



StadtLeben

Urbanität - Autobiographik - Narration

Herausgegeben von
Klaus Schenk und Jano Sobottka

Königshausen & Neumann

Schenk / Sobottka (Hg.)

—

StadtLeben

StadtLeben

Urbanität – Autobiographik – Narration

Herausgegeben von
Klaus Schenk
Jano Sobottka

Unter Mitwirkung von
Anna-Lena Roderfeld

Königshausen & Neumann

Der Verlag verbietet, das Werk in irgendeiner Weise zu nutzen, um Technologien der künstlichen Intelligenz (KI) für die Generierung von Audio, Text oder Bildern zu trainieren.
Der Verlag behält sich das Text- und Data-Mining nach § 44b UrhG vor,
was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2026

© Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 2026
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelne Teile.

Kein Teil darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Chingyunsong: Unscharfes Stadtbild;

ID 51138847 © dreamstime.com

Druck: docupoint, Magdeburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8326-6

eISBN 978-3-8260-8327-3

www.koenigshausen-neumann.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	9
--------------	---

I. Zwischen Urbanität und Ruralität

Robert Walter-Jochum

Pop und Post-Pop in Town and Country. Party und Ernüchterung, Urbanität und Peripherie in Romanen und autobiographischen Texten von Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre.....	15
--	----

Anna Stemmann

„[E]in offenes System aus Erfindung, Wahrnehmung und Erinnerung, das sich am wirklichen Geschehen reibt“ – Joachim Meyerhoffs <i>Alle Toten fliegen hoch</i> -Romane.....	37
---	----

Christoph Steier

Swiss City Sickness? Urbane Autofiktion als Erzählproblem im Zürich-Roman der Gegenwart	57
--	----

II. Bewegungs- und Abweichungsräume

Hanna Hamel

Durch Texte gehen. Flanieren und Flexen bei Highsmith und heute.....	89
---	----

Klaus Schenk

Stadt im Rücken. Urbane Auto(r)pathographie bei Wolfgang Welt und Thomas Melle	109
---	-----

Christina Rossi

Chronotopisch sterben, epistemisch fallen. Sibylle Lewitscharoffs
Roman *Von oben* als urban-anthropologische Variation
der literarischen Fallgeschichte 165

III. Transnationale und globale Perspektiven

Hilal Keskin

Die Stadt aus transkultureller Perspektive
in der deutsch-türkischen Literatur am Beispiel des
Romans *Selam Berlin* von Yadé Kara 189

Nathalie Moser

Recycelte Stadt(lebens)erzählungen.
Zukunftsaffines Erzählen in Roman Ehrlichs *Malé* 211

IV. Auto(r)fiktion und Identitätsdiskurse

Stefan Greif

„eine ganz zerfetzte, aber prima funktionierende Kulisse
ist so eine Stadt.“ Ort- und Raumerfahrungen in
Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke und Briefe an Hartmut* 237

Clemens Fuhrbach

Im Dialog mit der Stadt. Sprache und Heimat
in der Selbstdarstellung von Wolfgang Niedecken
und in den Liedern von BAP 263

Jano Sobottka

„[E]in monumentaler Roman, der niemals fertig wird“ –
zur Verbindung von Stadt und Schreibkrise in den
autofiktionalen Texten Jan Brandts 283

V. Inszenierung (post-)industrieller Urbanität

Rolf Parr

Schichtungen, Hierarchien, Semantisierungen.

Oder: Wie die Ruhrgebietsliteratur Soziales im

städtischen Raum verhandelt.....303

Anna-Lena Roderfeld

Ich-Verortungen im (post-)industriellen Raum.

Das Ruhrgebiet in autobiographischen Texten von

Eva Kurowski, Hape Kerkeling und Horst Hensel331

Literarische Leseprobe

Jürgen Link

Bangemachen gilt nicht auf der Suche nach der

Roten Ruhr-Armee. Eine Vorerinnerung

(Beispiele einiger Töne und einer aktuellen Fortsetzung).....359

Vorwort

In urbanen Räumen entwickeln sich seit der Moderne spezifische Erzählweisen, die einerseits Stadtleben literarisieren und urbane Lebensformen autobiographisch zu fassen suchen. Die Stadt kann als ‚Ort‘, aber auch als Konstellation fester geographischer Punkte verstanden werden und strukturiert auf diese Weise Autobiographien. Andererseits werden Städte autobiographisch erschrieben und von Figuren erlaufen – sie sind als ‚Räume‘ Resultat von Aktivitäten und bringen bestimmte Figurentypen hervor (Flaneur, Nomade, etc.).

Besonders in der Gegenwartsliteratur haben sich neue Formen urbaner Erzählweisen herausgebildet, die den städtischen Lebensraum und die städtische Lebenszeit gestalten. Städte entwickeln ihre spezifischen Lebensnarrative. Damit prägen sie nicht nur eine Subjektivität des Erzählens aus, sondern auch spezifische Stadtbilder, die sich auch aus dem Zusammenspiel mehrerer Texte entwickeln können. Individuelle Biographien sind in der Stadt aufeinandergeschichtet, haben sich in die (materielle) Stadt eingeschrieben und beeinflussen dadurch wiederum andere Lebensläufe.

Dabei kristallisieren sich Aspekte einer urbanen Poetik heraus. So ist städtischer Raum zugleich Erlebnisraum, Erinnerungsraum und Palimpsest verschiedener Kulturen. Besonders in Texten transkultureller Autor:innen bilden Städte Schauplätze nomadischer Bewegungen, die sich nicht auf nationale Kontexte begrenzen lassen. Transkulturelle Narrationen formen den Blick auf eine globale Urbanität, die sich nicht nur an Megacities orientiert, sondern auch urbane Regionen wie z.B. das Ruhrgebiet prägt.

Ein weiteres autobiographisches Stadtnarrativ führt die Figuren von der Peripherie ins Zentrum und verhandelt somit Zuwanderungen wie z.B. die Landflucht. Die industrielle Urbanität nimmt dabei einen speziellen Platz in der Stadtentwicklung ein. So prägte die technisch-industrielle Nutzung der Landschaft in Industrieregionen wie dem Ruhrgebiet über Generationen die Biographien der Menschen.

Neben Kodierungen der (Groß-)Stadt als Möglichkeitsraum und Schauplatz (kulturellen) Austausches gibt es aber auch Autobiographien, die Stadtflucht als Thema haben – hier können ökonomische oder ökologische Gründe eine Rolle spielen.

Den Fokus des vorliegenden Bandes bildet in dieser Hinsicht der Zusammenhang zwischen Urbanität, Leben und Narration. Wie prägen städtische Topographien als (Erzähl-)Rahmen Autobiographien bzw. Autofiktionen? Wie wird städtischer Raum darin perspektiviert? Welche Abweichungsnarrative lassen sich in diesem Zusammenhang (z.B. Krankheitsdiskurse, Ausstiegserzählungen) erkennen? So gelten die großen urbanen Zentren Europas in der Moderne als Schauplatz für Skurrilität und Exzentrik mit Figuren wie dem Flaneur oder dem Dandy. Außerdem wird in den Blick genommen, welche Rolle in neueren Texten die virtuelle Dimension für den Zusammenhang von urbaner Normalität und Abweichung spielt.

Im ersten Kapitel *Zwischen Urbanität und Ruralität* widmet sich Robert Walter-Jochum mit Christian Krachts *Eurotrash* und Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz* zwei popliterarischen Texten und beobachtet eine Art Stadtflucht. Der Weg hinaus aus urbanen Räumen in ländliche Heterotopien geht mit einer stärkeren Hinwendung zu autobiographischer Ernsthaftigkeit einher. Die Texte bilden damit einen Kontrast zu den bekannten popliterarischen Veröffentlichungen beider Autoren wie *Soloalbum* oder *Faserland*. Auch in Anna Stemmanns Analyse der autobiographischen *Alle Toten fliegen hoch*-Serie von Joachim Meyerhoff dient das Ländliche als Kontrastfolie zum Urbanen. Der heranwachsende Erzähler bleibt im Urbanen ein Störfall und verortet sich als Grenzgänger und Außenseiter stattdessen in heterotop inszenierten ländlichen Umgebungen. Eine noch innerhalb des urbanen Raumes angelegte Differenz sieht Christoph Steier in verschiedenen autofiktionalen Zürich-Romanen. Hier ist es der Gegensatz von Stadtzentrum und Peripherie, der für die verschiedenen Protagonisten bedeutungstragend wird. Während das gentrifizierte Stadtzentrum höchstens die Erwerbsarbeit als Erzählanlass offeriert, bieten die Außenbezirke der Stadt noch Möglichkeiten ‚echten‘ Erlebens.

Im zweiten Kapitel mit dem Titel *Bewegungs- und Abweichungsräume* untersucht Hanna Hamel die Anthologie *Flexen. Flâneusen* schreiben Städte*. Das dort verhandelte Flanieren weiblicher Erzählerinnen durch Städte kann sich nicht auf vorgegebene Wegstrecken verlassen, sondern ist von Ausweichbewegungen und Umschreibungen des Flanierens geprägt. Hamel zeigt, dass jener Zugriff auf das Flanieren eine literarische Vorgängerin in Patricia Highsmith besitzt, wie sie an deren jüngst veröffentlichten Tagebüchern herausarbeitet.

Am Beispiel von Wolfgang Welts Trilogie *Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe* und Thomas Melles *Die Welt im Rücken* untersucht Klaus Schenk, wie sich die urbane Praxis und Semiotik im abweichenden Blick von Krankheitsnarrativen verändern und was dies für das Verständnis von erzählten Stadträumen im Spannungsfeld zwischen Autobiographie und Autofiktion leistet.

Eine andere Variante der Abweichungsfigur tritt in Christina Rossis Beitrag zu Sibylle Lewitscharoffs Roman *Von oben* auf. Sie analysiert, wie ein bereits verstorbener Erzähler als Geist seinen frühen Wohnort Berlin überfliegt. Aus der ungewöhnlichen Sichtachse heraus lassen sich Fallgeschichten beobachten und es entwickelt sich schließlich eine Form der autobiographischen Selbstreflexion.

Transnationale und globale Perspektiven werden besonders im dritten Kapitel angesprochen. Hilal Keskin betrachtet den Roman *Selam Berlin* von Yadé Kara und fragt sich, inwiefern kulturelle Heterogenität die Wahrnehmung der Stadt Berlin beeinflusst und welchen Einfluss historische Ereignisse wie der Mauerfall auf die Rezeption der Stadt haben. In diesem Zuge wird die Differenz zwischen dem Erinnerungsbild Berlins aus der Kindheit und dem gegenwärtigen Zustand der Stadt bedeutsam. Um eine fiktive Stadt der nahen Zukunft geht es in Natalie Mosers Beitrag zu Roman Ehrlichs Roman *Malé*. Als unmittelbare Folge des Klimawandels droht die titelgebende Hauptstadt der Malediven im Meer zu verschwinden. Der Text wirft die Frage auf, welche Lebensgeschichten aus der gefährdeten Stadt es wert seien, erzählt zu werden und rückt dabei den Klimawandel selbst ins Zentrum der Erzählung.

Die Frage nach dem Zusammenhang von *Auto(r)fiktion und Identitätsdiskursen* wird im vierten Kapitel aufgeworfen. Stefan Greif

beschreibt anhand von Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke und Briefe an Hartmut*, wie im Verlauf der Texte die Wahrnehmung von Köln als städtische Tristesse schwindet. Die Stadt nimmt bei Brinkmann zunehmend eine relevante Funktion für die Ausbildung eines Selbst ein, das autobiographisch erzählbar werden kann. Ebenfalls auf Köln hat sich Clemens Fuhrbach in seinem Beitrag zu Wolfgang Niedecken und den Liedern seiner Band *BAP* bezogen. In den Songtexten werde Globales regionalisiert, indem die Stadt Köln mit ihren Kneipen und ihrer medienwirksamen Öffentlichkeit einen Ort identitäts- und demokratiestiftenden Austausches darstellt. In den autofiktionalen Materialbänden Jan Brandts, mit denen sich Jano Sobottka in seinem Beitrag beschäftigt, sind die Motive Schreibkrise und Stadt eng miteinander verbunden. Der Erzähler ist zwischen Berlin und Ostfriesland auf einer beständigen Suche nach dem passenden Ort, um endlich seinen zweiten Roman zu schreiben und verfasst auf diese Weise nebenbei seine stetig anwachsende Autofiktion.

Das letzte Kapitel des Bandes widmet sich unterschiedlichen Formen der *Inszenierung (post-)industrieller Urbanität*. Rolf Parrs Analyse verschiedener Romane und Filme der *Tatort*-Reihe nimmt das Ruhrgebiet ins Blickfeld. Er zeigt, welche semantische Bedeutung die Unterscheidung zwischen Norden und Süden in vielen Städten des Ruhrgebiets und insbesondere in Essen besitzt. Städte wie Bochum sind in den Texten wiederum stärker über konzentrische sozio-kulturelle Kreise narrativiert, die etwa interkulturelle Differenzen markieren. Darüber hinaus untersucht er die neuere Tendenz einer Re-Territorialisierung der unterschiedlichen Städte als „Ruhrstadt“. Anna-Lena Roderfeld fokussiert in ihrem Beitrag ebenfalls das Ruhrgebiet und legt dabei einen Schwerpunkt auf die Verbindung von (post-)industriellen Räumen und Identitätsentwürfen. Sie arbeitet an autobiographischen Texten von Horst Hensel, Hape Kerkeling und Eva Kurowski heraus, dass die industriegeprägte Vergangenheit des Ruhrgebiets oftmals einen von der Natur geprägten Gegenort notwendig macht, um sich geistig-kreativ weiterentwickeln zu können. Den Band rundet im Anhang eine literarische Leseprobe aus Jürgen Links autobiographischen Roman *Bangemachen gilt nicht auf der Suche nach der Roten Ruhr-Armee* ab.

Die Herausgeber

I. Zwischen Urbanität und Ruralität

Pop und Post-Pop in Town and Country.

Party und Ernüchterung, Urbanität und Peripherie in Romanen und autobiographischen Texten von Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre

CHRISTIAN KRACHT Aber im Moment soll Berlin doch eine Stadt im Aufbruch sein. Ein weites, offenes Klima, das zur Zeit mit aller Kraft herbeigeschrieben werden soll und das nichts, überhaupt gar nichts mit der furchtbaren Wirklichkeit zu tun hat. Obwohl das Herbeischreiben, wie wir vorhin festgestellt haben, ja die Realität zur Folge hat.¹

Fünf junge Herren sitzen im Sommer 1999 mitten in Berlin, direkt am Brandenburger Tor, in der Executive Lounge des Hotels Adlon und tauschen ihre Gedanken aus. Sie sind mitten in der Stadt – einer Metropole, deren ‚herbeigeschriebenes‘ Pulsieren sie, wie im zitierten Redebeitrag von Christian Kracht deutlich wird, eher bezweifeln – was sie aber nicht daran hindert, sich an diesem Herbeischreiben munter zu beteiligen. Der Kontrast zwischen Image und Realität wird von Kracht am Beispiel des „typischen Berliners“ verdeutlicht: der sei

ja, wie wir wissen, Ende Fünfzig, kahlrasiert, trägt einen goldenen Ring im rechten Ohr, zwingt sich im Sommer in einen lila Pulli, und darüber schnalzt er sich Hosenträger an, die mit dem Ska-Schachbrettmuster bedruckt sind. Auf dem rasierten Kopf eine Art Lederkappe, nach Art von Brad Davis in Fassbinders „Querelle“, und die Hosenträger klammern sich an Bundfaltenjeans fest – so fühlt er sich stilistisch am wohlsten, der Berliner.²

1 Joachim Bessing: *Tristesse Royale*. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre. München 2002 [1999], S. 85.

2 Bessing, *Tristesse Royale*, S. 85f.

Zwei Aspekte sind an derartigen Schilderungen des Umgangs mit Urbanität besonders markant. Erstens: Der Ort, von dem aus sie verkündet werden, ist mittendrin, aber eben auch aus der Stadt herausgehoben. Konstitutiv für die Möglichkeit solcher Aussagen ist, sich selbst zum beschriebenen Phänomen nicht vollständig zugehörig zu fühlen, aber dennoch den vollen Überblick behaupten zu können, weil man stets dabei ist. Die Executive Lounge eines Luxushotels scheint hierfür perfekt geeignet zu sein – das ‚Krähennest‘ auf dem Piratenschiff gewissermaßen, von dem aus man alles gut im Blick hat, wo man aber zugleich dem Geschehen enthoben ist und andere Gesetze gelten als vor der Tür. Hierin kann man Michel Foucaults Vorstellung der Heterotopie erkennen: eines spezifischen abgeschlossenen Raums, der Teil einer Gesellschaft ist, in dem aber dennoch andere Modi der Auseinandersetzung gelten.³ Dass dieser Faktor der Abkoppelung auch in den literarischen Werken, um die es hier gehen wird, hochrelevant ist, wird sich später noch genauer zeigen.

Zweitens ist bemerkenswert, dass die Beschreibung der Stadt und ihrer Bewohner sich viel weniger an Realien oder der konkreten Beobachtung orientiert als an einem popkulturellen Verweisnetz, mit dem die beschriebenen Gegenstände umspunnen werden. Keine Beschreibung ohne popkulturelle Referenz – sei es, wie hier, ein Fassbinder-Film oder seien es, wie an anderer Stelle und sicher typischer, die Donna-Karan-Spaghettiträgerkleidchen der Demonstrantinnen einer Protestkundgebung.⁴ Modus der „neuen deutschen Popliteratur“⁵ ist somit viel weniger eine realistische Darstellung als vielmehr die postmoderne Überformung ihrer Gegenstände, indem sie sie aus

3 Zu diesem Konzept vgl. Michel Foucault: *Andere Räume* [1967], übers. v. Walter Seitter. In: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig ⁵1993, S. 34–46, sowie Michel Foucault: *Die Heterotopien* [1966]. In: Ders.: *Die Heterotopien/Les hétérotopies, Der utopische Körper/Le corps utopique*. Zwei Radiovorträge, übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Frankfurt am Main 2005, S. 7–22.

4 Vgl. Bessing, *Tristesse Royale*, S. 95.

5 Mit diesem Terminus grenzen Frank Degler und Ute Paulokat diese Strömung der Popliteratur seit Mitte der 1990er-Jahre ab von Phänomenen, die bereits bis in die 1960er-Jahre zurückreichen. Vgl. Frank Degler/Ute Paulokat: *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn 2008, S. 7–9.

popkulturellen Verweisen zusammensetzt und so überlagert.⁶ Sie ist damit nicht zuletzt anschlussfähig für eine postmoderne Subjektkonstruktion im Text, die sie sowohl in als Roman gelabelten wie auch autobiographisch anmutenden Texten vollzieht.⁷

In *Tristesse Royale*, dem Gesprächsband, aus dem die zitierten Stellen entnommen sind, erproben die Popautoren Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Joachim Bessing im skizzierten Setting die Reflexion auf die Gegenwartsgesellschaft. Damit begibt sich der Band insofern in gewisser Weise in ein Spannungsfeld zu den Romanen der Popliteratur, deren Logik, wie zu zeigen sein wird, ja in erster Linie im simulierten Immer-Dabeisein (und der Verweigerung von abgekoppelter Reflexion) besteht – und zwar bis zu einem Punkt, der als wenig förderlich fürs Leben der hier vorgeführten Protagonisten erscheint, die sich schließlich zu Suizidfantasien hinreißen lassen (so lässt sich das Ende von Krachts *Faserland* auf dem Zürichsee deuten) oder immer weiter durchs städtische Nachtleben mäandern (wo der Protagonist von Stuckrad-Barres *Soloalbum* den Schmerz des Beziehungsunglücks mit Katharina auch am Ende der Romanhandlung weiterhin betäubt).

25 Jahre später jedoch nehmen zumindest zwei der hier präsenten Akteure den Faden wieder auf und schreiben Texte, die sich in anderem Sinne als das Gespräch in *Tristesse Royale* als Reflexion von Pop, Generationszugehörigkeit und den damit verbundenen Exzessen lesen lassen. Interessant ist, dass diese Texte – Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz* (2016) und Christian Krachts *Eurotrash* (2021) – hinsichtlich ihrer Verortung im urbanen Raum ebenso wie hinsicht-

6 Eine ausführliche Verortung des Popromans in der Postmoderne leistet Annette Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. Frankfurt am Main 2007.

7 Auf den Poproman bezogen widmet sich diesen Techniken der Herstellung von Individualität Sandra Mehrfort: *Ich-Konstruktionen in der Popliteratur* – Christian Krachts *Faserland* (1995), Alexa Hennig von Lange's *Relax* (1997) und Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998). In: Jutta Schlich/Sandra Mehrfort (Hg.): *Individualität als Herausforderung. Identitätskonstruktionen in der Literatur der Moderne (1770–2006)*. Heidelberg 2006, S. 181–205. Zu den Grundlagen postmoderner Subjektkonstruktion in der Autobiographie vgl. ausführlicher Robert Walter-Jochum: *Autobiografietheorie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster*. Bielefeld 2016.

lich der Gattungsattribute eine Veränderung vornehmen, die zudem mit einer ‚neuen Ernsthaftigkeit‘ oder Relevanz verbunden scheint – und damit im Kontext einer in den letzten 20 Jahren aufkommenden Gegenbewegung zur Postmoderne steht, wie sie etwa mit Positionen wie der des „neuen“ oder „relevanten Realismus“ verbunden ist.⁸ Außenperspektiven, die die Reflexion des urbanen Exzesses ermöglichen, treten hier in den Vordergrund – und das lässt sich auch deutlich an den Handlungsräumen der deutlich stärker autobiographisch lesbaren Romane erkennen.

1 Urbanes Leben im Poproman: *Soloalbum* und *Faserland*

Die Stadtbezüge im klassischen Poproman sind intrikat. Einerseits leben diese Texte von der Schilderung eines Party-Lifestyles, der in seiner Tendenz eindeutig ein urbaner Lebensstil ist. Die Helden – in beiden Romanen namenlose junge Männer – definieren sich in ganz wesentlichem Maße durch die Bezugnahme auf diese urbanen Partywelten, zu deren besonderen Eigenschaften es allerdings gehört, dass sie in ganz unterschiedlichen Städten in vergleichbarer Weise auftreten. Weder *Soloalbum*⁹ noch *Faserland*¹⁰ sind also Romane, die man etwa als ‚Hamburg-‘ oder ‚Berlin-Romane‘ kennzeichnen könnte – aber sie

8 Aktuelle philosophische Vertreter dieser anti-postmodernen Linie in der Gegenwartsphilosophie sind etwa Maurizio Ferraris: Manifest des neuen Realismus. Frankfurt am Main 2014 und Markus Gabriel (Hg.): Der neue Realismus. Frankfurt am Main 2014. Ohne behaupten zu wollen, dass die untersuchten Texte tatsächlich dieser Bewegung zugehörig wären, spielt für ihr Verständnis dennoch die Auseinandersetzung mit dieser und vergleichbaren (popularisierten) Entwicklungen aus meiner Sicht eine wichtige Rolle. Der Topos des „Relevanten Realismus“ entstammt einem Manifest, das zunächst von vier kooperierenden Autoren veröffentlicht wurde: Martin R. Dean, Thomas Hettche, Matthias Politycki und Michael Schindhelm: Was soll der Roman? Manifest für einen relevanten Realismus. In: Die Zeit 26/2005, 23.06.2005. https://www.zeit.de/2005/26/Debatte_1/ (Zugriff 01.04.2022). Kennzeichen dieses „Relevanten Realismus“ ist vor allem folgender moralischer, gegen eine vermeintliche ‚postmoderne Beliebigkeit‘ gerichteter Anspruch: „Darunter freilich wirkt das, was wir als Standpunkt von jedem wesentlichen Buch fordern, wirkt die ästhetisch-moralische Verantwortung eines Schriftstellers, der alles Stoffliche arrangiert, um damit ein erzählerisches Ziel zu erreichen.“ (Ebd.)

9 Benjamin von Stuckrad-Barre: Soloalbum. Köln 1999 [1998].

10 Christian Kracht: Faserland. Frankfurt am Main 2021 [1995].

sind geprägt von einem Partyleben, das so in allererster Linie in urbanen Räumen stattfindet.

Für beide Romane sind spezifische Bewegungsmuster der Helden kennzeichnend: Während *Faserland* insgesamt von einer Reisebewegung des Helden von Sylt über Hamburg, Frankfurt, Heidelberg, München und den Bodensee nach Zürich geprägt ist, kehrt der Protagonist in *Soloalbum* immer wieder von Ausflügen ins Nachtleben und auch in andere (nur zum Teil überhaupt benannte) Städte in seine Hamburger Wohnung zurück, bevor er sich gegen Ende der Handlung entscheidet, in eine andere Stadt umzuziehen. Dass der Roman allerdings mit einer Reise zu einem Konzert der für den Roman zentralen Band Oasis in Berlin und den Exzessen des dortigen Nachtlebens endet, zeigt deutlich, dass die konkreten Städte, in denen sich das Leben des Pophelden abspielt, weniger relevant sind als die in den verschiedenen urbanen Räumen gegebenen Angebote, beim Feiern unterwegs zu sein.

Urbanität ist hier also ein eher abstraktes, vom konkreten städtischen Raum losgelöstes Phänomen, das sich an vielen verschiedenen Orten wiederfinden lässt. Wichtige Komponenten dieses urbanen Lebensgefühls sind einerseits relativ oberflächliche soziale Kontakte – man kennt sich, ist aber selten in verbindlicherer Weise befreundet, und wenn das doch einmal der Fall ist, wird es eher zum Problem und wird offensiv negiert¹¹ – und andererseits eine Vielzahl an Örtlichkeiten im öffentlichen oder halbprivaten Raum, die dazu dienen, zusammenzukommen, zu trinken, Drogen zu konsumieren, sich in bestimmten Outfits zu zeigen und gegenseitig zu sehen sowie spezifische Musik zu hören. In Mode und Musik finden sich hier Möglichkeiten der subjektiven Distinktion, wie sie auch schon im dokumentarischen Blick Krachts auf „den Berliner“, der eingangs zitiert wurde, angesprochen sind: Die Verbindung mit bestimmten Marken

11 So heißt es in *Soloalbum* explizit: „Zum Glück habe ich keine Freunde. Also nicht dieses ganz Üble: einen Freundeskreis. Da hätte ich ja schon lieber einen Mitbewohner oder eine Haushaltskasse, ein Etagenkleid oder einen Fernsehraum. Eine Mitfahrgelegenheit, was auch immer. Alles besser als eine Versammlung von Freunden, die sich pausenlos selbstreferentiell kreiselnd, ach was: greiselnd! auf der Stelle tretend an sich selbst zu freuen versteht.“ (Stuckrad-Barre, *Soloalbum*, S. 37)

und Bands, deren Taxieren, das Spiel von Zustimmung und Ablehnung spezifischer Formen, dient in der nach außen gerichteten Popwelt, die hier evoziert wird, als zentraler Persönlichkeitsmarker.¹² Die Partywelt der Popromane ist auch deshalb so zentral für die Gestaltung ihrer Heldenfiguren, weil sie es ermöglicht, in einem öffentlichen Setting Bezugnahmen auf die symbolischen Ordnungen der Modewelt und der Musik zu platzieren, die – solange der tiefer reichende soziale Kontakt ausbleibt, was in aller Regel der Fall ist – als das Ganze einer individuellen Persönlichkeit erscheinen.¹³ Wo der ‚tiefere‘ Zugang zum Charakter aufgrund der Oberflächlichkeit dieser Welt verstellt bleibt, tritt das Bekenntnis zu besonderen Oberflächenphänomenen als allein übrig bleibender Ersatz an die Stelle der Persönlichkeit – eine typische literarische Konstellation postmoderner Subjektivität.¹⁴ Nicht zuletzt dieses Phänomen, das, wie gesagt, eng mit urbanen Situationen verbunden ist, hat der Popliteratur in ihrer Frühzeit die Kritik eingebracht, sie sei oberflächlich und gehe den wirklich großen Fragen des Lebens aus dem Weg – die moralische Zweifelhaftigkeit und mangelnde Tiefe dieser Selbstverortungen machte die Popromane (und, darüber vermittelt, ihre Verfasser) aus Sicht einer tendenziell konservativ-kulturkritischen Perspektive, wie man sie auch den Verfassern des *Manifests für einen Relevanten Realismus* nahelegen könnte, zu wesentlichen Exponenten einer kritikwürdigen Postmoderne ohne moralischen Halt oder politisches Engagement.¹⁵

12 Die Relevanz von Markenwelten für diesen Zug der Popliteratur ist vielfach betont worden, so vermutlich zuerst von Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2005, hier S. 107ff. (zu *Soloalbum* und *Faserland*).

13 Diese Funktion der musikalischen Bezüge benennt v. a. für *Soloalbum* treffend Sascha Seiler: Schreiben als intermediales Verfahren: Popmusik als Bedeutungsträger. In: Carsten Gansel/Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): *Stile der Popliteratur*. München 2018, S. 63–82.

14 Vgl. ausführlich hierzu Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hg.): *Poesitik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin/Boston 2011. Degler und Paulokat sprechen bereits 2008 von den „Oberflächenabgründen“, die die Popliteratur auszeichneten: „Sie verweigert sich konsequent jeder Tiefendimension, ohne dabei an ästhetischem Niveau zu verlieren.“ (Degler/Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, S. 106)

15 Vgl. überblicksweise die kurzen Einblicke in Pressestimmen zu *Faserland* bei Heinz Drügh: *But you can never leave. Pop Schreiben in den 1990er Jahren*.

Vor allem im Fall von *Faserland* ist zu unterstreichen, dass das Provokationspotenzial, das eine derartige Oberflächenfixierung mit sich bringt, insbesondere durch die Spiegelung dieser Oberflächlichkeit in einer von ihr ostentativ ausgeblendeten Verachtung a) persönlicher Nähe und b) historischer Verstrickungen begründet liegt.¹⁶ Letzteres zeigt sich anhand der über den Text verteilten Verweise auf die deutsche NS-Vergangenheit – deren provokatives Potenzial hier sicherlich darin besteht, dass ein – vor dem Hintergrund der politisch engagierten Literatur der vorangegangenen Jahrzehnte erwartbarer – kritischer politischer Kommentar dieser Historie durchgehend ausbleibt. Die hieraus resultierende Ambivalenz setzte eine Lesart von Krachts Texten in Gang, die sich bis heute in Zweifeln an seiner politischen Verortung äußert.¹⁷ Hinsichtlich des erstgenannten Punktes fällt auf, dass der Protagonist seine Reise durch Deutschland weitgehend dadurch strukturiert, dass er Orte aufsucht, an denen er mit Personen zusammentrifft, die er als ‚alte Freunde‘ apostrophiert (Nigel in Hamburg, Alexander in Frankfurt und Rollo in Heidelberg/München/Meersburg am Bodensee). Persönliche Nähe, tiefe, auf eine gemeinsame Vergangenheit bezogene Gespräche oder eine tatsächliche Verbindung in persönlich schwierigen Zeiten sucht man jedoch vergebens, vielmehr gestaltet sich die Kommunikation mit den ‚Freunden‘ dysfunktional:¹⁸ Aus dem Leben Nigels setzt sich der Protagonist ohne Ankündigung ab,¹⁹ Alexander ruft er nur anonym an und entwendet ihm bei einer zufälligen Begegnung seine Jacke²⁰

Christian Kracht: *Faserland* (1995). In: Ingo Irsigler/Ole Petras/Christoph Rauen (Hg.): *Deutschsprachige Pop-Literatur von Fichte bis Bessing*. Göttingen 2019, S. 151–166, hier S. 153, und zu *Soloalbum* bei Ingo Irsigler: *Pop Rocks. Inszenierung im Zeichen von Popmusik in Benjamin von Stuckrad-Barres Soloalbum* (1998). In: Irsigler/Petras/Rauen (Hg.), *Deutschsprachige Pop-Literatur*, S. 167–181, hier S. 167.

- 16 Zur Oberflächenästhetik in Verbindung mit der Subjektkonstruktion besonders in *Faserland* vgl. Julia Bertschik: *Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman Faserland*. In: Susanne Komfort-Hein/Heinz Drügh (Hg.): *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin 2019, S. 89–96.
- 17 Ausführlich hierzu vgl. Eckhard Schumacher: *Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht*. In: Matthias N. Lorenz/Christine Riniker (Hg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Berlin 2018, S. 17–33.
- 18 Vgl. auch Mehrfort, *Ich-Konstruktionen in der Popliteratur*, S. 190.
- 19 Vgl. Kracht, *Faserland*, S. 52.
- 20 Vgl. ebd., S. 77, 84.

und Rollo lässt er in Tränen sowie im Valium- und Alkoholrausch am Ufer des Bodensees zurück,²¹ wo dieser – nach der ‚Flucht‘ des Protagonisten mit dem entwendeten Wagen des Freundes – im See ums Leben kommt. Dem 1966er-Porsche Rollos und Alexanders Barbour-Jacke scheint hier eine größere Bedeutung zuzukommen als den Freunden selbst – das hatte 1995 (und vielleicht auch noch heute) in dem dieser Einstellung scheinbar zugrunde liegenden oberflächlichen Nihilismus hinreichendes provokatives Potenzial:²² In der Abgehobenheit der distinguierten Jünglinge in der Executive Lounge des Adlon spiegelt sich dieselbe Einstellung zum Leben, wie sie der Protagonist von *Faserland* in der Verachtung menschlicher Bindungen zugunsten von Stilfragen ausstrahlt. Dieser Lebenseinstellung entspricht, könnte man sagen, das urbane Setting, in dem sich dieser Protagonist bewegt: Es ermöglicht viele und anonyme bis semi-anonyme Kontakte, dient als Sphäre des Distinktionsgewinns über Stilfragen in Mode und Musik und dient auch dem Tiefe vermeidenden Konsum von Alkohol und Drogen.

Für *Soloalbum* kann man – mutatis mutandis – vergleichbare Strategien feststellen. Hier kommt hinzu, dass als Folie, vor deren Hintergrund diese Welt der Oberfläche bespielt wird, die Verarbeitung der eigentlich bereits gescheiterten, aber gleichwohl lange noch als potenziell erfüllend und Halt gebend angesehenen Liebesbeziehung zu Katharina dient, die der zunehmenden Erkenntnis, dass das Pop-Party-Leben im Rausch kein Sinnversprechen bietet, entgegengestellt wird. In der für den Poproman typischen Version des post-modernen Nihilismus wird jedoch auch klargemacht, dass dieser vermeintliche Ausweg zum Scheitern verurteilt ist: Der Roman ist keiner, der einen Ausstieg aus der Sinnlosigkeit durch eine erfüllende Liebe tatsächlich als realistische Option darstellt – vielmehr demaskiert er von Anfang an die Vorstellung, dass die Beziehung mit der

21 Vgl. ebd., S. 151f.

22 Dass es sich bei dieser Irritation um ein zentrales Konstituens des Kracht'schen Werks handelt, wird auch deutlich in dem Untertitel des Sammelbands von Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Berlin 2018. Das zentrale Interesse des Bandes, so die Herausgeber:innen in der Einleitung, ist es, zu fragen, „worin genau die Irritationspotentiale der Verfahren Krachts liegen“ (ebd., S. 11).

Abiturientin/Studienanfängerin eine Chance dazu bieten könnte, und stellt die Versuche des Protagonisten, hieran festzuhalten, offensiv als egozentrische, wenig erfolgversprechende Idee aus. Dass die geschilderten Kontakte mit Katharina jenseits des Urbanen – in der Kleinstadt, in der ihre Eltern leben²³ – stattfinden und sie sich dann zum Studieren ans andere Ende der Republik ins nicht besonders urbane Passau absetzt, was für den Protagonisten kaum zu erreichen zu sein scheint,²⁴ unterstreicht vielleicht besonders deutlich die Kluft, die sich zwischen dem hier normalisierten urbanen Lebensentwurf und dem Versprechen auf eine bedeutungsvolle Zukunft als Liebespaar jenseits des Partylebens auftut.

2 Neue Ernsthaftigkeit jenseits der Stadt? *Panikherz und Eurotrash*

Die beiden neueren Texte der Popautoren Stuckrad-Barre und Kracht beziehen sich gut erkennbar auf den intertextuellen Hintergrund ihrer Erstlingsromane.²⁵ In beiden Fällen wird implizit wie explizit der rückblickende Bezug zu den 1990er-Jahren des exzessiven Partylebens und der ersten literarischen Erfolge hergestellt. Diese Bezugnahme wird auch dadurch verstärkt, dass in *Panikherz*²⁶ und *Eurotrash*²⁷ die vorgestellten Protagonisten als gut erkennbare *Personae* der Autoren erscheinen – auch wenn bei *Panikherz* eine Gattungsangabe fehlt und *Eurotrash* als Roman ausgewiesen wird, erfüllen sie damit das, was Philippe Lejeune den „autobiographischen Pakt“ genannt hat, signalisieren also über die Namensgleichheit von realem Autor und Erzählinstanz, dass man sich als Leser:in berechtigt fühlen kann, hier autobiographische Verbindungen herzustellen.²⁸ Lejeunes Konzept kann man natürlich leicht kritisieren und sein beinahe schon

23 Vgl. Stuckrad-Barre, Soloalbum, S. 94–97.

24 Vgl. ebd., S. 189f.

25 Der intertextuelle Bezug auf eigene frühere Texte ist häufig ein konstitutives Merkmal postmoderner autobiographischer Texte. Zu den theoretischen Implikationen für eine Öffnung des Subjektbegriffs im Anschluss an Julia Kristevas Konzept der Intertextualität vgl. Walter-Jochum, Autobiografietheorie in der Postmoderne, S. 83ff.

26 Benjamin von Stuckrad-Barre: *Panikherz*. Köln 2016.

27 Christian Kracht: *Eurotrash*. Köln 2021.

28 Vgl. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975.

naiv zu nennendes Vertrauen in den autobiographischen Pakt als Lizenz, den Text an der Außenwelt zu referenzieren, ist vor allem im Hinblick auf eine schon seit den 1970er-Jahren starke Tendenz autofiktionalen Schreibens fragwürdig.²⁹ Gleichwohl lässt sich die Einführung von Protagonisten und Autoren im literarischen Feld der 2010er/2020er-Jahre als ein Rezeptionssignal interpretieren, mit dem Kracht und Stuckrad-Barre an bestimmte Entwicklungen im Literaturbetrieb anschließen.

Es ließe sich argumentieren, dass den Texten einiges von der postmodernen Ironie und Leichtfüßigkeit, die die Debütromane aufwiesen, abhandengekommen ist – mit dem Wechsel zur vermeintlich autobiographischen Form geht ein Fokussieren der eigenen Person einher, das dem Fokus auf die Generation, der die frühen Popromane prägte, in gewisser Weise entgegensteht und eine Art ‚neue Ernsthaftigkeit‘ suggeriert, wie sie etwa die ‚relevanten Realisten‘, aber auch andere – philosophische und literaturwissenschaftliche – Vertreter eines gegen die Postmoderne argumentierenden ‚neuen Realismus‘ formulieren. Ohne dass die hier untersuchten Texte explizit zu diesen Themen Stellung beziehen würden, was natürlich auch nicht zu erwarten ist, passen sie doch in ihrer auf den ersten Blick ernsthaften Verfasstheit und hinsichtlich der Themen, die sie in den Mittelpunkt stellen, in dieses Umfeld: Der moderne, lebenslustige Partyexzess der 1990er-Jahre musste – so kann man die Texte von 2016 und 2021 lesen – mit schweren Belastungen bezahlt werden: Heimatlosigkeit, körperlicher Verfall und Sucht sind es, die Stuckrad-Barre seinem gealterten Helden, der hier mit Benjamin von Stuckrad-Barre gleichgesetzt wird, nun nachsagt; der Christian Kracht aus *Eurotrash* ist zwar zum Teil auf denselben geografischen Spuren zwischen Sylt und Zürich unterwegs wie sein einstiger Romanheld, deutlich wird jedoch, dass die einstige Konzentration auf die schillernde Oberfläche

29 Zu den Problemen von Lejeunes Konzept, v.a. seiner problematischen Bindung an Überlegungen zur außertextlichen Referenz der Autobiographie, vgl. Walter-Jochum, Autobiografietheorie in der Postmoderne, S. 40ff. Zum Konzept der Autofiktion in Abgrenzung von der Autobiographie vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar. In: Ulrich Breuer/Beatrice Sandberg (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München 2006, S. 353–368.

Dinge verborgen hat, die nun in den Mittelpunkt rücken: die zuvor nur allgemein angedeutete NS-Verstrickung der eigenen Familie, die nun als biographischer Hintergrund explizit gemacht wird, den erfahrenen sexuellen Missbrauch und das Schicksal der eigenen, lange ignorierten Mutter, die mit Alkohol und Schlaftabletten dem geistigen Verfall anheimgegeben ist. Die Texte lesen sich so auf den ersten Blick wie ernste Nachträge zur munteren Zeit des Popromans, die sich so in einen Mainstream einordnen, der sich zunehmend vom ‚Anything goes‘, das die 1990er noch zelebrierten, zu verabschieden scheint und damit auch die einstige Oberflächenfaszination (und mit ihr die Postmoderne als Ganzes?) als problematisch enttarnt.

Gattungsbezogen zentral ist – unabhängig vom Konzept des autobiographischen Pakts und der Frage, ob mithilfe der skizzierten Logik Lejeunes zwischen Fiktion und Fakten unterschieden werden kann – die Tatsache, dass die Texte eine Fokussierung auf Erzähler-Ichs aufweisen, die die Namen der Autoren tragen, wir also als Leser:innen ständig mit der Frage konfrontiert werden, ob hier nun womöglich reale Verhältnisse geschildert werden und, wenn ja, was das für Auswirkungen auf unsere Lesart der Texte hat. Man kann hier davon sprechen, dass eine Authentizitätssuggestion stattfindet: Indem der Autor vorgibt, sein eigenes Leben zu berichten, suggeriert er uns, dass wir den Text ganz anders ernst zu nehmen haben, als wenn er das nicht täte – ohne dass wir je wissen können, was daran tatsächlich ‚authentisch‘ im einfachsten Sinne des Wortes ist, also ein tatsächliches Geschehen aus der Außenwelt abbildet.³⁰

Eine Verschärfung des Authentizitätsgestus geht, das liest man bereits bei Moritz Baßler und seiner giftigen Auseinandersetzung mit

30 Zur theoretischen Grundlage dieser Strategie vgl. Robert Walter-Jochum: Nach der Authentizität. Affekte in autobiografischen Texten und ihre Nutzung zur Authentizitätssimulation am Beispiel von Ruth Klüger und Wolfgang Herrndorf. In: Kalina Kupczyńska/Jadwiga Kita-Huber (Hg.): *Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic*. Bielefeld 2019, S. 75–90. Hier ist darauf hinzuweisen, dass das Anschließen an diese Authentizitätssuggestionen häufig mit einer Konzentration auf ernste Themen verbunden ist, bei denen sich ein (postmoderner) Zweifel des Lesers aus ethischen Gründen schwer rechtfertigen lässt: Bei Stuckrad-Barre und Kracht sind es Bulimie und Missbrauch bzw. NS-Geschichte, bei den im genannten Aufsatz diskutierten Beispielen Klüger und Herrndorf die Shoa bzw. eine tödliche Krebserkrankung.

aktueller Romanliteratur im Kontext seiner Beschäftigung mit der Popliteratur, häufig einher mit dem Willen zu einer gesteigerten Ernsthaftigkeit, schließlich geht es ja jetzt nicht mehr nur um erdachte literarische Figuren, sondern qua Pakt immer auch direkt um die Autoren selbst.³¹ Das, was sie schildern, wird so mit einem besonderen Ernst aufgeladen, den man auf den ersten Blick nur schwer mit der Leichtigkeit postmoderner Spielerei und dem Uernst der Lebenskonzepte in den frühen Popromanen in Einklang bringen kann.

2.1 Von *Soloalbum* zu *Panikherz*: Absturz nach der Party

Blickt man auf die Texte, wird das sofort erkennbar: Der autobiographische Held Benjamin in *Panikherz* landet mit einer verhängnisvollen Kombination aus Magersucht und Drogenabhängigkeit³² in der Psychiatrie und wird hierdurch in einer Weise mit sich selbst und seinen Abgründen konfrontiert, die dem Poproman, der kritische Situationen in der Regel ironisch auflöst, völlig fremd ist.³³ Markant ist hier auch, dass soziale Beziehungen – zumindest zum Teil – eine andere Tragweite gewinnen: Zwar gibt es nach wie vor die ‚Bekannten‘, die dem Partypersonal aus *Soloalbum* ähneln, doch auf der anderen Seite gibt es auch eine ganz entscheidende, letztlich unkaputtbare Freundschaft, die geradezu als Rettung des Protagonisten wahrzunehmen ist: Stuckrad-Barres Beziehung zu Udo Lindenberg, der man eine analoge Strukturierungsfunktion für das Buch zuweisen kann,

31 Vgl. Moritz Baßler: Realismus – Serialität – Fantastik. In: Silke Horstkotte/Leonhard Herrmann (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin/Boston 2013, S. 31–46. Vgl. auch bereits Baßler, Der deutsche Pop-Roman, S. 69ff.

32 Darin ist eine Verschärfung der Situation des Helden in *Soloalbum* zu erkennen, der angibt, außer Alkohol und Zigaretten keine Drogen zu nehmen, aber auch ‚damals‘ schon besonders auf sein Gewicht achtet; eine ostentativ ausgestellte Verbindung zwischen der Romanfigur und dem autobiographischen Helden in *Panikherz*.

33 „Tiefgründigkeit (die frühneuzeitliche Selbstbefragung) und Selbsterforschung werden zu den Leitlinien des Erzählens“, beschreibt Michael Multhammer diese Dimension von *Panikherz*. Michael Multhammer: Der frühneuzeitliche Popliterat. Benjamin von Stuckrad-Barres Bekenntnis. In: Merkur 70(12)/2016, S. 67–71, hier S. 68.

wie sie die Oasis-Verehrung in *Soloalbum* ausmacht.³⁴ Während Oasis in *Soloalbum* am Ende jedoch ‚nur‘ mit einem weiteren Exzess – dem Konzert, mit dem der Roman schließt³⁵ – ins Leben des Helden eingreift, ist ‚Udo‘ tatsächlich nicht nur prägende musikalische Instanz, sondern auch ein echter Freund, der den Erzähler gerade im Moment seiner tiefsten Krise rettet.³⁶ Der Ernst der Lage, der in der als authentisch markierten Absturz-Erzählung deutlich wird, wird hier also flankiert von einem neuen Ernst in den sozialen Beziehungen. Die moralische Dimension dieser Freundschaft zeigt sich – im Kontrast zu den unverbindlichen Bekanntschaften des Erzählers – besonders deutlich in seiner Einschätzung am Tiefpunkt seiner Geschichte:

Udo schaffte etwas, das zu diesem Zeitpunkt niemand sonst hinkriegen konnte: Er ließ mir einen Rest Würde, er verurteilte gar nichts, er signalisierte einfach nur, dass er da sei, wann immer ich ihn brauchte.³⁷

Wenn sich beim Poproman die Frage nach der Moral stellte und, postmodernetypisch, nur unklar zu beantworten war, ist hier ganz eindeutig, dass die Verbindlichkeit in der Freundschaftsbeziehung die moralische Folie des Textes bildet, der also – ganz den Postulaten der ‚relevanten Realisten‘ folgend – die in der Postmoderne vermisste moralische Klarheit aufweist.

Die bereits eingangs anhand von *Tristesse Royale* als spezifisch herausgestellte Position der Heterotopie ist auch hier eine, die den Raumbezug und das Verhältnis des Textgeschehens zur Frage der Urbanität prägt: Zwar bleiben urbane Bezüge bestehen, urbane Räume werden aber zunehmend als dystopische Sphäre der Verlorenheit im Stadtgetümmel ausgewiesen – ob der Erzähler in seiner Wohnung überhaupt einmal auftaucht oder nicht, interessiert letztlich keinen; demzufolge bedarf es z.B. auch keiner eigentlichen Einrichtung mehr.³⁸ Vielmehr ist der Wohnort in der Stadt einer, der den (Drogen-) Absturz begünstigt, ist doch die Versorgung mit Nachschub an

34 Das ist etwa an den Kapiteltiteln erkennbar – diese bestehen in *Soloalbum* aus Songtiteln von Oasis, in *Panikherz* aus solchen von Udo Lindenberg.

35 Vgl. Stuckrad-Barre, *Soloalbum*, S. 243ff.

36 Vgl. v.a. Stuckrad-Barre, *Panikherz*, S. 437ff.

37 Ebd., S. 437.

38 Vgl. die Beschreibung der Berliner Wohnung des Helden: ebd., S. 238.

psychoaktiven Substanzen hier durch den städtischen Bekanntenkreis stets gewährleistet. Die Abkehr vom urbanen Drogendschungel und die Hoffnung auf Rettung findet markanterweise in heterotopischen Räumen statt: Die Sucht- und Essstörungsklinik(en), die der Held aufsucht, sind – nicht zuletzt im Bemühen ihrer Betreiber, den Patient:innen Linderung von ihrem sonstigen Leben zu verschaffen – in einer ländlichen Einöde angesiedelt, was es dem Helden ermöglicht, sich auf die Therapie einzulassen und auch (v. a. vor Ort funktionierende) soziale Beziehungen zu seinen Mit-Rehabilitandinnen – zunächst, in einer Essklinik am Chiemsee, meist pubertäre Mädchen – einzugehen.³⁹ Am ländlichen, dem sonstigen gesellschaftlichen Rahmen enthobenen Klinik-Raum ist die Abkehr vom Urbanen also konstitutiv für den Heilungsprozess. Er wird markant dem städtischen Raum gegenübergestellt, indem sofort nach Rückkehr des Helden in die Stadt (zunächst nach Berlin und dann nach Zürich) der Rückfall in alte ess- und suchtgestörte Verhaltensweisen, die mit der Verfügbarkeit von Partybekanntschaften und Suchtmitteln sofort wieder da sind, inszeniert wird. Der urbane Raum wird so als Leidensraum ausgewiesen, in dem die Gesetze des ewigen Feierns und damit auch die von Sucht und Selbstqual herrschen – die Hoffnung auf Linderung des Leidens und Bewältigung der aus dem urbanen Lebensstil resultierenden Probleme wird in der dem Urbanen enthobenen Heterotopie der Klinik, die von einem Regime des Entzugs und gleichzeitig der unschuldigen sozialen Nähe geprägt ist, verankert.⁴⁰

Dasselbe gilt in ganz ähnlicher Weise für die ‚Rettung‘ des Helden durch den Bezug zu Udo Lindenberg: Dessen popkulturell legendäres Logis in der Präsidentensuite des Hotels Atlantic in Hamburg wird im Text ebenso als von der Außenwelt abgekoppelter Sonderraum ausgezeichnet, in dem eben andere Regeln gelten (und

39 Vgl. ebd., S. 244ff.

40 Neben der Essklinik am Chiemsee checkt der Held von *Panikherz* noch in drei weitere Kliniken ein, die ebenso einen Charakter als Heterotopie aufweisen, die aber zusehends weniger ländlichen Charme bieten: „[E]s war für mich jetzt die vierte Klinik innerhalb von vier Jahren. [...] diese Klinik war nun eindeutig und endgültig: ein KRANKENHAUS. Die Sommerfrischen am Chiemsee und im Schwarzwald waren im Vergleich Luxushotels gewesen. Die Klinik in Hamburg war dann schon eins härter [...]. Diese Frankfurter Klinik nun war die letzte Ausfahrt.“ (Stuckrad-Barre, *Panikherz*, S. 447f.)

wo es also für den Protagonisten Benjamin die Möglichkeit gibt, sich dem für ihn wenig zuträglichen Leben der Stadt um ihn herum zu entziehen). Diese Konstellation ist in dem Überraschungseffekt, den sie textintern bietet, bemerkenswert: Anders als der Protagonist (und mit ihm vermutlich auch die Leser:innen⁴¹) zunächst erwarten, handelt es sich bei Lindenberg's Suite nicht um ein alkohol- und drogen-schwangeres Domizil, sondern um einen Ort, an dem nette, zugewandte Menschen, die „Panikfamily“,⁴² zusammenkommen, in immer wieder wechselnden Konstellationen, aber durchaus mit einer Verbindlichkeit in der persönlichen Nähe, die im sonstigen Partyumfeld des Helden (wie wir es auch aus *Soloalbum* prototypisch kennen) fehlt. Die Welt der „PANIKZENTRALE“⁴³ und ihres Epizentrums Udo Lindenberg kreiert so ebenso eine Möglichkeit, aus der Sucht herauszukommen – von der ersten Hilfe durch Lindenberg's „Panik-doktor“⁴⁴ angefangen bis hin zur langanhaltenden Freundschaft zwischen Benjamin und dem Panikrocker. Nüchternheit und echte Freundschaft treten hier also an die Stelle des Exzesses und der oberflächlichen Bekanntschaften – und die Sphären werden auch räumlich getrennt, indem als heilsam inszenierte Heterotopien markiert werden, die es vermögen, den Helden aus der ihm wenig zuträglichen urbanen Lebenswelt seines Alltags herauszuholen und ihn damit zu stärken.

2.2 Von *Faserland* zu *Eurotrash*: Therapie nach dem Trauma

Der Ernst in *Eurotrash* beginnt seinerseits damit, dass der Erzähler, der sich durch die Skizze seiner Familiengeschichte als identisch mit

41 Diese Leser:innenerwartungen werden im Roman explizit aufgenommen: „Ich erfuhr Udos Großzügigkeit und Menschlichkeit in einer für mich sehr kippligen, ausgewogenen Situation. Es hatte natürlich eine gewisse Komik, ja Treppenwitzironie, was da jetzt passierte: Ich, völlig hinüber, drogenabhängig und im Voll-delinquenz, wurde von, jetzt kommt der Gag, Udo Lindenberg an die Hand genommen und zum Arzt gebracht, ausgerechnet ich, ausgerechnet von Udo, der erstens ja einigermaßen zu Recht den Ruf hatte, seit etwa 20 Jahren durchgängig nicht nüchtern zu sein, und dem zweitens ja speziell ich das lächerlicherweise in nicht wenigen Texten kühl und auftrumpfend vorgehalten [...] hatte“ (Stuckrad-Barre, Panikherz, S. 349).

42 Stuckrad-Barre, Panikherz, S. 437.

43 Ebd., S. 347.

44 Ebd., S. 351.

dem Autor erkennbar macht,⁴⁵ tief eintaucht in die Misere seiner Situation, die – aktuell – von der psychischen bzw. Suchterkrankung der Mutter geprägt ist: Bereits hier findet sich eine Stuckrad-Barre vergleichbare Neubewertung des sozialen Zusammenhangs, hier familiärer Art. Wenn man so will, kann man die Idee der Verantwortlichkeit für die eigene alternde Mutter als moralische Grundlage des Textes wahrnehmen. An die Stelle der Reise des Protagonisten, der in *Faserland* einsam von Sylt nach Zürich mäandert, tritt hier eine letzte Autotour mit der Mutter, bevor diese endgültig die Orientierung verliert und im Sanatorium dem Tod entgegengeht – durchaus geprägt von dem Ansinnen des Sohnes, eine Art von Beziehung herzustellen, die über lange Zeit, wie man schließen kann, nicht bestanden hat: „Du warst nie da für mich.“⁴⁶

Hinzu kommt bei Kracht eine zweite Linie, die mit der Biographie des Protagonisten zusammenhängt, die von den NS-Verstrickungen seiner Familie geprägt ist. Im Poproman bleibt der NS als Folie der deutschen Geschichte im Hintergrund – hier zeigt sich, dass die Familie des Helden selbst aufs Tiefste verwoben ist mit der Düsternis deutscher Geschichte. Über die Helden der Popromane erfahren wir Ähnliches als *individuelle* Verstrickung nie, die Oberflächlichkeit der Partywelt interessiert sich nur sehr am Rande fürs Einzelschicksal, auch wenn der Held hier unter den Dingen, die er am meisten bereut, auch „die ständige, bodenlose Trunkenheit in Berlin“⁴⁷ nennt. Während Sylt in *Faserland* als kindlicher Urlaubsort und Schauplatz des hedonistischen Exzesses beschrieben wird und sich nur momenthaft ein NS-Hintergrund offenbart, wenn es um die Suche nach Görings Dolch in den Dünen oder kindliche Spiele in nun

45 Ein Bild von ihm „als siebenundzwanzigjährigem Faserland-Autor in Barbourjackete“ ziert das Wohnzimmer seiner Mutter (Kracht, Eurotrash, S. 62). Der intrikate Bezug des Romans zu seinem Autor wird hier ausdrücklich reflektiert: „Ich hatte mich nämlich mit fünfundzwanzig entschlossen, einen Roman in der Ichform zu schreiben, erinnerte ich mich, bei dem ich mir selbst und dem Leser vorgaukeln würde, ich käme aus gutem Hause, wäre wohlstandsverwahrlost und hätte etwas von einem autistischen Snob. [...] Na jedenfalls, und jetzt komme ich drauf, waren die Figur oder dessen Monologe, denn Dialoge kamen in dem Buch ja gar nicht vor, so glaubhaft, daß die Leser von Faserland dachten, das sei tatsächlich ich, der da so schrieb.“ (Kracht, Eurotrash, S. 64f.)

46 Kracht, Eurotrash, S. 68.

47 Ebd., S. 68.

gesprengten Westwall-Bunkern geht,⁴⁸ ist nun Sylt als Wohnort des Nazi-Großvaters, der im Kampener Keller zugleich seine sadomasochistischen Neigungen mit isländischen Au-pairs auslebte,⁴⁹ viel deutlicher beschrieben und als relevanter Ankerpunkt der Familienbiographie ausgewiesen. Der Sylter Nazi-Bezug, der hier ausgeführt wird, stellt den Bezug her zu *Faserland*, codiert diesen aber in einer existenziell-ernsten Weise neu, sodass der Poproman lesbar wird als Text, der das, was ‚dahinter liegt‘, ‚damals‘ nicht benannt bzw. verschlüsselt hat. *Eurotrash* lässt sich so lesen als Bekenntnis zum eigenen Herkommen, den Untiefen der Familiengeschichte, aber auch der persönlichen Vergangenheit, die z.B. vom sexuellen Missbrauch geprägt ist, der Sohn und Mutter nun in besonderer Weise verbindet.⁵⁰

Städtische Räume spielen in der Erzählgegenwart von *Eurotrash* markanterweise kaum eine Rolle: Zwar befindet sich der Protagonist zunächst in Zürich, einer offenbar wenig lebenswerten „beengend[en]“⁵¹ „Stadt der Angeber und der Aufschneider und der Erniedrigung“,⁵² „Stadt der geldgierigen Oberleutnants und selbstherrlichen Strizzis“,⁵³ und in einem Vorort an der sogenannten Goldküste lebt auch seine Mutter. Urbane Szenarien fehlen aber fast vollständig, von einem kurzen Aufenthalt des Erzählers in der Bar des Restaurants Kronenhalle, „die mich anzog und abstieß gleichzeitig“,⁵⁴ einmal abgesehen. Stattdessen sind die Handlungsorte des Texts die mütterliche Wohnung, eine dubiose Vegetariarkommune jenseits der Stadt, die Natur des Saanenlandes in der Nähe des einstigen Gstaader Chalets der Familie, der Genfer See und vor allem ein Taxi, in dem sich Mutter und Sohn zu den Orten ihres einstigen Familienlebens transportieren lassen. Schließlich endet die Odyssee des Paares im Sanatorium „Elfenstein“, das allein schon deshalb als heterotopischer Ort markiert wird, weil es in der Schlusspassage des Romans in den Augen der Mutter überblendet ist mit einer afrikanischen Savannen-

48 Vgl. Kracht, *Faserland*, S. 17f.

49 Vgl. Kracht, *Eurotrash*, S. 20–22.

50 Vgl. ebd., S. 37.

51 Ebd., S. 55.

52 Ebd., S. 13.

53 Ebd., S. 18.

54 Ebd., S. 20.

Szenerie, in die sie schließlich – gemeinsam mit einer imaginierten Tierwelt – abtauchen wird.⁵⁵

Die „Klinik Elfenstein“ – an die sich der Erzähler zuvor nur unter dem Namen „*Frankenstein*“⁵⁶ erinnert hat – ist der Ort, an dem der Umschwung im Verhältnis von Mutter und Sohn stattfindet, der die besondere Nähe zwischen den beiden etabliert, nachdem sie sich lange nicht gesehen haben. In ihrem „Kleinstzimmer“ in der „geschlossenen Psychiatrie Winterthur“, „ihre[r] Zelle sozusagen, [...] diese acht Quadratmeter Raum mit Bett und Stuhl und Sicherheitsfenster“,⁵⁷ hat die Mutter dem Sohn einst davon erzählt, wie sie von einem „Fahrradhändler in Itzehoe [...] vergewaltigt“⁵⁸ wurde – und der Sohn erwidert dies mit einer Geste der Nähe und dem Bericht über die eigene Missbrauchserfahrung, was eine Tiefe in der gegenseitigen Beziehung herstellt, die zuvor nicht da gewesen ist: Er nimmt „sie in den Arm“ und sagt ihr,

daß sie nun sicher sei, hier in Winterthur, in der geschlossenen Psychiatrie, und sie nun keine Angst mehr haben müßte und daß mir ähnliches wie ihr, ebenfalls mit elf Jahren, widerfahren sei, nur eben im Jahre 1979, im kanadischen Internat.⁵⁹

Der abgeschottete Ort erscheint im Nachhinein als Bedingung für das Herstellen einer persönlichen Nähe, die zuvor nicht möglich war – und so als Station im Leben des Erzählers, die das Ende seines heimatlosen Umherziehens in den Städten der Welt markiert, das hier mit den psychischen Folgen des Missbrauchs erklärt wird:

Nie habe ich verstanden, warum ich [...] danach immer um die Welt ziehen mußte [...]. Warum ich aus eigenem, aus gestörtem Antrieb heraus nach Bangkok und Florenz und Buenos Aires mußte, nach Kalifornien und Sri Lanka und Kenia und Indien und Kyoto.⁶⁰

Der Zusammenhang von der Flucht in die Metropolen der Welt und der Heimkehr in die ländliche Schweizer Heimat wird also therapeu-

55 Vgl. ebd., S. 204ff.

56 Ebd., S. 15.

57 Ebd., S. 36.

58 Ebd., S. 37.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 40.

tisch gespiegelt – die Rastlosigkeit des jungen (*Faserland*)-Ichs als auch die Rückkehr in die familiäre Nähebeziehung erscheinen als Resultat des Traumas und seiner erzählenden Bearbeitung. Unabhängig vom Referenzgehalt des Erzählten ist klar, dass hier diskursiv ein Maximum an Ernsthaftigkeit adressiert wird – der therapeutische Charakter des Erzählens, wie er zuweilen als für autofiktionale Texte charakteristisch angesehen worden ist,⁶¹ wird zumindest zitiert.⁶² Dass zum Romanende eine ‚Rückkehr nach Elfenstein‘ inszeniert wird, wo die desorientierte Mutter dem Sonnenaufgang in einer imaginierten afrikanischen Savanne entgegengeht, den der Sohn mit bunt ausgestalteten erzählten Bildern von der exotischen Situation unterstützt, ist so nur folgerichtig: Es verbindet die von Kracht in diesem Text vielfach postulierte Macht des Erzählens zur Gestaltung einer (erträglicheren?) Welt mit dem als heilsam ausgewiesenen Charakter der Heterotopie, der nun der Mutter einen zuversichtlichen Abschied zu ermöglichen scheint.

3 Im Ernst jetzt? Fortsetzung der Postmoderne mit anderen Mitteln – ein Fazit

In der Verbindung der vier Texte aus zwei Zeitabschnitten scheint sich auf den ersten Blick etwas zu vollziehen, das man als Abkehr von einer postmodernen Beliebigkeit und Hinwendung zu einem neuen

61 Vgl. etwa die (sachlich aus meiner Sicht fragwürdige, für das hier betriebene Diskursspiel aber passende) Einschätzung, dass Autofiktion sich „immer auch als Schreibtherapie“ verstehe, bei Christine Ott/Jutta Weiser: Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg 2013, S. 7–16, hier S. 8.

62 Es erfolgt, wie es auch für diesen Kracht-Text typisch ist, allerdings auch eine ironische Brechung dieses therapeutischen Dispositivs, wenn die Mutter berichtet, was der im Bett neben ihr schlafende Sohn im Traum gesprochen haben soll: „dann fährt Monsieur mit seiner Mutter irgendwo auf einen Gletscher, in der Hoffnung, es würde schon werden. Am besten auf genau den Gletscher in der Nähe genau des Chalets, in dem er geboren wurde, um irgendeine Katharsis heraufzubeschwören. [...] Das hast Du doch gestern nacht gesagt, im Schlaf, Katharsis hast Du gesagt, es werde zu einer Läuterung zwischen uns beiden kommen, hast Du gesagt, wenn Du nur in Bewegung bleiben würdest mit mir. Deine Mutter [...] Verspricht ihr wer weiß was, weil sie sich ja ständig betrinken muß und Tabletten schlucken vor unaushaltbaren Schmerzen. Und schiebt dann alles auf die Schweiz, die Nazis und den Zweiten Weltkrieg.“ (Kracht, Eurotrash, S. 155f.)

Ernst interpretieren könnte. Das postmodern-spielerische Dispositiv des Popromans, das von einer großen Dominanz eines exzessiven Partylebens geprägt ist, dem die Helden und Erzähler auch hinsichtlich seiner Abgründe einigermaßen nonchalant gegenüberstehen, scheint in den kürzlich erschienenen autobiographischen/autofiktionalen Texten also korrigiert zu werden durch eine Perspektive, die das, was in den 1990ern ‚hinter der Kulisse‘ oder ‚unterm Teppich‘ blieb, nun hervorholt – die Abgründe der Sucht, in die das Partyleben geführt hat, ebenso wie die Düsternis von NS-Vergangenheit und Missbrauch, deren individuell prägende Traumata heute bearbeitet werden. Gespiegelt wird dieser Wandel darin, dass unterschiedliche Bezüge zum Urbanen hergestellt werden: Spielt sich der Exzess im städtischen Raum ab und bedarf des dort vorhandenen semi-anonymen Sozialraums, etabliert sich die Rückwendung zum heilsamen Ernst in (oft ländlichen) Heterotopien, die die Protagonisten ‚zu ihrem eigenen Besten‘ aus der Stadt hinausführen.

Stellen wir uns abschließend aber noch die Gretchenfrage: Wie ernst ist das alles zu nehmen? Für die ‚neue Ernsthaftigkeit‘ spricht die Authentizitätssuggestion der Texte im Modus der Autobiographie, der gewissermaßen für eine existenzielle Aufladung der Inhalte sorgt. Hinzu kommt, dass die Texte eine moralische Dimension aufweisen, und zwar in ihrer Neubewertung sozialer Beziehungen – zum Lebensfreund Udo Lindenberg oder zur eigenen Mutter – und ihrem Umgang mit (Lebens-)Geschichte, d.h. mit der Nazi- und Missbrauchs-Vergangenheit der eigenen Familie bei Kracht bzw. den Kämpfen mit Bulimie und Drogensucht bei Stuckrad-Barre.

Doch wir haben schon in der Erarbeitung dieser Erkenntnisse festgestellt, dass es hier eine gewisse Doppelbödigkeit der Texte gibt: So, wie man *Panikherz* als ernstes Gegenstück zu *Soloalbum* lesen kann, kann man *Eurotrash* als tiefgründiges Pendant zu *Faserland* begreifen. Darin liegt ein Gutteil der Wende zum neuen Ernst begründet – aber diese Beziehung lässt sich natürlich auch in anderer Richtung interpretieren: Wir haben es vielleicht weniger mit einem wirklichen Hinterfragen der Grundideen des Popromans zu tun,

sondern eher mit einem – erneuten⁶³ – intertextuellen Spiel, das der Leichtigkeit des Pop eine Art moralische Schwere ‚unterschiebt‘, und zwar in einer Weise, die dem auf Ernsthaftigkeit und die Authentizität individueller Erfahrungsberichte ausgerichteten Gegenwartsdiskurs gemäß ist. Wenn man das so begreift, stellt sich plötzlich auch die Frage nach der Vertrauenswürdigkeit der autobiographischen Referenz neu: Ist es so, dass wir hier erfahren, dass der Held von *Faserland* sich tatsächlich aus Christian Krachts Biographie speist und daher der Poproman viel ‚tiefer‘ ist als gedacht? Dass der Benjamin in *Panikherz* den Lebenswandel büßen muss, dessen negative Konsequenzen sein Romanvorbild in *Soloalbum* noch ausblenden konnte? Oder kann man nicht mit demselben Recht davon ausgehen, dass diese neue Tiefe uns nach einem ganz ähnlichen Schema vorgespiegelt wird, wie es in den Popromanen Verwendung fand? Dann würden die ernstesten Diskurse, die hier aufgegriffen werden – sei es die Auseinandersetzung mit Rausch und Sucht oder auch mit dem NS – zu einem erneuten Spiel mit zeitgenössischen Diskursen – nur dass die ‚Schnipsel‘ und diskursiven Logiken, die hier jetzt aufgenommen sind, sich nicht mehr aus der Pop- und Markenwelt der 1990er speisen, sondern von der moralisierenden Diskussionskultur der Gegenwart zeugen, die sie in einer ganz ähnlichen Weise ‚zur Aufführung bringen‘. Es handelte sich also in diesem Fall ebenso um postmoderne Texte, denen die moralischen Fragen, die sie aufwerfen, in ähnlicher Weise zum Spielmaterial werden, wie es die Popkultur in den 1990er-Jahren gewesen ist.

„Wahrheit oder Fiktion?“ – „Das ist mir egal. Entscheide Du.“⁶⁴

Dieser Dialog, in dem Mutter und Sohn sich in *Eurotrash* darauf zu einigen scheinen, dass es weniger darauf ankommt, was wirklich stimmt, sondern eher darauf, dass sich eine gute Geschichte ergibt

63 Auf die Intertextualität als prägendes Merkmal des Popromans ist vielfach hingewiesen worden, vgl. etwa (zu Kracht) Elias Kreuzmair: Die wilden Neunziger. Zu Intertextualität und Autoreflexion in *Faserland*. In: Lorenz/Riniker (Hg.), Christian Kracht revisited, S. 205–227; (zu Stuckrad-Barre) Wagner, Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart, S. 381ff.

64 Kracht, *Eurotrash*, S. 74.

(„Du erzählst das so spannend, als ob es wahr wäre.“⁶⁵), rückt jedenfalls die Frage nach der Authentizität und damit auch die nach der Abkehr von der Postmoderne eher in den Hintergrund: Wenn es eher auf die ästhetischen Eigenschaften einer guten Geschichte ankommt, dürfte es mit der moralischen Bedeutsamkeit vielleicht auch nicht so weit her sein. Der Poproman wird womöglich nicht durch den Ernst der Gegenwart abgelöst, das Spiel mit den Themen der (veränderten) Gegenwart führt wohl eher dazu, dass es sich um ein Spiel mit ernstesten Themen handelt, das in ganz ähnlicher – und immer noch postmoderner – Weise weitergeführt wird.

65 Ebd., S. 77.

**„[E]in offenes System aus Erfindung,
Wahrnehmung und Erinnerung, das sich am
wirklichen Geschehen reibt“ – Joachim Meyerhoffs
Alle Toten fliegen hoch-Romane**

Joachim Meyerhoff hat eine mittlerweile sechs Bände umfassende Serie vorgelegt (2011–2024), in der er sich offensiv an seiner eigenen Biographie abarbeitet, diese aber „ganz unerschrocken ‚Roman‘ nennt.“¹ In den *Alle Toten fliegen hoch*-Romanen rückt seine fiktionalisierte Lebensgeschichte in den Mittelpunkt des Erzählens. Das titelgebende Zitat für diesen Aufsatz, das aus dem Roman *Herkunft* (2019) von Saša Stanišić stammt, verdeutlicht das damit verbundene Spannungsfeld. Es ergibt sich „ein offenes System aus Erfindung, Wahrnehmung und Erinnerung, das sich am wirklichen Geschehen reibt“. ² Die Vermischung von Erfindung, Wahrnehmung und Erinnerung gibt eine Beschreibung davon, was Literatur als Autofiktion sein kann: Autor:innen greifen in Erzählungen eigene Erlebnisse oder Erinnerungen auf, aber in fiktionalisierter Form, in einer bewusst gesetzten Inszenierung durch Bearbeitung, Verfremdung oder Ergänzung, wodurch ein gewisses Moment der Reibung entsteht. Solche Texte „spielen auf paradoxe Weise mit der Grenze zwischen fiktionalem und nichtfiktionalem Erzählen.“³ Sabine Kyora beschreibt dies als einen „Zusammenhang von literarischen Schreibweisen und der Artikulation von Subjektivität“, ⁴ wobei sie verdeutlicht, dass dabei

-
- 1 Alexander Košenina: Gesetzesbrecher: Joachim Meyerhoffs literarische Selbsterfindung des Schauspielers. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 67/2017, S. 339–346, hier S. 340.
 - 2 Saša Stanišić: *Herkunft*. München 2019, S. 20.
 - 3 Matías Martínez: Fiktionalität. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighof (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart ³2007, S. 240.
 - 4 Sabine Kyora: „Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur“. Praxeologische Perspektiven auf Autorinszenierungen und Subjektentwürfe

praxeologische Perspektiven für die Literaturwissenschaft fruchtbar sein können. Jörg Pottbeckers ergänzt, dass in diesem Rahmen nicht nur „die textuellen“, sondern auch die „paratextuellen und habituellen Inszenierungspraktiken und -techniken von Schriftstellern zu analysieren“⁵ sind. In dieser Hinsicht ist das Beispiel Joachim Meyerhoff auf mehreren Ebenen interessant: Als gelernter Theaterschauspieler hat er seine Texte nicht nur in Buchform publiziert, sondern zuvor über Jahre hinweg als „inszenierte Bühnenlesungen“⁶ aufgeführt. Alexander Košenina hat herausgearbeitet, wie sich Meyerhoffs habituelle Erfahrungen als Schauspieler wiederum in die Form der Romane eingeschrieben haben, in dem er „in sich geschlossene Theaterszenen zwischen Wahrheit und Fiktion“⁷ präsentiert. Im Anschluss an Kyora lässt sich argumentieren, dass die „körperliche Performance und [...] Wissen, das sich auch in körperlichen Aktionen zeigt“⁸ in den Text anlagern, bzw. die episodische Struktur prägen. Auf inhaltlicher Ebene zeichnen die Romane weiterhin das Bild eines spezifischen bürgerlichen Milieus, das sich aus Männlichkeits- und Künstlermythen speist, wobei sich die Erzählstimme und Hauptfigur Joachim gezielt als Außenseiter inszeniert.⁹

Meyerhoff war außerdem regelmäßig in Talkshows zu Gast, wenn ein neuer Band der Serie erschienen ist und hat über seine Erlebnisse sowie die Erfahrungen im Schreiben darüber gesprochen. Auf der extratextuellen Ebene erhalten seine Texte damit eine faktuale Rahmung. Am Beispiel von Meyerhoff verdeutlicht sich der Grenz-

in der Literaturwissenschaft. In: Thomas Alkemeyer/Gunilla Budde/Dagmar Freist (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld 2013, S. 251–274, hier S. 251.

5 Jörg Pottbeckers: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg 2017, S. 16.

6 Košenina, *Gesetzesbrecher*, S. 341.

7 Ebd.

8 Kyora, „Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur“, S. 254.

9 In verschiedener Hinsicht weist die Darstellung aus gegenwärtiger Perspektive auch Passagen auf, die beim Lesen irritieren können. In der Figurenrede fällt mehrmals das N-Wort; auch wenn es dabei um Figurenrede aus den 1970er/80er-Jahren geht, erfüllt dies kaum eine weitere Funktion. Ebenso fraglich sind die Beschreibungen der Bewohner:innen der Psychiatrie, die in ihren vielen Details auch ein gewisses voyeuristisches Potential beinhalten.