfassung und die Programmierung, die uns umschließt. Die Verführung bleibt die bezaubernde Form des verfernten Teils...⁴⁸

vität, Egozentrismus und zyklisches Denken. (vgl. Schneider (1993), S. 3f.) Krachts Poetik erweist sich hinduistischem und buddhistischem Denken im Hinblick auf ein monistisches Modell als wesensverwandt. Aus diesem Grund ist es kaum verwunderlich, dass er sich gleichermaßen buddhistischer wie hinduistischer Begriffsbausteine bedient, auch wenn fundamentale ontologische Unterschiede zwischen beiden Denksystemen bestehen. Zum Ich und zum Werden im japanischen Buddhismus sagt Gregor Paul: „Das dritte Daseinsmerkmal, die Ichlosigkeit [...] und Leere oder Substanzlosigkeit [...] einer Entität, erschließt Buddha ebenfalls aus der Erkenntnis, daß alles zusammengesetzt sei und sich dabei stetig verändere, denn er identifiziert sie mit der Einsicht, daß nichts aufgrund eigener Kraft und nichts bleibend, sondern stets nur in Abhängigkeit von anderem und gleichsam nur für einen Augenblick existiert. [...] Daß die Zusammensetzungen, die Seiendes bilden, sich ständig ändern und in diesem Sinn in ununterbrochenem Werden begriffen sind und daß ihre Teile stets in Abhängigkeit von anderen Teilen existieren, besagt letztlich, daß Entitäten Kontinua [...] ausmachen, die ihrerseits integrale Momente eines Kontinuums darstellen, das alles Seiende umfasst.“ (Paul (1993), S. 66 und 68) Hier geht es vor allem um den monistischen Aspekt der Existenz und im Hinblick auf „Wu“ oder „Satori“ um die Leere des Ichs, die für Krachts Modell entscheidend sind. Grundsätzlich könnte man jedoch sagen, dass das dynamische Moment in den Texten überwiegt und aus diesem Grund eine nähere Verwandtschaft zu buddhistischem Denken besteht. Zu den ontologischen Unterschieden zwischen Vedanta und Buddhismus vgl. Paul (1993), S. 67f.

⁴⁷ Fischer-Schreiber (1986), S. 443.

⁴⁸ Baudrillard (1994), S. 60.

Es sind zwei Seiten: Die eine zeigt der Nachwelt ihr Gesicht und schreibt Geschichte, in der sich der Wille zur Kunst im anarchischen Potential des Steins zeigt, die andere ist die, die das Außen für das spirituelle Subjekt auflöst. Christian Krachts Kunst ist eindeutig in mehrfacher Hinsicht subversiv. Sie wendet sich gegen die Verabsolutierung der Ratio, die letztlich eine des bewussten und substantiellen Subjekts ist. In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* zeigt sich deutlich, dass die Geschichte der Vernunft eine der Ideologien und der Kriege ist. Sei die Ideologie noch so menschenfreundlich, sie wendet sich in ihrer vernichtenden Eigendynamik letztlich immer wieder gegen ihren eigenen ‚Erzeuger‘. Dies alles ist das Resultat eines zugrundeliegenden substantiellen Verständnisses von Subjektivität, das von einem Außen (Sinn, Gott etc.) zusammengehalten wird. In der erzählten Welt der Romane garantiert kein *cogito* im Sinne Descartes mehr für die Konsistenz, das In-der-Welt-Sein des Subjekts oder gar für einen Sinn. Ich möchte eine Lesart vorschlagen, die das Romanwerk Krachts nicht nur als Steigerung der Radikalität des literarischen Spiels mit dem Subjekt versteht. Von *Faserland* über 1979 bis hin zu *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* lässt sich in der Radikalisierung des literarischen Experimentierens mit dem zur Disposition stehenden Subjekt auf Figurenebene auch das Eindringen des Nicht-Integrierbaren, des Wahnsinns in die Sprache beobachten. Darüber hinaus geht jedoch aus der Lektüre deutlich hervor, dass die Romane über eine Fallstudie der Auslöschung des Menschen hinausgehen und andere Möglichkeiten für das Verständnis von Subjektivität aufzeigen. Die Tatsache, dass das Innerste des Menschen reine Negativität ist, Leere, führt eben nicht notwendig zur *absoluten* Auflösung des Subjekts in dem negativen Sinne eines post-humanen Zeitalters.⁴⁹ Sie birgt vielmehr die Perspektive auf eine

⁴⁹ „Eine von Menschen entleerte Welt scheint es zu sein, worauf die menschliche Evolution hinsteuert. Dabei ist bemerkenswert, wie konsequent Kracht die Vorstellung vom Scheitern der Menschheit und von der Notwendigkeit einer Verabschiedung der Menschheit und dem Beginn einer post-humanen Welt im Roman sowohl auf der Handlungsebene als auch durch das sie ergänzende Verweissystem gestaltet.“ (Birgfeld, Conter (2009), S. 263f.) Exakt die Textstelle, die die beiden Autoren als Beweis für ein posthumanes Zeitalter, dem die Menschen durch gegenseitige Vernichtung entgegensteuern, anführen, deutet auf das Eingehen eines Affekt-Bündnisses zwischen Menschen und den Kräften der

weltimmanente Positionierung des Subjekts, derzufolge es kontinuierlich zusammen mit der Welt *wird*. Krachts Literatur ist zudem ethisch zu nennen, da sie Vermessungsarbeit in den Abgründen des Subjekts vornimmt und, wie wir gesehen haben, die Dimension des Ereignishaf-ten⁵⁰ des Menschen hervorkehrt. Sie bleibt Verführung gegen den Terror der Logik und die Vereinnahmung der Wahrheit seitens der Herrschaft.

Literaturverzeichnis

Baudrillard, Jean (1994): *Das Andere selbst*. Hg. von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt. Wien: Passagen (= Edition Passagen 15).

Ders. (2003): *Der Geist des Terrorismus*, Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag.

Ders. (2008): *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Berlin: Matthes u. Seitz.

Natur hin. Keineswegs ist *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* als Abgesang auf die Menschheit zu verstehen, ist doch der angeschlagene *Ton* dieser Textstelle vielmehr romantisierend. „Mein Vater, er war vorangegangen, ich konnte ihn nicht einholen, er verschwand immer hinter der nächsten Biegung des Shires, der sich erst silberbraun zu den weit entfernten Mulanje-Bergen hinzog und dann aus dem grossen See hinausfloss, der uns Menschen den Namen gegeben hatte: Nyanja.“ (IWHS 78) In zahlreichen anderen Textstellen wird das Verspielte, das Klanglich-Lyrische des Textes noch deutlicher. „Ein Delphinschwarm begleitete unser Schiff. Vögel waren dort, Bambo, Vögel, das Blut der Chiwa sang in unseren Adern. Ndafika. [zu deutsch: Ich bin angekommen, Anm. d. Verf.] Ndakondwa. [zu deutsch: Ich bin glücklich, Anm. d. Verf.]“ (IWHS 147.)

⁵⁰ Diese irrationale Dimension des Lebens verhindert eine restlose Überführung alles Menschlichen in kohärente Narrative. Eine Ethik des *realen* Unbegreiflichen, die Žižek mithilfe seiner Lacan-Lektüre entwickelt, würde demnach die Verabsolutierung der Idee unterbinden, da zu jeder Zeit der immanente Riss, der das Denken durchzieht, für das menschliche Handeln berücksichtigt werden müsste. „Um es mit etwas pathetischen Worten zu sagen, ist die ‚göttliche‘ Dimension, die in unseren Leben anwesend ist, und die unterschiedlichen Modalitäten der ethischen Verleugnung entsprechen genau den unterschiedlichen Wegen der Verleugnung des Akt-Ereignisses: die wahre Quelle des Bösen ist nicht der endliche Mensch, der wie Gott handelt, sondern der Mensch, welcher ableugnet, dass sich göttliche Wunder ereignen und sich selbst auf ein endliches, sterbliches Wesen unter anderen reduziert [...]“ (Žižek (1998), S. 105.)

- Benjamin, Walter (1977): Zur Kritik der Gewalt. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 179-203.
- Bessing, Joachim (Hg.) (2006): Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre. Berlin: List Taschenbuch. (= TR)
- Birgfeld, Johannes; Conter, Claude D. (2009): Morgenröte des Posthumanismus. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* und der Abschied vom Begehren. In: Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Hg. von Johannes Birgfeld u. Claude D. Conter. Köln: Kiepenheuer u. Witsch, S. 252-269.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1992): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Hg. von Günther Rösch. Berlin: Merve.
- Dies. (2000): Was ist Philosophie? Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= stw 1483).
- Deleuze, Gilles (1993): Logik des Sinns. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= es 1707).
- Ders. (1988): Spinoza. Praktische Philosophie. Aus dem Französischen von Hedwig Linden. Berlin: Merve.
- Derrida, Jacques (1972): Die Schrift und die Differenz. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= stw 177).
- Domsch, Sebastian (2009): Antihumane Ästhetizismus. Christian Kracht zwischen Ästhetik und Moral. In: Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Hg. von Johannes Birgfeld und Claude Conter. Köln: Kiepenheuer u. Witsch, S. 165-178.
- Fischer-Schreiber, Ingrid (1986): Bodhisattva. In: Lexikon der östlichen Weisheitslehren. Buddhismus, Hinduismus, Taoismus, Zen. Hg. von Ingrid Fischer-Schreiber u. a. Bern: Barth, S. 44.
- Foucault, Michel (2002): Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band II. 1970-1975. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jac-

- ques Lagrange. Aus dem Französischen von Rainer Ansén u. a. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 166-191.
- Friedrichs, Kurt (1986): Tat Tvam Asi. In: Lexikon der östlichen Weisheitslehren. Buddhismus, Hinduismus, Taoismus, Zen. Hg. von Ingrid Fischer-Schreiber u. a. Bern: Barth, S. 388.
- Jahraus, Oliver (2009): Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente. In: Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Hg. von Johannes Birgfeld und Claude D. Conter. Köln: Kiepenheuer u. Witsch, S. 13-23.
- Knott, Kim (2000): Der Hinduismus. Eine kurze Einführung. Aus dem Englischen übersetzt von Ekkehard Schöller. Stuttgart: Reclam.
- Kopacki, Andrzej (2008): Christian Kracht, *Tristesse Royale* und die Möbiusschleife. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen, S. 261-285.
- Kracht, Christian (2001): Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader. München: dtv.
- Ders. (2002): Der gelbe Bleistift. Reisegeschichten aus Asien. München: dtv. (= GB)
- Ders. (2005): Faserland. München: dtv. (= FL)
- Ders. (2006a): 1979. München: dtv. (= 1979)
- Ders. (Hg.) (2006b): New Wave. Köln: Kiepenheuer u. Witsch.
- Ders. (2008): Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Köln: Kiepenheuer u. Witsch. (= IWHS)
- Kracht, Christian; Nickel, Eckhart (2009): Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal. München: Piper. (= GA)
- Lyotard, Jean-François (1987): Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt. Wien: Passagen (= Edition Passagen 13).
- Paul, Gregor (1993): Philosophie in Japan. Von den Anfängen bis zur Heian-Zeit. Eine kritische Untersuchung. München: Iudicium.
- Schneider, Ulrich (1993): Einführung in den Hinduismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Orientalistische Einführungen in Gegenstand, Ergebnisse und Perspektiven der Einzelgebiete).
- Michel Serres (1987): Der Parasit. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= stw 677).

- Žižek, Slavoj (1998): *Das Unbehagen im Subjekt*. Hg. von Peter Engelmann. Aus dem Englischen von Andreas Leopold Hofbauer. Deutsche Erstausgabe. Wien: Passagen Verlag.
- Ders. (2001): *Die Tücke des Subjekts*. Aus dem Englischen übersetzt Eva Gilmer, Andreas Hofbauer, Hans Hildebrandt und Anne von der Heiden. Frankfurt am Main: Suhrkamp.