

Das Zeitverhältnis im Sinnverlust der Konsumgesellschaft in *Faserland*

Lin Xiaoping
(Beijing)

Der Ichverlust und das daraus sich ergebende Inkommensurable des Lebens in der modernen Gesellschaft finden häufig Ausdruck in der Literatur der 90er Jahre als „ein ohnmächtiges Püppchen“¹ im beschleunigten Leben der modernen Konsumgesellschaft. Kracauer hat bereits in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts bemerkt, dass moderne Menschen, die sich im Konsum verlieren, eigentlich nicht wissen, was sie wollen, und deshalb auch nie Befriedigung finden können. Der Grund liegt darin, dass Menschen ihr ursprüngliches Dasein oft vergessen und sich stattdessen für den Konsum an Mode als Surrogat und Kompensation entscheiden, um die Leere auszufüllen. Das führt dazu, dass das Dasein des Individuums in den Waren, die jedoch mit anderen Zeichen austauschbar sind, verschwindet. So kann das Individuum sich zwar identifizieren, gerät aber unvermeidlich in die Wiederholung der leeren ersetzbaren Zeichen und befindet sich somit im Zustand dauernder Empfängnis². Das überwältigte Individuum kann und will entsprechend nicht an der Umwelt teilnehmen. Das Dasein wird in einzelne Momente der ersetzbaren leeren Zeichen zersplittert, d. h. in der Gegenwart der sich wiederholenden leeren Zeichen gefangen. Das Individuum muss sich mit der Einsamkeit, Entfremdung und Hilflosigkeit der leeren Zeit konfrontieren. Um sich aus dieser Leere zu befreien, versucht das Individuum in Reisen, Sex, Musik, Drogen, Partys usw. zu fliehen, wobei zu viel Aufmerksamkeit an die sinnlichen Erfahrungen verschenkt wird, während der Geist weiter leer bleibt. Die Hilflosigkeit in dieser Deviation zwischen Körper und Geist kann zu Verzweiflung, Dekadenz und sogar Selbstmord führen, was zu den zentralen Themen der neuen Pop-Literatur der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts gehört.³

1 Christian Kracht und die Leere in der neuen Pöpliteratur

Dieser Sinnverlust des Individuums in der Konsumgesellschaft und der hinzukommende Zweifel an der konventionellen Kultur und Ordnung lässt

¹ Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main 1963, S. 323.

² Ebenda.

³ Vgl. Thomas Jung, *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pöpliteratur seit 1990*. Frankfurt am Main 2002, S. 29-51, hier S. 47.

sich nicht nur auf die Pop-Literatur der 90er Jahre einschränken. Schon im Jahr 1968 hatte Leslie Fiedler im *Playboy* einen Aufsatz mit dem Titel *Cross the Border – Close the Gap* veröffentlicht, wobei er betonte, dass eine zum Alltag gehörende Literatur die Hochliteratur umstürzen solle. Bei vielen Autoren wie Peter Handke bleibt die Popkultur ein wichtiger Faktor. Die Sprachexperimente und Verfremdungseffekte bei Ernst Jandl und Elfriede Jelinek zeigen darüber hinaus, dass das alltägliche Leben auch zum Gegenstand des literarischen Werkes geworden ist.⁴ Durch die literarische Darstellung soll der Leser die Brutalität des alltäglichen Lebens und auch die krankhaften zwischenmenschlichen Beziehungen von neuem erkennen. Wie z. B. in *Ein schöner Tag* von Dieter Wellershoff geht es um den Verlust der Kommunikationsfähigkeit des Individuums und um dessen gesellschaftliche Isolation. Eine solche Gesellschaftskritik und die Reflexion über die Nazi-Generation rücken mit der Studentenbewegung allmählich in den Hintergrund. Stattdessen werden die Aufmerksamkeit auf sich selbst und die neue Subjektivität von immer größerer Bedeutung. Typisch dafür ist *Die neuen Leiden des jungen W.* von Ulrich Plenzdorf. Die Popliteratur der 60er bis 80er Jahren gilt als ein Teil der Subkultur und dient zur Provokation gegen die Hochliteratur und die herrschenden Werteanschauungen und zur Reflexion über die Nazi-Generation.

In den 90er Jahren wird das Individuum mit einer immer komplizierteren Medien- und Konsumgesellschaft konfrontiert. Die Literatur sucht weniger nach gesellschaftlichem und politischem Engagement, sondern nimmt die Hilflosigkeit und Heimatlosigkeit des Individuums in der multipolaren und beschleunigten Gesellschaft unter die Lupe. Zwar ergreift das Individuum jede Möglichkeit, um sich von der Hilflosigkeit und Sinnlosigkeit des Daseins zu befreien, kann aber eigentlich nichts dagegen tun. Einerseits strebt das Individuum nach einem stabilen Wertesystem, in dem es die Orientierung für die Interpretation des eigenen Daseins finden kann, ist aber andererseits nicht in der Lage, sich wirklich an einem solchen vorbestimmten System zu beteiligen. Dieser Zwiespalt drückt sich vor allem darin aus, dass die Figuren auf der einen Seite mit Hilfe von Konsum und musterhaften Handlungen eine vorgetäuschte Zusammengehörigkeit finden, auf der anderen Seite Ordnungen und Systeme verachten und hoffen, durch die Verneinung eine Grenze zwischen dem Ich und den anderen zu schaffen und die individuelle Identität für sich zu gewinnen. Da alles, was das Individuum benutzt, um den Sinn des eigenen Daseins zu finden und die eigene Identität zu erschaffen, aus austauschbaren Modewaren besteht, wird auch das Dasein des Individuums zum leeren Zeichen. Das Zeichen existiert zwar

⁴ Vgl. Dirk Frank (Hg.), *Arbeitstexte für den Unterricht. Popliteratur*. Stuttgart 2003, S. 12.

in der Gegenwart, bleibt aber leer. In diesem Sinne wird die Zeit, die das Individuum erfährt, auch leer.

Genau in diesem Kontext wird der erste Roman des schweizerischen Schriftstellers Christian Kracht, *Faserland*, als ein wichtiges Werk der neuen Popliteratur in den 90er Jahren⁵ in der vorliegenden Arbeit untersucht. Kracht beschäftigt sich in *Faserland* und auch in den beiden später erschienenen Romanen *1979* und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* vor allem damit, wie der Erzähler hilflos mit der gesellschaftlichen Isolation und Entfremdung kämpft und ihm nichts anderes übrig bleibt, als in Reisen, Konsum, Sex und Gewalt zu fliehen. Kracht selbst betonte auch mehrmals die Kontinuität seines Schaffens. In Bezug auf diese Frage hatte er 2001 im Gespräch mit Claudia Cosmo bei Deutschlandfunk gesagt: „Ja, es ist eine Art Weiterführung von *Faserland*, mit Sicherheit. Also, ich glaube, es ist so, daß die Erwartungshaltung vielleicht Grundlage sein kann, um den Leser an die Hand zu nehmen und ihn in ein anderes Land zu führen. Und dieses Land ist dann doch schrecklich und überhaupt nicht schön.“⁶ Später im Oktober 2008 fasste Kracht im Gespräch mit Ingo Mocek bei Neon *Faserland*, *1979* und *Ich werde hier sein* als eine Trilogie zusammen. Der Grund dafür liegt nicht nur in der Reise als Hintergrund des Erzählens, sondern auch darin, dass alle Erzähler in den drei Romanen daran scheitern, eine wirkliche Beziehung zwischen Ich und der Welt herzustellen. Außerdem spielen Mode und Rebellion gegen die Hochliteratur, für die Hermann Hesse und Thomas Mann usw. stehen, darin eine wichtige Rolle.

So lassen sich folgend Fragen stellen: In welchem Zusammenhang steht die Identifikation mit der Mode, die ein Symbol für die Zugehörigkeit zu einem bestimmten sozialen Kreis bedeutet, mit der sozialen Isolation und Einsamkeit des Individuums? Und wie erlebt es in dem Widerspruch zwischen Sozialisation und Individualisation die Zeit?

2 Zeit und Gefängnis: das leere Jetzt

Faserland handelt hauptsächlich von einer Reise des namenlosen Ich-Erzählers von Sylt in Norddeutschland in den Süden bis nach Zürich. Der Roman geht von der Ich-Perspektive aus und gibt eine Liveübertragung der Reise. Der Ich-Erzähler ist nicht nur die handelnde Figur des Romans, sondern auch ein Beobachter der Welt, die er auf der Reise kennen lernt. Außerdem spielt er auch eine vermittelnde Rolle zwischen seiner Erzählung und den Lesern, indem er beim Erzählen die Leser ständig anspricht, wie z.

⁵ Vgl. Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2005, S. 184f.

⁶ https://www.deutschlandfunk.de/1979.700.de.html?dram:article_id=80342, letzter Zugriff: 13. 11. 2001.

B. „Das erkläre ich später, was ich damit meine.“⁷ oder „Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter, ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe. Ich kann mich natürlich auch täuschen.“⁸ Darüber hinaus tauchen auch ganz viele Stellen auf, wo sich der Erzähler im Nachhinein ergänzt und verbessert, wie z. B. „Dabei fällt mir ein, daß ich noch nicht erzählt habe.“⁹ Er stellt auch beim Erzählen Vermutungen über die Reaktion der Leser auf einen Teil der Geschichte an: „Das klingt jetzt vielleicht dumm, aber ich sag das trotzdem mal...“¹⁰ Oder betont er die Wahrhaftigkeit der erzählten Geschichte: „Da spricht mich ein Mädchen an und sagt, ich erfinde nichts, das sagt sie jetzt wirklich...“¹¹ Solche Interaktion mit den Lesern führt nicht nur zur Annäherung der Leser an das Erzählte, sondern setzt vor allem Lesen und Erzählen in eine gleiche Zeitdimension der Simultanität. Anders ausgedrückt geschehen die Reise des Ich-Erzählers, die Beobachtung, das Erzählen selbst und das Lesen der Leser gleichzeitig in der Präsensform. In diesem Sinne muss die Zeit des Ich-Erzählers in der Gegenwart bleiben.

Das Problem liegt jedoch darin, dass er überhaupt nicht an der Gegenwart teilnehmen kann. Er kann die Welt beobachten und wahrnehmen, kann sie aber nicht wirklich erleben. Beim Erzählen erwähnt er mehrmals, dass er anderen nicht zuhören kann. Zwar bemüht er sich darum, anderen zuzuhören, scheitert jedoch jedesmal daran. Das Nicht-Zuhören-Können kommt fast in jeder Kommunikation zwischen dem Ich-Erzähler und anderen vor, seien es seine besten Freunde oder Fremde. Zwar ist sein Körper anwesend, sein Geist bleibt aber nicht synchron mit anderen. Der Ich-Erzähler spricht zwar auch mit anderen, bleibt aber gleichzeitig von ihnen abgeschlossen.

Eine solche Isolation zeigt sich auch darin, dass seine Freunde ihm gegenüberstehen, ihn aber nicht erkennen können; wie z. B. Hannah, die er in München kennen gelernt hat und mit der er sich vorher oft unterhalten hat, ihn jetzt nicht mehr erkennt.¹² Es ist auch sehr interessant, wie sich sein Freund Nigel und Jürgen Fischer verhalten, wenn der Ich-Erzähler den beiden in der Unterhaltung in der Bar begegnet: „Ich kenne ihn (Jürgen Fischer) nicht persönlich, nur so vom Sehen, aber die beiden erkennen mich nicht, oder sie wollen mich nicht erkennen, obwohl ich ja direkt vor ihnen stehe.“¹³ D. h. der Ich-Erzähler ist vor seinen Freunden einfach unsichtbar. Das bedeutet, dass er absolut nicht von diesem Kreis aufgenommen wird. In diesem Sinne steht der Ich-Erzähler immer außerhalb der Umgebung. Obwohl

⁷ Christian Kracht, *Faserland*. München 2001, S. 14.

⁸ Ebenda, S. 15.

⁹ Ebenda, S. 35.

¹⁰ Ebenda, S. 89 f.

¹¹ Ebenda, S. 44.

¹² Vgl. ebenda, S. 115.

¹³ Ebenda, S. 39.

er sich körperlich im Mitsein der Anderen befindet, geht er nicht in die gleiche zeitliche Dimension der Umgebung ein. Das führt dazu, dass alles, was um ihn passiert, ihm gleich wichtig und auch gleich unwichtig ist.

Diese Gleichgültigkeit und die damit zusammenhängende Sinnlosigkeit finden ihren Ausdruck schon im ersten Satz des Romans: „Also, es fängt damit an.“¹⁴ Der Partikel „also“ dient im Deutschen vor allem zur Betonung und Einleitung eines Satzes und verfügt eigentlich über keinen semantischen Sinn. Da ist nur eine zögernde Pause. Und das „es“ ist auch ein Pronomen, das sich auf nichts Bestimmtes bezieht. Das weist schon auf die Sinnlosigkeit der gesamten Geschichte hin. Danach erzählt der Ich-Erzähler weiter, „dass ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke.“¹⁵ Dann fängt der zweite Abschnitt wieder an mit „Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever.“ Die ähnliche Struktur des Satzes und des Wortgebrauchs kann man hier als eine Wiederholung betrachten. Außerdem tauchen viele ähnliche Redewendungen wie „eigentlich“, „ich denke“, „ich glaube“, „Ich habe da noch gar nicht drüber nachgedacht“ oder „Ich kann das nicht genau beschreiben, was ich meine“ usw. immer wieder beim Erzählen auf. Wie zuvor erwähnt, werden die Glaubwürdigkeit und die Sinnbestimmtheit des Erzählten durch solche Formulierungen stark verringert. Zwar betont der Ich-Erzähler die Wahrhaftigkeit des Gesagten, zeigt aber in diesen Formulierungen nur noch den Versuch zur Vertuschung der Sinnlosigkeit und Selbstvortäuschung. D. h. er ist nicht imstande, mit der Sprache die Welt zu beschreiben und zu verstehen. In Bezug auf seinen Freund Nigel formuliert er: „Vielleicht mag der Nigel Partys so gerne, weil er im Grunde ein asozialer Mensch ist, Gott, das würde ich ihm nie sagen, aber irgendwie ist er nicht kommunikationsfähig, ich meine...“¹⁶ Zuerst hält der Erzähler seinen Freund Nigel für einen Soziopathen, weil Nigel Partys so sehr möge. Aber anschließend drückt der Erzähler durch viele Partikelwörter die Unbestimmtheit seiner Aussage und seinen Zweifel aus. D. h. das Zentrum des Satzes wird bezweifelt. Der Erzähler versucht durch die Sprache die beobachtete Welt zu erzählen und durch die Verbesserung und Korrektur der Sprachformulierungen die Welt und somit auch sein Ich zu verstehen und zu beschreiben, scheitert aber, weil alles, was er erzählt, keinen konkreten bestimmten Sinn hat. Das von ihm Erzählte befindet sich stets in der Wiederholung ohne ein Sinnzentrum. So wird die Reise des Erzählers zu einem wiederholenden Reigen der leeren Sprachzeichen. Selbst wenn er acht verschiedene Städte besucht, tauchen ähnliche Verhaltensmuster und Handlungen auf. Daher gerät die Zeit, die der Erzähler auf der Reise erlebt, in die Wiederholung der Gegenwart, an der er aber nicht teilnehmen kann und in der er bleiben muss. Erinnerungen und Erwartungen, die eigentlich das Vo-

¹⁴ Ebenda, S. 13.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Ebenda, S. 36.

lumen der Zeit steigern sollten, schrumpfen auf die Abfolge von Zeitpunkten, die zur monotonen Wiederkehr des Gleichen verkommen. Das nennt man die Unendlichkeit der Langeweile.¹⁷

In diesem Sinne kann man sagen, dass die subjektive Zeiterfahrung des Ich-Erzählers nicht linear in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eingebettet ist, sondern aus gleichen leeren zum Jetzt geschrumpften Zeitmomenten besteht. Da der Ich-Erzähler körperlich im Jetzt anwesend sein muss, kann er der ewige Wiederkehr des leeren Jetzt nicht entkommen, d. h., er muss in dem Gefängnis der leeren Zeit bleiben.

3 Zeit und Flucht: die ewige Vergangenheit

Die Gefangenschaft des Ich-Erzählers in der leeren Gegenwart bedeutet, dass der Ich-Erzähler nicht in der Lage ist, einen Sinn des Daseins zu finden, mit dem er aus der Leere des Jetzt herauskommt und in die Zukunft gehen kann. So versucht er zuerst durch musterhafte Handlungen eine gewisse Ordnung in seinem Leben zu schaffen, damit er eine Orientierungshilfe hat. Aber das Rauchen und Trinken gelten ihm nur als Vortäuschungen, zu denen er Zuflucht nimmt, jedesmal, wenn er eine Situation nicht kontrollieren kann oder nicht weiß, was er machen soll, wie z. B.: „[Da] ich dastehe und wieder mal nicht weiß, wohin mit meinen Händen, zünde ich mir eine Zigarette an.“¹⁸ Selbst die satirischen Provokationen gegen die Autorität oder beliebige Objekte, denen er auf der Reise begegnet, zielen nicht darauf, etwas zu verändern, sondern dienen als äußerliche Reize und Ablenkungen, denn die Provokationen bleiben beim Ich-Erzähler als bloßes Gerede und beinhalten keine praktischen Handlungen zur Veränderung.

Daher sucht der Ich-Erzähler die Erlösung nur noch in der Vergangenheit. Auf der Reise wird er immer wieder von einem Geruch oder einem bestimmten körperlichen Gefühl in die Erinnerungen gelenkt, die lebendig, konkret und voller Details sind. Selbst an die Farbe der Schaufel, mit der er als ein kleiner Junge einmal zusammen mit einem Mädchen gespielt hat, kann er sich gut erinnern. Die Erinnerungen an die Kindheit sind nicht immer schön, aber der Ich-Erzähler betont sowohl die Wahrhaftigkeit des Erinnerten mit Formulierungen wie „ich weiß heute noch“¹⁹, wie er auch seine Vergangenheit verschönert, indem er in der Vergegenwärtigung des Vergangenen schöne Gefühle und gute sinnliche Erfahrungen damit verbindet. Selbst der Kuss seiner Freundin kann nach Wein und Honig schmecken.²⁰

¹⁷ Vgl. Rüdiger Safranski, *Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen*. Frankfurt am Main 2017, S. 24.

¹⁸ Christian Kracht, *Faserland*. München 2001, S. 132.

¹⁹ Ebenda, S. 33.

²⁰ Vgl. Ebenda.

Im Vergleich zu seiner jetzigen Situation kann er umfassend an seiner Vergangenheit teilnehmen. Es geht in den Erinnerungen an die Vergangenheit hauptsächlich um ein bestimmtes Gefühl in Bezug auf eine bestimmte Person, wie z. B. auf seinen Vater oder auf seine erste Liebe, oder um ein konkretes Symbol, einen bestimmten Gegenstand, selbst wenn es sich um schlechte Erfahrungen handelt. Durch das Erzählen über die Erfahrungen aus dieser Zeit teilt er die Geschichte mit anderen. D. h. er kann sich im Damals an der Zeit beteiligen.²¹ Die Teilnahme führt auch zur Verbindung des Ich-Erzählers mit seiner Welt. Die Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler und der Welt wird nicht verschwinden, weil er sie durch einen konkreten Gegenstand immer wieder vergegenwärtigen kann. Deshalb bekommt er auf der Welt einen bestimmten Halt. Die Zeit, die er in diesem Fall erfährt, wird von den Ereignissen und konkreten Begegnungen mit anderen auf der Welt ausgefüllt. Der Sinn des Daseins generiert sich mit der Zeit, so dass unendliche Sinnmöglichkeiten vor dem Ich-Erzähler stehen. In diesem Sinne befreit sich der Ich-Erzähler von der Bestimmtheit der leeren Zeit und schafft in jedem Augenblick Sinn des eigenen Daseins. Der schöpferische Augenblick bedeutet, dass der Ich-Erzähler in der Vergangenheit in der Lage ist, aus dem Gefängnis der Zeit zu ausbrechen und selbst Herr der Zeit zu sein.²²

4 Das langweilige Dasein in der Konsumgesellschaft

Während sich sein Körper unbedingt simultan mit den anderen im Jetzt befindet, versinkt sein Geist lieber in die Vergangenheit, wo er die Zeit wirklich erleben und daran teilnehmen kann. Der Ich-Erzähler erwähnt beim Erzählen auch mehrmals den Kontrast des Daseinszustands in der Vergangenheit und in der Gegenwart: Früher in seiner Kindheit wird er von dem Service auf der Reise als ein konkretes Individuum betrachtet. Diese Dienstleistung und das Lächeln der Rezeptionistin oder der Stewardess beziehen sich in den Augen des Ich-Erzähler allein auf ihn selbst, der sich von allen anderen unterscheidet. Auf der Reise in der Gegenwart wird der Ich-Erzähler stattdessen als ein Zeichen angesehen, das von den elektronischen Daten im Computer beliebig rekonstruiert wird.²³ Für Taxifahrer, die Hotel-Rezeption, Stewardessen usw. besteht kein Unterschied zwischen ihm und anderen. Zwar kann der Ich-Erzähler die gleiche Dienstleistung und das selbe Lächeln bekommen, aber solche Dienstleistungen und ein solches Lächeln beziehen sich nicht mehr auf die konkrete bestimmte Person, sondern werden mit Geld gekauft, d. h. jeder kann sie bekommen, wenn er genug Geld hat.

²¹ Vgl. Erich Fromm, *Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft*. Stuttgart 1976, S. 141.

²² Vgl. ebenda, S. 159.

²³ Vgl. Christian Kracht, *Faserland*. München 2001, S. 51.

In diesem Sinne ist es eine produzierte zeichenhafte Intimität. „Wo es keine Intimität gibt, weder zwischen den Menschen noch zwischen ihnen und den Produkten, stellt sie so in einem wahrhaftigen Simulationsprozess Intimität her. Und dies unter anderem (vielleicht aber auch in erster Linie) wird in der Werbung konsumiert.“²⁴ Die dadurch hergestellte Intimität stammt vom Geld, einem allgemein anerkannten Tausch- und Zahlungsmittel. So wird diese Intimität auch ersetzbar und austauschbar. In diesem Sinne ist der Ich-Erzähler mit niemandem und nichts verbunden.

Diese Verbindungslosigkeit wurzelt in seinem Identitätsverlust. Der Ich-Erzähler verfügt im ganzen Roman über keinen Namen. Die Anderen, die beim Erzählen auftauchen, benennen ihn auch in keiner Anrede. Außerdem hat er bei sich auch nichts, womit er sich identifizieren kann. Der Leser kann nur aus den Beschreibungen des Ich-Erzählers vermuten, dass er in seiner Kindheit ein Eliteninternat von Salem in der Nähe des Bodensees besucht, dort aber rausgeschmissen wird.²⁵ Seine Familie soll auch sehr reich sein, denn er kümmert sich gar nicht um Geld, während er keinen Beruf ausübt. Darüber hinaus kann man an den angehäuften Markennamen, die beim Erzählen vorkommen, erkennen, dass der Ich-Erzähler der oberen sozialen Schicht angehören sollte. Das alles beschreibt einen bestimmten Typ oder eine spezielle Gruppe der Menschen. Es fehlt jedoch an persönlichen Informationen über den Ich-Erzähler. Man weiß nichts über seine Hobbys. Was er trinkt, welches Auto er fährt, welche Marke er anhat, oder sogar wie er sich ausdrückt und wie er seinen Freund Rollo tröstet, entspricht allein der Verhaltensweise seiner sozialen Schicht und beinhaltet keine persönlichen Gefühle. Der Ich-Erzähler simuliert nach den gesellschaftlichen Codes die Verhaltensweise der sozialen Schicht, der er angehört, wobei er versucht, sich damit zu identifizieren, denn dadurch entsteht für ihn der Eindruck, dass er doch zu einer Gruppe gehört. Das führt aber dazu, dass eine Gruppe von Menschen wie der Ich-Erzähler existiert, aber kein Ich-Erzähler als ein Individuum. Die Identität des Ich-Erzählers und somit auch sein eigenes Dasein, das darauf basiert, was er hat, gelten nur als eine Kopie und Wiederholung der Gruppenidentität.

Das Kopieren der in der Gruppe modischen Verhaltensweisen und Lebensweisen bezieht sich beim Ich-Erzähler vor allem auf den Konsum. Das Konsumverhalten vermittelt dem Ich-Erzähler den Eindruck, dass er zu etwas gehören würde. Denn „wenn man konsumiert, tut man dies nie allein, vielmehr tritt man einem generalisierten System des Tausches und der Produktion kodierter Werte bei, in das alle Konsumenten, ob sie wollen oder

²⁴ Jean Baudrillard, *Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen*. Übersetzt von Annette Foegen, hg. von Kai-Uwe Hellmann und Dominik Schrage. Wiesbaden 2015, S. 236.

²⁵ Vgl. Christian Kracht, *Faserland*. München 2001, S. 108.

nicht, verwickelt sind.“²⁶ Diese Zugehörigkeit zu einem System der kodierten Werte hat auf zwei Ebenen Bedeutungen: Einerseits erfährt, akzeptiert der Konsument dadurch die in den Waren erhaltenen gesellschaftlichen Codes und folgen ihnen. Damit versichert der Konsument, dass er zu dieser Gruppe gehört und somit eine Beziehung zu den anderen bekommt, mit der er seine Isolation überwinden will. Andererseits grenzen die Codes, die in der Mode transportiert werden, die anderen aus, die diese Mode nicht konsumieren. Der Ich-Erzähler intendiert eben durch den Konsum der Mode sich von anderen zu differenzieren. Und das ist sozusagen der Zauber der Mode: Mit der Mode fügt sich ein bestimmter Kreis zusammen und schließt ihn gleichzeitig gegen andere Kreise ab. Außerdem wird der Einzelne in diesem Kreis von jeder Verantwortung, sei es eine ästhetische oder ethische, entlastet.²⁷ Und der Ich-Erzähler sucht eben in der Mode nach der Entlastung, die ihm als Selbstschutz, Trost und auch Standpunkt dient. Denn solange die Mode auf ihrer Höhe ist, bietet sie ein starkes Gegenwartsgefühl.²⁸ D. h. indem der Ich-Erzähler die Mode konsumiert, besitzt er in diesem Moment auch ein Gegenwartsgefühl. Daher bekommt er den Eindruck, er könne an der Gegenwart teilnehmen. Dies ist jedoch nur eine Illusion, denn „die Frage (der Mode) ist nicht Sein oder Nichtsein, sondern sie ist zugleich Sein und Nichtsein, sie steht immer auf der Wasserscheide von Vergangenheit und Zukunft.“²⁹ Anders ausgedrückt liegt das Wesen der Mode nämlich in der Veränderung. Der Grund dafür, dass man etwas Mode nennt, liegt darin, dass das nur von einem kleinen Teil in einem sozialen Kreis ausgeübt wird. In dem Moment, in dem sich die Mode verbreitet und entwickelt, ereignet sich auch die Zerstörung und Vernichtung der Mode selbst. So verschwindet auch das Gegenwartsgefühl. In diesem Sinne existiert die Mode eigentlich nicht in der Gegenwart. Der Ich-Erzähler übt die Mode aus, trinkt einen modischen Cocktail, trägt auch die passende Barbourjacke und geht in die modischen Bars. Aber das alles hört auf, die Mode zu sein, gerade in dem Moment, in dem der Ich-Erzähler und seine Freunde die Mode besitzen. So geht das Gegenwartsgefühl zugrunde. Das Zerplatzen der Gegenwartsillusion bedeutet nämlich die Teilnahmslosigkeit an der jetzigen Zeit, d. h. die Zeit, die der Ich-Erzähler erlebt, ist leer. Selbst wenn er mehrmals versucht, durch Drogen, Sex oder durch beliebige Provokationen gegen die Autorität oder gegen beliebige Passanten die Leere zu überwinden, kann er keinen haltbaren Sinn für sein Dasein finden. Da der Ich-Erzähler sein ganzes Dasein auf die Kopie der musterhaften, dem sozialen Kreis entsprechenden

²⁶ Jean Baudrillard, Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen, a. a. O., S. 115.

²⁷ Vgl. Georg Simmel, Philosophie der Mode, in: Hans Landsberg (Hg.), Moderne Zeitfragen. Berlin 1905, S. 40f.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 15.

²⁹ Ebenda.

Verhaltensweisen und Lebensweisen legt, kann man das Dasein des Ich-Erzählers als die Mode betrachten. Daher befindet sich das Dasein des Ich-Erzählers ebenso wie die Mode auch in der Selbstverneinung und leeren Gegenwart. Die Zeit für den Ich-Erzähler existiert an dieser Stelle nicht mehr in einer linearen Entwicklung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern geschrumpft in einzelnen Momenten, die wiederum zur Wiederholung des Gleichen werden.

5 Zeit des Anfangens und die Erlösungskraft des Erzählens

Der Verlust des Sinnzentrums setzt den Ich-Erzähler der Leere und der stillgestellten Zeit aus, während sein Geist lieber in der Vergangenheit bleiben will. Diese Deviation zeigt sich in den körperlichen Abstoßungen wie Schwindel, Ekel und Ohnmacht: Als der Ich-Erzähler wieder einmal bei seinem Freund Nigel erfährt, dass er eigentlich für Nigel nicht existiert und dass er keine wirklichen Beziehungen zu den anderen auf der Welt pflegt, bekommt er ein Gefühl, als würde er innerlich vollkommen ausrasten, als ob er völlig den Halt verliere, als ob es gar kein Zentrum mehr gäbe.³⁰ Selbst wenn er mehrmals versucht, die Ohnmacht zu vertuschen, indem er die Augen zumacht, fällt er doch in die Ohnmacht. Das ist ein deutliches Zeichen für die Gefangenschaft des Körpers in der leeren Zeit mit der Versenkung des Geistes in die Vergangenheit.

Der Ich-Erzähler befindet sich nämlich in dem Zustand, dass er weder zurück in die Vergangenheit kehren kann, noch weiß, wie es mit der Zukunft weiter geht.³¹ Die Panik angesichts der unerträglichen Leere und stillstehenden Zeit ist nicht nur eingeschränkt auf den Ich-Erzähler selbst, sondern gilt als ein typisches Merkmal für seinen Kreis. Das extremste Beispiel von Horror Vacui ist eben der Selbstmord seines Freundes Rollo: Genauso wie der Ich-Erzähler weiß Rollo in der leeren Zeit auch weder ein noch aus. „Die reine Wahrheit“³², nach der er strebt, kann er überhaupt nicht in Partys, Alkohol, Drogen und Geld finden. Da er unbedingt einen Standpunkt braucht, damit er in der Welt leben kann, versucht er mit allen Mitteln, den Sinn des Daseins zu finden. Jedoch wird sein ganzes Leben von dem ausgefüllt, was im oben als Mode beschrieben wurde. Daher kann die Mode ihm nicht helfen, das Glück in seinem Leben zu finden, egal, wie er es für sich betont.³³ Das kann Rollo nur für eine kurze Zeit beschäftigen, dient an dieser Stelle nur als ein Surrogat und hinterlässt nachher nichts anderes als die

³⁰ Vgl. Christian Kracht, Faserland. München 2001, S. 105.

³¹ Vgl. ebenda, S. 106.

³² Vgl. ebenda, S. 109.

³³ Vgl. ebenda, S. 132.

Leere. So wird ein Teufelskreis gebildet, aus dem Rollo nur in den Tod entkommen kann.

Die innere Leere und Gefangenschaft werden hier fast wie eine Erbsünde³⁴ betrachtet. Aber Selbstmord ist nicht die einzige Erlösung aus dem Gefängnis des leeren Jetzt. Der Ich-Erzähler, der sich in der gleichen Situation wie Rollo befindet, fährt nach Zürich und fängt hier an, die Reiseerlebnisse zu verarbeiten. Der Grund dafür, weshalb der Ich-Erzähler sich für Zürich entscheidet, liegt darin, dass Zürich unbelastet vom Zweiten Weltkrieg sei. Die Geschichte Zürichs ist frei von den kriegerischen Traumatisierungen und Vernichtungen. Dass alles in der Schweiz viel schöner als in Deutschland sei,³⁵ kann gewissermaßen eine Verschönerung sein, aber für den Ich-Erzähler bedeutet Zürich vielmehr, dass es ein Ort ist, der nicht Deutschland ist. D. h. Zürich ist für ihn eine Möglichkeit zur aktiven Entleerung der durch Mode geschaffenen Identifikation und des auf den leeren Zeichen basierenden Daseins. Daher fühlt er alles in Zürich viel ehrlicher, klarer und offensichtlicher. Hier gibt er alle Muster auf, mit denen er eine scheinbare Sicherheit und Ordnung für sein Leben schaffen wollte. Er hört auf, zu rauchen. Er zieht auch seine Jacke aus. D. h. er lässt die ganze alte Existenz hinter sich, löst sich aus dem Banne der seiner Gesellschaft zugehörigen Mode, was ein neues Lebensterrain ahnen lässt.³⁶ Er versucht auch nicht mehr, zu fliehen. Die Loslösung von der Vergangenheit bedeutet an dieser Stelle gerade die Lösung für die als Erbsünde geltende Gefangenschaft der leeren Zeit.

Dann stellt er dar, seine Erlebnisse auf der Reise durch das Erzählen zu verarbeiten. So wird deutlich, dass der Ich-Erzähler eigentlich bereits erkannt hat, dass die Leere seines Daseins, die Gefangenschaft der stillstehenden Zeit, die Langeweile von dem Sinnverlust in der Konsumgesellschaft herrührt, der wieder auf die Entfremdung des Modekonsums zurückzuführen ist. Die „große Maschine, die sich selbst baut“³⁷, ist eine passende Metapher für den Konsum, der die Leere des Lebens vertreiben sollte, aber so weit geht, dass man ihn selbst nicht unter Kontrolle bringt, sondern von ihm definiert wird. Aber der Konjunktiv zeigt, dass er sich am Ende dafür entscheidet, nicht mehr zu erzählen. Denn er ist sich in diesem Moment auch bewusst, dass das Erzählte zur Vergangenheit gehört und dass man frei sein kann, wenn man kein sinngebendes System vor sich hat. Das Erzählen, das der Ich-Erzähler hier bevorzugt, ist nicht die Metaerzählung, die intendiert, nach Sinn zu suchen, wie z. B. bei Thomas Mann. Der gescheiterte Friedhofbesuch bei Thomas Mann zeigt, dass der Ich-Erzähler das Erzählte als das Vergangene sieht, das nicht zurückkehren kann, nicht das, aus dem man ei-

³⁴ Vgl. ebenda, S. 144.

³⁵ Vgl. ebenda, S. 151.

³⁶ Ebenda, S. 62.

³⁷ Ebenda, S. 153.

nen Sinn bekommt. Er wollte nämlich alle metaphysischen Sinngebungssysteme entleeren und neu anfangen. Zwar hat er seine inkommensurable Lebenssituation nicht völlig unter Kontrolle, aber er entscheidet sich am Ende doch zu handeln, um einen neuen Anfang zu machen, also „etwas mit sich anfangen, obwohl man doch seiner eigenen Anfänge nicht mächtig ist.“³⁸ Das am Ende des Romans schon bald in der Mitte ankommende Boot bedeutet wahrscheinlich keinen Selbstmord, sondern neue Hoffnung auf einen Anfang für die zerfaserte stillgestellte Zeit.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Christian Kracht mit *Faserland* nicht nur die Panik und Angst des modernen Menschen angesichts des leeren Jetzt in der Konsumgesellschaft zum Ausdruck bringt, sondern auch mögliche Gründe und Lösungen anbietet. Der Konsum soll eigentlich das Leben bereichern, aber die Abhängigkeit des modernen Menschen vom Konsum führt umgekehrt dazu, dass das Dasein des Menschen auf den Konsum beruht. Die gekauften Waren und kopierten Lebensweisen bringen gewissermaßen ein Zugehörigkeitsgefühl, verhindern aber die Individualisation des Menschen und machen sein ganzes Dasein zu ersetzbaren Zeichen. In diesem Sinn spricht man von dem Verlust des Sinnzentrums im Konsum. So befindet sich das Dasein des Individuums nicht mehr in einem Zeitfluss von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern wird zersplittert in einzelne Momente des leeren Jetzt. Das Individuum wird dann im leeren Jetzt gefangen und erfährt die Zeit als stillgesellt und somit lang. Äußere Reize wie Sex, Drogen, Partys usw. dienen nur als Ablenkungsmanöver. Danach ist der Einzelne immer noch mit der zerfaserten Zeit konfrontiert. Im Gegensatz dazu dient das Erzählen als eine Verarbeitung des Vergangenen, die dabei hilft, der Vergangenheit einen Sinn zu geben und aus dem Teufelskreis der Leere zu kommen. Darin besteht die Erlösungskraft des Erzählens.

³⁸ Vgl. Rüdiger Safranski, *Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen*. Frankfurt am Main 2017, S. 60.