

Wie lebendig ist die Popliteratur um die Jahrtausendwende? Judith
Hermanns *Nichts als Gespenster* in Gegenüberstellung zu Christian
Krachts *Faserland*.

by

Vera Klopprogge

A thesis

presented to the University of Waterloo
in fulfilment of the thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in
German

Waterloo, Ontario, Canada 2005

© Vera Klopprogge 2005

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revision, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract (German and English)

In der vorliegenden Magisterarbeit wird untersucht, ob sich Judith Hermann mit ihrem Erzählband *Nichts als Gespenster* (2003) zur so genannten Popliteratur, die ihren Höhepunkt in den 1990er Jahren erreichte, zuordnen lässt bzw. ob sie die Popliteratur im neuen Jahrtausend unter geänderten Vorzeichen weiterschreibt. Dazu wird Hermanns *Nichts als Gespenster* dem Roman *Faserland* (1995) von Christian Kracht gegenübergestellt, denn dieser Roman stellt ein Paradebeispiel eines Popromans am Ende des letzten Jahrhunderts dar. Als Methode für die Textanalyse dienen Thomas Jungs popliterarische Kriterien.

Im ersten Teil der Arbeit wird die Popliteratur als Phänomen beleuchtet. Neben Definition, Entwicklung von den 1960er Jahren bis heute, wird die Popliteratur der 1990er Jahre thematisiert und dabei auch der Fokus auf die entsprechenden Literaten gelenkt, denn sie schreiben nicht nur, sondern inszenieren sich medienwirksam und popkompatibel. Weiterführend wird die Lebendigkeit der Popliteratur im neuen Jahrtausend diskutiert, und es wird aufgezeigt, welche Kategorien es gibt, um sie in der Literaturgeschichtsschreibung einzuordnen, so beispielsweise die Begriffe ‚Generation Golf‘ und ‚zweite Generation Pop‘. Anschließend wird darauf eingegangen, in welchem Maße die Popliteratur der 1990er Jahre Einzug in die Literaturwissenschaft und -kritik gefunden hat.

Einleitend zum zweiten Teil werden Christian Kracht und Judith Hermann kurz vorgestellt, um danach *Faserland* und *Nichts als Gespenster* hinsichtlich Jungs Kriterien Themen, Sprache, Erzählweise, Konstruktion von Identität und Zielgruppe miteinander zu vergleichen. Als Antwort auf diese Frage, die bei der Textanalyse erläutert werden soll, kann gesagt werden, dass Hermanns Erzählband die Kriterien für Popliteratur erfüllt und sie weg von der Provokation hin zur Melancholie und Selbstreflexion der Protagonistinnen entwickelt.

The focus of this master's thesis is on determining whether Judith Hermann's book of collected short stories, *Nichts als Gespenster* (2003) can be assigned to the so-called category *Popliteratur* which had its climax in the 1990's, or whether it advances this genre by focusing on new perspectives. To show this, Hermann's short stories are compared with Christian Kracht's *Faserland* (1995), which is a prime example of a pop-novel at the end of the last century. Thomas Jung's criteria for *Popliteratur* serve as a methodology for the textual analysis.

In the first part of this thesis *Popliteratur* as literary phenomenon is introduced. In addition to a definition and its history from the 1960's till nowadays, the focus is on *Popliteratur* of the 1990's and its authors who do not just write but stage themselves in the media and in public. Furthermore from this, the existence of *Popliteratur* in the 21st century is discussed and categories of how it appears in new literary forms, e.g. 'Generation Golf' and 'Zweite Generation Pop'. This is followed by a consideration of how *Popliteratur* is assessed in literary studies and literary criticism.

In the second part of this thesis, Christian Kracht and Judith Hermann are introduced, followed by a comparison of *Faserland* and *Nichts als Gespenster* from the point of view of Jung's criteria for *Popliteratur*, namely its topics, its language, narrative technique, construction of identity and its target group of readers. After the textual analysis, the question whether Judith Hermann's work can be assigned to *Popliteratur* or whether she transforms this genre will be answered.

My conclusions are that Hermann advances *Popliteratur* in the 21st century by focusing on melancholia and self-reflexion more than on the provocation that was more typical of earlier *Popliteratur*.

Acknowledgements

Ich danke meinem Betreuer Dr. David John für seine große Hilfe und hervorragende Betreuung während der Erstellung meiner Master's Thesis. Daneben danke ich den ProfesorInnen des German Departments für das Jahr an der University of Waterloo, in dem ich mich fachlich und persönlich weiterentwickeln konnte.

Großer Dank gilt meinen Eltern, die mir diesen Kanadaaufenthalt ermöglicht haben und die mich bei allem, was ich tue, unterstützen. Ich habe erfahren, dass dies nicht selbstverständlich ist, deshalb widme ich ihnen diese Arbeit.

Weiterhin danke ich Sascha Schürer für seine mentale Unterstützung und Jörg Schröder für die inspirierenden Gespräche in der Dana Porter Bibliothek.

Meinen Eltern

Inhalt

Einleitung.....	1
1. Themenfindung	1
2. Überblick des Inhalts	2
3. Forschungsstand.....	4
4. Forschungsbeitrag	10
5. Methode	11
Teil 1: Popliteratur als Phänomen	15
1. Definition und Geschichte.....	15
1.1. Definition ‚Pop‘ und ‚Popliteratur‘	15
1.2. Die Vorläufer der Popliteratur	19
1.3. Die 1960er bis späten 1980er Jahre	25
1.4. Die 1990er Jahre und heute.....	29
1.5. Die Popliteraten und die Popfraktion ab Mitte der 1990er	31
2. Popliteratur und Literaturgeschichte	36
2.1. Popliteratur in der neueren Literaturgeschichte	36
2.2. Der Generationenbegriff	38
2.3. Der Generationenbegriff nach Mannheim	39
2.4. Generationen in der Literatur	40
2.5. Neue Generationen ab den 1990er Jahren.....	42
2.6. Die Generationen der Popliteratur	43
2.7. Die Generation 30	46
3. Popliteratur – tot oder lebendig?.....	47
3.1. Die Diskussion um die Lebendigkeit der Popliteratur	47
3.2. Popliteratur in der Literaturwissenschaft	50
3.3. Neujustierung der Literaturkritik	52
Teil 2: Textanalyse.....	55
1. Angaben zu den Autoren und Inhaltsangabe der Werke.....	56
1.1. Christian Kracht	56
1.2. Christian Krachts Auftreten in der Öffentlichkeit.....	58

1.3. Inhaltsangabe von <i>Faserland</i>	59
1.4. Kritikermeinungen zu <i>Faserland</i>	60
1.5. Judith Hermann	61
1.6. Judith Hermanns Auftreten in der Öffentlichkeit.....	62
1.7. Inhaltsangabe <i>Nichts als Gespenster</i>	64
1.8. Kritikermeinungen zu <i>Nichts als Gespenster</i>	69
2. Die Themen der Popliteratur	70
2.1. Die Themen in <i>Faserland</i>	71
2.1.1. Das Reisen.....	71
2.1.2. Der Ennui	76
2.2. Die Themen in <i>Nichts als Gespenster</i>	78
2.2.1. Das Reisen.....	78
2.2.2. Der Ennui	83
2.3. Die Themen in <i>Faserland</i> und <i>Nichts als Gespenster</i> im Vergleich/Fazit	86
3. Ästhetisch und stilistisch-formale Merkmale.....	88
3.1. Ästhetisch und stilistisch-formale Merkmale in <i>Faserland</i>	89
3.1.1. Sprache und Erzählweise	89
3.1.2. Beschreibung der Befindlichkeit und Umwelt.....	92
3.2. Ästhetisch und stilistisch-formale Merkmale in <i>Nichts als Gespenster</i>	93
3.2.1. Sprache und Erzählweise	93
3.2.2. Beschreibung der Befindlichkeit und Umwelt.....	94
3.3. Die ästhetischen und stilistisch-formalen Merkmale von <i>Faserland</i> und <i>Nichts als Gespenster</i> im Vergleich/ Fazit.....	95
4. Die erkenntnistheoretisch-philosophische Dimension.....	96
4.1. Die erkenntnistheoretisch-philosophische Dimension in <i>Faserland</i>	98
4.1.1. Die Identität des Protagonisten	98
4.1.2. Die Subjektkrise des Protagonisten.....	100
4.2. Die erkenntnistheoretisch-philosophische Dimension in <i>Nichts als Gespenster</i>	102
4.2.1. Die Identitäten der Protagonistinnen.....	102
4.2.2. Die Subjektkrise der Protagonistinnen.....	103
4.3. Die erkenntnistheoretisch-philosophische Dimension von <i>Faserland</i> und <i>Nichts als Gespenster</i> im Vergleich/Fazit.....	105

5. Die Zielgruppe von <i>Faserland</i> und <i>Nichts als Gespenster</i>	106
Zusammenfassung	115
Bibliografie	120
Primärwerke	120
Zitierte Sekundärwerke	120
Erwähnte Werke	130

Einleitung

1. Themenfindung

Die Inspiration zum Thema der Magisterarbeit war ein Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 1. Februar 2003 von Hubert Spiegel. Er bringt darin Judith Hermanns Erzählband *Nichts als Gespenster* (2003) in Verbindung mit dem Roman *Faserland* (1995) von Christian Kracht, der als einer der prägendsten Romane der so genannten Popliteratur (Ernst 72) gilt:

Judith Hermanns Erzählungen sind die Fortschreibung von Christian Krachts ‚Faserland‘ unter umgekehrten Vorzeichen: die Perspektive ist weiblich, nicht männlich, die Freundesclique ist nicht bestens situiert, sondern schlägt sich gerade so durch. An die Stelle des Markenfetischismus ist ein anderer Kult getreten, der nichts mit Statusdenken und sehr viel mit Sehnsucht zu tun hat. Wo Krachts Held sein Ungenügen an der Welt mit Herablassung und Verachtung bis zum Haß kompensiert, kultivieren Hermanns Figuren ihren Weltschmerz. Sie bewohnen die Leeren in ihrem Innern wie eine Altbauwohnung. Sie fühlen sich nicht wirklich wohl in ihrem Ambiente, aber irgendwie ist es auch wieder schick (Spiegel 44).

Die Literaturwissenschaft hat sich bisher noch kaum mit Hermann beschäftigt und das, obwohl ihr Werk von der Presse und Literaturkritik als „Sound einer neuen Generation“ (Hellmuth Karasek, Klappentext Hermann 1998) gelobt wird und ihr Talent darin liege, mit einfachen Worten eine ganz bestimmte Atmosphäre zu erzeugen, dieses „schwerelose Gefühl ihrer Generation“ (Haasis). Marcel Reich-Ranicki zählte im ‚Literarischen Quartett‘ ihre Prosa „zum Wichtigsten, was die deutsche Literatur unserer Jahre zu bieten hat“ (Hermann 2003, Klappentext). Diese Betonung auf einer „neuen Generation“ und die Verbindung zu *Faserland* warf die Frage auf, ob und wie sich Judith Hermann mit ihrem Erzählband zum Phänomen der

Popliteratur einordnen lässt. *Nichts als Gespenster* wird *Faserland*, einem plakativen Beispiel von Popliteratur am Ende des letzten Jahrhunderts, gegenübergestellt, um zu analysieren, inwieweit Judith Hermann gängige Themen der Popliteratur der 1990er Jahre aufgreift, untergräbt oder gar transformiert und erweitert.

2. Überblick des Inhalts

Im ersten Teil der Arbeit wird die Popliteratur als Phänomen beleuchtet. Zuerst wird eine Definition der Popliteratur entwickelt, um im Folgenden mit dem Begriff ‚Popliteratur‘, verstanden als Lifestyle-Literatur der 1990er Jahre, in der der gehobene Lebensstandard, Genuss und Konsum plakatiert wird, arbeiten zu können. Dazu werden unter anderem verschiedene Lexika, z.B. das *Metzler Literatur Lexikon*, das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* und das *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart* herangezogen. Daneben wird ihre Entwicklung von den 1960er Jahren bis heute dargestellt. Weitergehend wird die Popliteratur der 1990er Jahre thematisiert. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf die Popliteraten gelenkt, denn sie schreiben nicht nur, sondern inszenieren sich medienwirksam und popkompatibel.

Diese Form der Popliteratur ist für die Literaturwissenschaft ein relativ neues Feld, da sie erst in den 1990er Jahren ihren Boom erlebte. 15 Jahre später liegt sie auf dem „Seziertisch der Germanistik“ (Zschirnt 16) und ist Inhalt von Seminaren und Publikationen. Eine genaue Einordnung in die ‚Postmoderne‘, die ‚Gegenwartsliteratur‘ oder ‚Jetztzeit‘ fällt der Literaturgeschichtsschreibung schwer, was anhand der Auswertung von aktuellen Literaturgeschichten dargestellt werden soll. Es soll gezeigt werden, welche Klassifikationen es schon gibt, beispielsweise die Begriffe ‚Generation Golf‘ oder ‚zweite Generation Pop‘. Weitergehend sollen Alternativen entwickelt werden, wie die Popliteratur in die Literaturgeschichtsschreibung genauer oder besser eingeordnet werden könnte.

In Literaturwissenschaft und Presse wird auch die Frage gestellt, ob die Popliteratur tot sei und ob sich die Generation Pop gar selbst abgeschafft hat (Müller 53, Knippfals 15, Zschirnt 16). In diesem Zusammenhang taucht die Frage auf, wie sich die Generation Pop mit ihren Vertretern, den Popliteraten, selbst sieht. Haben sie gar ihre eigene Generation ironisiert, um sie dann heldenhaft untergehen zu lassen? Diese Frage soll diskutiert und Ansätze vorgestellt werden, wie die Popliteratur der 1990er Jahre in der Literaturwissenschaft aufgenommen wird.

Im zweiten Teil dienen die von Thomas Jung im Jahre 2002 entwickelten Charakteristika von Popliteratur als Methode, um *Faserland* und *Nichts als Gespenster* hinsichtlich ihrer „Popliterarizität“ zu untersuchen. *Faserland* stellt ein Paradebeispiel eines Popromans am Ende des letzten Jahrhunderts dar. Anders gestaltet es sich bei *Nichts als Gespenster*, das zeitlich acht Jahre nach *Faserland* liegt. Die Textanalyse geschieht hinsichtlich der Fragestellung, ob *Nichts als Gespenster* eindeutig zum Phänomen der Popliteratur zugeordnet werden kann oder darüber hinausgeht und Popliteratur neu definiert.

Zu Beginn werden die zu analysierenden Werke und ihre Autoren kurz vorgestellt um dann zur Gegenüberstellung beider Werke unter Beachtung von Jungs Kriterienkatalog überzugehen. Das erste Charakteristikum Jungs ist das Thema bzw. die Themen der Popliteratur. Für den Textvergleich werden von beiden Werken die Themen ‚Reise‘ und ‚Ennui‘ herausgegriffen. Beide Themenbereiche sind Gegenstand beider Werke, werden aber unterschiedlich aufgegriffen und umgesetzt. Das zweite Charakteristikum ist der Aspekt ‚ästhetische und stilistisch-formale Merkmale‘. An dieser Stelle wird auf die Erzählweise, die Sprache und allgemein die Beschreibung der Befindlichkeit und der Umwelt eingegangen, denn *Faserland* und *Nichts als Gespenster* leben von diesen detaillierten Beschreibungen. Die ‚erkenntnistheoretisch-philosophische Dimension‘ ist der dritte Überbegriff, nach dem die Werke miteinander verglichen werden sollen. Hierbei spielt die ‚Identität‘ sowie die ‚Subjektkrise‘ der

ProtagonistInnen eine Rolle. Den letzten Punkt stellt die Zielgruppe beider Werke dar. Anhand von rezeptionstheoretischen Ansätzen soll die Zielgruppe beider Werke analysiert werden. Als Abschluss des Textvergleichs soll eine Zusammenfassung der Ergebnisse geschehen und auf die Ausgangsfragestellung, ob sich *Nichts als Gespenster* zur Popliteratur einordnen lässt, oder ob sie popliterarische Themen und Schreibweise aufgreift und zu einem neuen Genre weiterentwickelt, Antwort gegeben werden.

3. Forschungsstand

In der Anfangsphase von der ‚hohen Literatur‘ bzw. deren Vertretern noch müde belächelt, kletterten die Werke der Popliteraten der 1990er Jahre rasant auf die vorderen Ränge der Bestsellerlisten und finden seit Ende der 1990er Jahre auch Einzug in die Literaturwissenschaft. Zu Beginn glaubten einige VertreterInnen der Literaturwissenschaft nicht, dass die schnelllebige Lifestyle-Literatur, d.h. die Literatur, die das betonte Ausleben und zur Schau Stellen des Marken- und Medienkonsums luxusverwöhnter 30-jähriger thematisiert, einen Platz in der Literaturgeschichtsschreibung erhalten könne, und vage wurde sie eingeordnet in das unklar definierte und abgegrenzte Feld der ‚Gegenwartsliteratur‘ oder ‚Postmoderne‘.

Thomas Ernst zeigt in seinem 2001 erschienenen Werk *Popliteratur* die Geschichte der Popliteratur auf, begonnen mit den Ursprüngen im Dadaismus und der Beat-Generation, die Anfänge in den USA, die eng verbunden sind mit dem Begriff ‚Pop-Art‘, und die Ausbreitung und aktuelle Lage der Popliteratur in Deutschland. Zum Erscheinungsdatum dieses Einführungswerkes lag von Judith Hermann lediglich der Band *Sommerhaus später* (1998) vor. In *Popliteratur* wird behauptet, der Begriff Popliteratur wäre ab 1997 inflationär geworden und Judith Hermann würde sich, obwohl sie ‚Drogen und Musiktitel erwähne, als Journalistin gearbeitet habe, bei Lesungen manchmal Musiker auftreten lasse und bei der Musikgruppe Poems

for Laila mitgearbeitet habe“ (Ernst 77) gegen eine Zuordnung zu den Popliteraten wehren und ihre Texte würden sich „viel eher an russischen Realisten denn an Tendenzen der Popliteratur orientieren“ (77). *Faserland* von Christian Kracht wird als Meilenstein der Popliteratur gesehen. Der 1995 erschienene Roman bilde den Anfang der Popliteratur, verstanden als Lifestyle-Literatur. Der Protagonist von *Faserland* sei „anders als bei den Autoren der Beat-Generation oder in den früheren Poptexten ein Yuppie, der sich um Geld keine Sorgen machen muss und sich eben nicht als Außenseiter oder Benachteiligter der Gesellschaft fühlen müsste“ (72), und eröffne „die Schwemme der Popliteratur in den neunziger Jahren“ (72).

Über die Popliteratur speziell in ihren Anfängen in den 1960er Jahren informieren die Aufsätze im Sammelband *Pop-Literatur*, der 2003 von Heinz Ludwig Arnold als Sonderband von *Text und Kritik* herausgegeben wurde. Ein Artikel sei hier besonders herausgehoben: „Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute“ von Kathrin Ackermann und Stefan Greif, der ausführlich die ab Ende der 1960er Jahre aufkommende Pop- und Beatliteratur beleuchtet. Besonderen Schwerpunkt legen die Autoren auf die Rolle der Verlage, die zuerst die ‚Beatniks‘, die amerikanischen Beat- und Popliteraten, in ihr Programm aufnahmen und damit deutschen Literaten des gleichen Genres den Weg zur professionellen Veröffentlichung ihrer vorher in Untergrund- und Szeneverlagen erschienenen Werke ebneten. Ferner wird die medienwirksame Inszenierung und Vermarktung dieser ‚ersten Generation der Popliteraten‘, wie die Performance-Lesung, vorgestellt. Ein anderer Artikel dieses Bandes ist „Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur“ von Carsten Gansel, der der Popliteratur kulturwissenschaftlich begegnet und zu diesem Zweck den Begriff ‚Adoleszenz‘ einführt, der hier weniger in seiner wörtlichen Bezeichnung, ‚Abschied von der Kindheit‘, zu sehen ist, sondern vielmehr als Initiationsritus an der Schwelle zur ‚vernünftigen Erwachsenenwelt‘ mit Job, Geld und Familie. Gansel vertritt die These, „der neue Poproman erzählt bevorzugt von Protagonisten in (post)modernen

Gesellschaften, mithin besteht die Besonderheit von Adoleszenz in ihrer relativen Unbestimmtheit, was die zugehörigen Altersgruppen, Kontexte, Rahmenbedingungen und Verlaufsformen betrifft“ (Gansel 239).

Moritz Baßler vereint in seinem Werk *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* (2002) Aufsätze über die verschiedenen Popliteraten und ihre Werke. Im Artikel „Wolfgang Haas oder Das Erzählen. Die neuen Archivisten“ diskutiert der Herausgeber, warum *Faserland* als Gründungsdokument einer literarischen Bewegung gesehen wird. Baßler argumentiert, dass die populären Themen der Popliteratur wie Drogen, Markenfetischismus und vor allem die hemmungslos gelebte Ich-Zentriertheit hier erstmals in deutlicher Form auftreten. Die Sinnleere des Erzählers und seine Kommunikationsprobleme werden ebenso thematisiert wie auch der Ansatz, „Faserland [sei] überdies konsistent als Problemstudie über ein verpaßtes Coming-out lesbar“ (Baßler 113). Weitergehend bespricht Baßler auch das Buch *Tristesse Royal*, die schriftlich dokumentierten Gespräche der Popliteraten Joachim Bessing, Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Eckhart Nickel und Alexander von Schönburg, die sich im April 1999 im Berliner Adlon Hotel zu einem „medienwirksamen Snobismus-Revival“ (121) zusammenfanden, um über Kultur, Medien und vor allem Alltagsbegebenheiten mit der Betonung auf dem Image der reichen Schnösel zu diskutieren. Baßler spricht auch einige der zentralen Themen *Faserlands* an: den Markenfetischismus und den „Ennui“¹ (vom Französischen ‚ennui‘ Langeweile, Überdruß, Unlustgefühl).

Ein weiteres Sammelwerk zur Popliteratur ist *Alles nur Pop?: Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, das Thomas Jung 2003 herausgab. Die Aufsätze „Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur“,

¹ Wörterbücher sind sich beim Artikel von ‚Ennui‘ uneinig. *Das Große Wörterbuch der deutschen Sprache* (Mannheim: Duden, 2004: 1030) spricht von „der Ennui“, im *Duden. Das große Fremdwörterbuch* (Mannheim: Duden, 1982: 218) heißt es „der oder das“. Für die Magisterarbeit habe ich mich für den maskulinen Artikel entschieden.

“Viel Lärm um nichts. Beobachtungen zur jüngsten Literatur und dem Literaturbetrieb“ und „Vom Pop international zur Tristesse Royal. Die Popliteratur, der Kommerz und die postmoderne Beliebigkeit“ des Herausgebers betrachten die Entwicklungen in der Literatur des letzten Jahrzehnts und den ‚Ennui‘ dieser Generation. Im letztgenannten Artikel entwirft Jung Charakteristika, die die Popliteratur der 1990er Jahre auszeichnen. Dabei geht er auf Form, Sprache, Erzählstil, behandelte Themen und die Zielgruppe ein.

Johannes Ullmaier versucht in seinem 2001 erschienenen Werk *Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur* einen Abriss der Entwicklung des Popromans von *Acid. Neue Amerikanische Szene* aus dem Jahre 1983 von Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla bis 1999 zu *Tristesse Royal*, den Gesprächen des ‚Popkulturellen Quintetts‘ im Berliner Adlon Hotel zu geben. Das Buch selbst ist auch in der ‚Popkultur‘ gehalten und so vermischen sich Abbildungen, Zeichnungen, Zitate, stichwortartige Aufzählungen, Textfetzen und die beigegefügte CD mit O-Tönen von Popliteraten zu einem unterhaltsamen Werk, das im heiteren Ton erzählt, z.B.:

Ein Gespenst geht um im deutschen Literaturbetrieb: die Popliteraten, oder stylegerechter: Generation Pop. Was das im einzelnen ist, weiß niemand so genau. [...] Junge Autoren und Autorinnen präsentieren sich wie Popstars- oder werden doch so propagiert beziehungsweise hinstaffiert und auch dementsprechend konsumiert. Das etablierte Feuilleton ist in dem Maße irritiert, wie es sein Meinungsmonopol verliert.

(Ullmaier 10)

Durch die Gestaltung verliert das Werk aber im Versuch einer Chronologie schnell den roten Faden und ist vielmehr ein Popartefakt in sich als eine wissenschaftliche Abhandlung.

Anke S. Biendarra betrachtet in ihrem Aufsatz „Der Erzähler als popmoderner Flaneur in Christian Krachts Roman ‚Faserland‘“ den Ich- Erzähler und vermutet in ihm autobiografische

Bezüge des Autors. Sie weist auf die Selbstinszenierung des Autors hin und dass „an die Stelle der Aura des Textes zunehmend die des Autors tritt“ (Biendarra 168). Kracht habe mit dem „Posieren als arroganter Dandy sowie seiner Affiliation mit dem so genannten ‚Popliterarischen Quintett‘ [dem Treffen von fünf Popliteraten 1999 im Berliner Adlon Hotel, das auch als das ‚Popkulturelle Quintett‘ bezeichnet wird] eine mediale Präsenz erzeugt, die unvoreingenommene Lektüre erschwere“ (168) und dazu verleiten würde, den Roman positivistisch zu lesen.

Einen weiteren Interpretationsansatz zu *Faserland* stellt Katharina Rutschky in ihrem Aufsatz „Wertherzeit. Der Poproman-Merkmale eines unerkannten Genres“ vor. Sie zieht den Vergleich zu Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, der hier als „Urbild des Popromans“ (Rutschky 108) gesehen wird. Daneben wird der Roman in Hinblick auf verschiedene Leitmotive wie die Barbourjacke als einem „Mittelding zwischen kindlichem Fetisch und Thomas Mannschem Leitmotiv“ (114) analysiert.

Über Judith Hermann und ihr Werk ist bisher im Verhältnis zu *Faserland* im literaturwissenschaftlichen Bereich wenig erschienen. Verschiedene Kurzrezensionen zu *Nichts als Gespenster* sind in Tages- und Wochenzeitungen erschienen, die aber eher den Inhalt der Erzählungen und die Schreibweise der Autorin als interpretatorische Ansätze liefern. In einigen wird gefragt oder behauptet, ob sie das Lebensgefühl einer Generation thematisiere, so z.B. in Hubert Spiegels Rezension: „Die große Stärke dieser Geschichten ist ja vor allem die Atmosphäre, ist die intensive Darstellung eines Lebensgefühls. Den Nerv ihrer Generation, den ‚Sommerhaus später‘ so offenkundig traf, hat Judith Hermann auch mit ihrem zweiten Buch nicht verfehlt“ (Spiegel 44), und Kathrin Haasis schreibt in der Zeitung *Associated Press Worldstream-German*:

Sie [Hermanns Figuren] kultivieren Weltschmerz und Melancholie und beklagen die Leere und finden sich gleichzeitig schick. Ihre Lieblingsbeschäftigung ist die

Selbstbetrachtung [...] und damit zeichnet die 32jährige ein Portrait vieler Gleichaltriger, die nicht erwachsen werden, sondern sich lieber an der Oberfläche treiben lassen.
(Haasis)

Peter J. Graves diskutiert in dem Artikel „Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: ‚Ein literarisches Fräuleinwunder‘?“ inwieweit Judith Hermann der Zuordnung des *Spiegels*, sie sei ein ‚literarisches Fräuleinwunder‘, gerecht wird. ‚Literarische Fräuleinwunder‘ werden nach Graves folgendermaßen definiert: „young women among the sudden wave of home-grown authors on the German literary scene, [...] who were creating the greatest stir, not least for their uninhibited depiction of the erotic [...]“ (Graves 196).

Das Online-Magazin *Literaturkritik.de* hat den Schwerpunkt seiner Februar-Ausgabe 2003 auf Judith Hermann gelegt. Alexandra Pontzens Beitrag reißt einige Themen um Judith Hermann und ihre Geschichten an: die „Fräuleinwunder-Generation“ (Pontzen), den Schreibstil der Autorin und eine Kurzzusammenfassung von *Nichts als Gespenster*. Außerdem schenkt sie den Rezipienten besondere Beachtung. Der Artikel von Thomas Anz für diese Ausgabe, „Judith Hermann fotografiert Geister. Anmerkung zur immanenten Ästhetik in *Nichts als Gespenster*“ vermischt eine Analyse der Titelgeschichte mit einer allgemeinen Rezension des Erzählbandes. Der dritte Beitrag, „Ruhiger, weiter, traumtief. Der zweite Erzählband von Judith Hermann“, stammt von Laslo Scholtze, der unter anderem die Fähigkeit der Autorin lobt, einen „tiefen Blick ins Innere ihrer Heldinnen“ (Scholtze) werfen zu können.

Von Judith Hermann existiert eine Vielzahl von Interviews, wie beispielsweise „Meine Generation--was ist das eigentlich“ in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* vom 19.1.2003. An dieser Stelle soll auf das Interview mit Thomas Geiger, „Irgendetwas wird anders sein. Ein Gespräch“ (2002), eingegangen werden, in dem sie kurz vor Erscheinen ihres zweiten Buches über ihren ersten Erzählband *Sommerhaus*, später reflektiert und einen Ausblick auf ihr

neues Werk gibt. Dieses Interview wird stellvertretend erwähnt, weil darin eine Schlüsselfrage für die Magisterarbeit gestellt wird, die von der Autorin aber nicht erschöpfend bzw. nur subjektiv beantwortet wird. So der Interviewer Geiger: „Ich glaube, der Erfolg Deines Buches liegt einmal daran, daß sich eine Generation gewissermaßen selbst gelesen hat“ (Geiger 433). Ob Judith Hermann über das Gefühl einer Generation schreibt soll unter anderem Forschungsgegenstand der Magisterarbeit sein.

4. Forschungsbeitrag

Es gilt zu klären, wie die Popliteratur in die Literaturgeschichtsschreibung eingeordnet werden kann. Dazu werden verschiedene Literaturgeschichten auf ihre Erwähnung der Popliteratur hin untersucht. Zum Erscheinungsdatum vieler Literaturgeschichtsschreibungen wurde der Popliteratur noch nicht viel Bedeutung zugemessen, weshalb sie--wenn überhaupt--nur am Rande unter der Kategorie ‚Gegenwartsliteratur‘ eingeordnet wurde. In der Magisterarbeit werden Alternativen entworfen, wie die Popliteratur für die Literaturgeschichtsschreibung genauer klassifiziert werden könnte. Dazu werden die schon existierenden Begriffe wie ‚Generation Golf‘ und ‚zweite Pop-Generation‘ diskutiert und eine mögliche Erweiterung, die ‚Generation 30‘ entworfen.

Der zweite Forschungsbeitrag ist die literaturwissenschaftliche Analyse von Judith Hermanns Werk *Nichts als Gespenster*. Hermann nimmt in Sammelwerken über die Popliteratur bisher immer nur eine marginale Rolle ein. Das mag zum einen daran liegen, dass das Herausgabedatum vieler Werke zur Popliteratur vor dem Erscheinen von *Nichts als Gespenster* liegt, zum anderen weil Judith Hermanns Werk nicht alle Eigenschaften der Popliteratur besitzen könnte. Zunächst gilt es zu erläutern, was die Eigenschaften oder Themen der Popliteratur sind und ob man diese überhaupt allgemein gültig fixieren kann, um dann zu erörtern, ob sich Hermanns zweiter

Erzählband *Nichts als Gespenster* in das Genre Popliteratur problemlos einordnen lässt. Im Hauptteil der Arbeit wird ihr Erzählband dafür mit dem für die ‚neue Popliteratur‘, d.h. ab den 1990er Jahren, als Meilenstein geltenden Roman *Faserland* (1995) von Christian Kracht verglichen.

Sollte sich Judith Hermann nicht in die Popliteratur einordnen lassen, entweder, weil der Inhalt und die Darstellungsform ihres Erzählbandes nicht ‚popliterarisch‘ stimmig sind, oder weil zwischen den beiden zu vergleichenden Werken zu viel Zeit liegt, ist der Frage nachzugehen, ob sie ein weiterführendes neues Literaturgenre schafft und wenn ja, wie dies bezeichnet werden könnte.

5. Methode

Thomas Jung stellt in seinem Artikel „Vom Pop international zur Tristesse Royal. Die Popliteratur, der Kommerz und die postmoderne Beliebigkeit“ einen Versuch auf, „durch die Herleitung einiger gängiger inhaltlich- thematischer, literaturästhetischer sowie erkenntnistheoretisch-philosophischer Aspekte, die das Denken und Schreiben der Popliteraten zu leiten scheinen, einem Verständnis der gegenwärtigen Popliteratur näher zu kommen und Grundlage für eine umfassende Definition anzubieten“ (Jung c 39²). Es handelt sich dabei weniger um einen Merkmalkatalog, sondern vielmehr „um die Beschreibung verwandter Probleme und Stilorientierungen, die trotz ihrer Offenheit eine repräsentative Einheit bilden“ (39). Sein vorgestellter Kriterienkatalog dient als Methode zur Textanalyse und zum Textvergleich im zweiten Teil der Arbeit. Jung stellt folgende Charakteristika vor, die er für und anhand von Popliteratur der 1990er Jahre entwickelt hat:

² Da von Thomas Jung in dieser Arbeit drei Artikel zitiert werden, die alle im gleichen Jahr erschienen sind, also daher keine Jahreszahlen zur Identifikation des jeweiligen Artikels erhalten können, werden seine Artikel mit a, b und c beim Zitieren im Text gekennzeichnet. Sie erscheinen in dieser Kennzeichnung auch in der Bibliografie.

a) Die Themen der Popliteratur

Die Themen der Popliteratur sind aus der Populärkultur der Gegenwart gegriffen oder aus der jüngeren Gegenwart, wenn sie als kollektive Sozialisationserfahrung wahrnehmbar sind. Popliteratur kann auch autobiografische Erfahrungen des/der Autors/in enthalten und „sie [die Popliteraten] verweben dies mit [...] Musikzitate[n] und der Aufzählung von Markennamen der Konsum- und Warenwelt zu einem Lebensgefühl, dem Pop-Lifestyle“ (41). Ein weiteres Thema ist die (scheinbare) Individualität, die durch den Waren- und Medienkonsum geschaffen wird. ‚Scheinbar‘ deshalb, weil die angestrebte Individualität, die sich die ProtagonistInnen unter anderem aus der Kollektivität des Produktbewusstseins und ihrer wirkungsvollen Vermarktung konstituieren, selten reflektiert wird (40). „Leitmotivisch tauchen immer wieder folgende Erfahrungen auf: Einsamkeit, Entfremdung, Liebesverlust bzw. Bruch einer Partnerschaft, Sexualität [...], Gewalt, Musikkonsum [...] und Drogenkonsum [...]. Narrativ verknüpft werden diese Themen zuweilen auch durch eine Reisebeschreibung [...]“ (41).

Den Entfremdungserscheinungen misst Jung besondere Bedeutung zu. In der Popliteratur der 1990er gehe es um die „Seelenqualen‘ eines orientierungslosen, gelangweilten, wenn gleich keinen materiellen Notstand leidenden und nicht selten zynischen Subjekts, das sich nurmehr [sic] als Objekt einer an sich zynischen Medien- und Konsum- Welt begreift“ (40-41). Diese ‚gelebte Langeweile‘ beschreibt Jung auch als „Ennui“ (31).

b) Ästhetisch und stilistisch-formale Charakteristika

Unter diesen Oberbegriff stellt Jung die zum Teil minimalistisch und umgangssprachlich gehaltene Sprache, in der auch Montagen, Slogans, Produkt- und Markennamen und musikspezifische Begriffe auftauchen können. Dabei werden bestimmte kulturelle Signifikanten nicht erklärend eingeführt, sondern selbstverständlich gebraucht, denn als Rezipienten werden

Personen mit ähnlichem soziokulturellem Hintergrund und Alter des/der Autors/in vermutet. Sprache kann auch unter Umständen zerlegt werden, um „in größtmöglicher Authentizität die innere Befindlichkeit des Erzählers wiederzugeben“ (42). Die Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit wird fast ausschließlich realistisch abgebildet. Bei der Schreibweise herrscht eine „Poetologie eines neuen Realismus [...], der sich sein Gebrauchsmaterial aus der Alltagswelt zusammenklaubt“ (31) vor. „Im Zentrum der Wahrnehmung steht [...] das Ich des Erzählers“ (43). Das Beschreiben der momentanen Befindlichkeit und der Umwelt „bestimmt dabei die Reflexionstiefe des Ich-Erzählers“ (43).

c) Erkenntnistheoretisch-philosophische Dimension

Unter diesem Punkt führt Jung Merkmale an, die sich auf den Popliteraten und sein Auftreten in der Öffentlichkeit beziehen. Für die Popliteratur an sich betont Jung unter dieser Kategorie den „Verlust von allgemein akzeptierten gesellschaftlichen Wertmaßstäben“ (45) und den „Zwang zur Individualität, also zur Unteilbarkeit und gleichzeitig Einmaligkeit [...] der im Kontext einer rasanten gesellschaftspolitischen und vor allem ökonomischen Dynamik [...] zu einer unabwendbaren Subjektkrise und nicht zuletzt zur Einsamkeit führt“ (45-46). In dieser Subjektkrise werde nach Ersatzkonstruktionen eigener Identitätszuschreibung sowie nach kollektiver Erfahrung gesucht. Diese Erfahrungen extremer Wirklichkeit können beispielsweise Sexualität, Extremsport, Drogen- und Medienkonsum darstellen. Die „Darstellung sinnlicher Opulenz (Sexualität, Erotik, Gewalt) zielt auf die Sehnsucht einer Körper manifestierten (oder inszenierten) Authentizität (Körper fungiert dabei als Ursprünglichkeits-, Echtheits- und Wahrheitsgarant)“ (51).

d) Zielgruppenspezifität der Popliteratur

Als Zielgruppe der Popliteratur nennt Jung die „Generation der Mittzwanziger bis Mittdreißiger, also [...] der Idealleser, der mit dem Autor eine Sozialisations- und Generationenerfahrung teilt“ (48). Popliteratur ist Literatur, „die es geschafft hat, auf den einschlägigen Listen der Buchhandelsketten (z.B. Bertelsmann) zu rangieren, jedoch ist nicht jeder Bestseller ein popliterarischer Text. Den jeweiligen (popliterarischen) Büchern wird darüber hinaus eine gewisse Massenwirksamkeit zugesprochen“ (48), d.h. sie erregen Aufsehen in der öffentlichen Diskussion. Popliteratur wird nicht nur nach den Prinzipien der Populärkultur gefertigt, sondern auch nach deren Prinzipien verbreitet (48), und Massenmedien werden als Plattform für Werbung, Selbstdarstellung des/der Autors/in oder sogar als Publikationsort genutzt. Beispiele dafür sind Auftritte von AutorInnen im Fernsehen, Rainald Goetz' Internettagebuch *Abfall für alle* (1999) oder die im April 2005 im Internet begonnenen *Netznotizen eines Zeitgenossen* von Thomas Meinecke. Jung äußert zur Zielgruppenspezifität außerdem Folgendes: „Darstellungsformen basieren auf der Wiederverwertung--und Vermarktung--sowie auf der sukzessiven Nivellierung von spezifischen Kulturtraditionen, Motiven und Strukturen (d.h. auch von Erfahrungen von Rezipienten)“ (51).

Teil 1: Popliteratur als Phänomen

Dieser erste Teil der Arbeit dient als Hinführung zur Textanalyse von *Faserland* und *Nichts als Gespenster* im zweiten Teil. Hier wird der Begriff ‚Popliteratur‘ definiert, und es wird dargestellt, wo die Wurzeln der Popliteratur, wie wir sie heute um die Jahrtausendwende kennen, liegen. Dabei wird auf den Dadaismus, popliterarische Texte der 1960er bis 1980er Jahre, sowie auch auf ideelle Vorläufer eingegangen. Da Popliteratur ein Phänomen ist, das von Kritikern bis vor Kurzem noch skeptisch beäugt wurde, wird der Popliteratur in der Literaturgeschichte ein eigenes Kapitel gewidmet und überlegt, wie die Popliteratur kategorisiert werden könne. Hierfür wird der Generationen-Begriff nach Karl Mannheim eingeführt und Ansätze wie ‚Generation Golf‘, ‚zweite Generation Pop‘ oder die ‚Generation 30‘ diskutiert. Im dritten Kapitel dieses ersten Teils wird überlegt, wie sich die Popliteratur im neuen Jahrtausend weiterentwickelt hat oder ob die Annahme von Tobi Müller stimmt, die Popliteratur habe sich selbst abgeschafft (Müller 53). Die Literaturwissenschaft beschäftigt sich seit etwa den letzten sieben Jahren mit der Popliteratur der 1990er Jahre, was die Frage aufwirft, ob Popliteratur zur Hochliteratur zählt, oder ob sich die Literaturkritik neu orientiert hat. Dieser Frage wird ebenfalls im dritten Kapitel des zweiten Teils nachgegangen.

1. Definition und Geschichte

1.1. Definition ‚Pop‘ und ‚Popliteratur‘

Als eigenständiges Lexem steht ‚Pop‘ abkürzend für ‚populär‘ oder englisch ‚popular‘, d.h. ‚beliebt‘, ‚bekannt‘ oder ‚volkstümlich‘. Hergeleitet ist ‚populär‘ und ‚popular‘ aus dem

Lateinischen ‚popularis‘: ‚zum Volke gehörig‘ („Pop-Literatur“³ *Reallexikon*, 123). Im Deutschen referiert ‚populär‘ heute weniger auf ‚volkstümlich‘ oder ‚volksnah‘, sondern eher auf ‚massen- bzw. breitenwirksam‘ (Jung b 10). Im kulturtheoretisch verwendeten Sinne wird der Begriff ‚populär‘ aus dem Kontext der englischen Geistes- und Sozialwissenschaften hergeleitet, wo ab Ende des 19. Jahrhunderts von einer ‚popular culture‘, die als Opposition zur elitären Hochkultur steht, die Rede ist. Passend zu dieser Definition ist auch das Verständnis von ‚Pop‘, wenn es als das englische Verb ‚to pop‘ (knallen) betrachtet wird. ‚Pop‘ ist demnach etwas, was populär ist und knallt, bzw. alte Strukturen aufreißt und sich gegen klassische Formen in Musik, bildender Kunst und Literatur auflehnt.

In der bildenden Kunst drückt sich dieser Trend ab den späten 1950er Jahren in der sogenannten ‚Pop-Art‘ aus. Die Künstler der ‚Pop-Art‘ wie die Amerikaner Jackson Pollock (1912-1956), Robert Motherwell (1915-1991) und Willem de Kooning (1904-1997) lehnen sich unter anderem gegen den ‚Abstrakten Expressionismus‘ auf. Die Künstler fasziniert die populäre Massenkultur wie Werbung und sie propagieren den ‚New Realism‘, verstanden weniger als eine direkte Repräsentation der äußeren Realität, sondern als „eine Kunst über Zeichen und Zeichensysteme“ („Pop-Art“ *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, 419). Weitere Schlagwörter der Künstler um Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), Richard Hamilton (*1922) und Peter Blake (*1932), um nur einige bekannte Vertreter zu nennen, sind außerdem „Kunst, die nicht einfach Originale, sondern die Reproduzierbarkeit selbst reproduziert“ (419), „kommerzielle Gebrauchskunst als Gegenstand der Malerei“ (Roy Lichtenstein, zit. nach *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, 419), Happenings, Experimentalfilme und visuelle Medien.

³ Wenn im Text eine Quelle mit Anführungszeichen zitiert wird, verweist dies auf einen Lexikoneintrag oder einen Artikel, bei dem der Verfasser unbekannt ist. In der Bibliografie erscheint die Quelle wie im Text zitiert. Wenn zu einem Stichwort mehrere Lexika zitiert werden, wird beim Zitieren im Text kurz der Titel des Lexikons angegeben.

In der Musik ist die Popmusik, „elektronisch verstärkte, medial massenhaft rezipierte Musik“ („Pop-Literatur“ *Reallexikon*, 123) das Pop-Pendant und in der Literatur die Popliteratur.

Das schillernde Wort ‚Pop‘ ist „zu einem Markenzeichen in der Kulturindustrie geworden“ (Jung b 10) und geistert in immer neu gebildeten Komposita durch die Feuilletons: Pop-Star, Pop-Talent, Pop-Queen, Pop-Autor, Pop-Regisseur, Pop-Prinzessin, Pop-Roman, Pop-Fraktion, Pop-Szene, Popkultur, Popliteratur, Pop-Stück, Pop-Film, Intellektuellen-Pop etc. (10). Der heute inflationäre Gebrauch von ‚Pop‘ in allen nur erdenklichen Kontexten von Kultur und Feuilleton verweist „auf ein medial perpetuiertes Interesse der Konsumgesellschaft, möglichst große Publikums- und Käuferpotentiale von der vermeintlichen Attraktivität der kollektiven Phantasien und Schein- Identitäten zu überzeugen, die sich entlang der Ideologeme ewiger Jugendlichkeit, Erfolgsorientierung und Sexappeal entwickeln“ (11).

Im Folgenden soll der Begriff ‚Popliteratur‘ definiert werden. Dazu werden Literatur- und Kulturlexika sowie Sekundärtexte zur Popliteratur herangezogen; Sekundärwerke deshalb, weil sie häufig aktueller sind als Lexika und ‚Popliteratur‘ als Eintrag noch nicht den Einzug in alle literaturwissenschaftlichen Lexika gefunden hat. Gerade in Lexika in einer Auflage von vor 1990, wie das *Fischer Lexikon Literatur* (1964) oder *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (1987), ist kein Eintrag zu ‚Popliteratur‘ zu finden. Aber auch im *Literaturwissenschaftlichen Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik* (1997) steht zwischen ‚politischer Lyrik‘ und ‚Postmoderne‘ kein Eintrag. *Das Sachwörterbuch der Literatur* (8. Aufl. 2001) erlaubt der Popliteratur keinen eigenen Eintrag, sondern verweist auf ‚Pop-Art‘. Dort heißt es: „Wie die Pop-Kunst beruht die parallellaufende Pop-Literatur auf dem Prinzip der Demonstration der Montage von Vorgefundenem und präfabrizierten Fertigteilen, indem sie banale Objekte des Massenkonsums durch Isolierung oder Reihung verfremdet und kombiniert“ („Pop-Art“ *Sachwörterbuch der Literatur*, 624). Von dieser Definition, die noch unter dem Deckmantel der

‚Pop-Art‘ angeführt ist, soll sich im Weiteren gelöst werden und Popliteratur soll eigenständig betrachtet werden. Der kleine Diskurs über die Nicht- bzw. nicht eigenständige Aufnahme in Lexika soll andeuten, dass Popliteratur noch nicht vollständig in der Literaturwissenschaft als Form von Literatur akzeptiert ist.

Das *Metzler Literatur Lexikon* in der Ausgabe von 1984 definiert ‚Popliteratur‘ noch als „Literatur, die mit provokanter Exzentrizität, Monomanie, Obszönität, Unsinnigkeit und Primitivität gegen eine [...] Unterhaltungsliteratur ebenso gerichtet ist wie gegen eine Elite-Kunst“ („Popliteratur“ *Metzler Lexikon Literatur*, 337). In den 1990er Jahren wandelte sich die Popliteratur von der rebellischen Literatur, deren durchgängiges Motiv war, „dass die Literatur ein subversives Spiel mit vorhandenen Zeichen und Texten sein muss, eine Collage aus Zitaten, ein Sampling aus Vorhandenem, vergleichbar der aufkommenden DJ-Culture“ (Ernst 8), zum Synonym einer Art „Easy Reading“ (8).

Popliteratur teilt die Begeisterung für Popkultur, jenes „hedonistische Lebensgefühl, das modern sein will, eine ironische Haltung zur Welt hat, begeisterungsfähig ist und Oberflächlichkeit zu genießen versteht“ („Popkultur“). Etwas theoretischer drückt sich Jörgen Schäfer aus:

Es ist eine Literatur, die keine kulturkritische Anklage gegen die ausufernde Zeichenproduktion der populären Kultur erhebt, sondern diese als Ausgangsmaterial des literarischen Schreibens benutzt. [...] Pop-Literatur ist in diesem Sinne das Resultat einer Transformation der Literatur im Zeichen von Pop, sie entsteht an der Schnittstelle, an der die Pop-Signifikaten im literarischen Text neu kodiert werden. (Jörgen Schäfer 1998, zit. nach Ernst 7)

Im 2003 erschienenen *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* existiert eine Definition, die sich gegenüber der im *Metzler Lexikon Literatur* (1984) schon erheblich weiterentwickelt hat: Popliteratur ist demnach Literatur,

die sich im Gegensatz zur Tradition an der Ästhetik der kommerziellen Jugendkultur, Medien- und Warenwelt (Populärkultur) orientiert und archivierend, kritisch, ironisch und/oder affirmativ auf diese bezogen bleibt. Sie adaptiert deren Vokabular (Markennamen, Musiktitel) und thematisches Repertoire (Fernsehserien, Popmusik, Prominente) und repräsentiert, in Abgrenzung von der vergangenheits- und problemorientierten Nachkriegsliteratur, inhaltlich die Alltags- Jugend- und Gegenwartskultur seit den späten 1960er, besonders seit den 1990er Jahren („Pop-Literatur“ *Reallexikon*, 123).

Nicht vernachlässigt werden darf auch der populäre Aspekt von Popliteratur, denn neben Thematik, Sprache und dem Gegenpol zur ‚Hochliteratur‘ ist sie auch eine „leicht konsumierbare“ (123) Literatur mit „eingängigem Sound (Leitkunst: Popmusik)“ (123).

Mit dieser aktuellen Definition aus dem *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* und der Betonung, dass Popliteratur ab den 1990er Jahren zu einer Lifestyle- und luxusorientierten, ja schon zu Egozentrikprosa geworden ist, soll im zweiten und dritten Kapitel des ersten Teils, sowie bei der Textanalyse im zweiten Teil der Magisterarbeit gearbeitet werden, um zu analysieren, ob sich Judith Hermann mit ihrem Werk *Nichts als Gespenster* in diese Definition einordnen lässt.

1.2. Die Vorläufer der Popliteratur

Als Vorläufer bzw. Wegbereiter für die Popliteratur in Deutschland zählen der Dadaismus, die US-amerikanische ‚Beat-Generation‘ und nicht zuletzt der Artikel des US-amerikanischen

Medien- und Literaturwissenschaftlers Leslie A. Fiedler, „Cross the Border--Close the Gap“ (1968) (Jung c 35), die das klassische Verständnis von Kultur und Literatur umkrempeln und in neue Bahnen lenken.

Als die Folgen von Industrialisierung, zwei Weltkriegen und Erfahrungen des Kalten Kriegs Mitte des 20. Jahrhunderts zu Zweifeln an aufklärerischen und humanistischen Werten führten, wurde auch der Sinn einer hochkulturellen, bürgerlichen Literatur in Frage gestellt (Ernst 6). Diese Skepsis zeigte sich auch schon erstmals nach dem Ersten Weltkrieg, als die so genannten ‚Dadaisten‘ in ihren künstlerischen Werken Sprache und traditionelle Formen von Literatur zerstörten. „Der internationale Zweisilber Dada diente den Künstlern als Projektionsfläche künstlerischer Experimente, die vor allem auf die Provokation des Publikums abzielten“ (10). Kunst wurde durch Antikunst ersetzt, Konstruktion durch Dekonstruktion und bürgerliche Werte durch Nihilismus. Die Grenze zwischen Kunst und Alltäglichem war aufgehoben und es entwickelten sich neue Formen der Literatur und ihres Vortrags. Bei Lesungen wurde das Publikum mit Laut- und Silbengedichten angeschrien und Literaten kleideten sich verrückt oder trugen ihre Literatur turnend vor. Als Beispiel für ein Dada-Gedicht sei hier das Gedicht *Die Primitiven* von Richard Huelsebeck zitiert: „indigo indigo / "Trambahn Schlafsack / "Wanz und Floh / "indigo indigai / "umbaliska / "bumm DADAI“ (Huelsenbeck).

Die Dada- Bewegung entwickelte sich von ihren ersten Anfängen um 1916 in Zürich um Hugo Ball (1886-1927), Hans Arp (1887-1927) und Tristan Tzara (1896-1966), als Dada noch eine aggressive Form der Kunstzerstörung war, über die Dada-Bewegung in Berlin ab den 1920er Jahren, wo der Dadaismus Ausdruck des politischen Protests war, bis hin zur Dada- Bewegung in Paris, die als Anregung für surrealistische Bewegung ab Mitte der 1920er Jahre diente. Einige Dadaisten gingen in den 1920er Jahren nach New York und arbeiteten mit US-Künstlern wie Man Ray (1890-1976) oder Francis Picabia (1879-1953). Zwar kehrten sie wieder nach Europa

zurück, „hinterließen in Amerika jedoch Werke und Ideen, ohne die die spätere Pop-Art nicht denkbar gewesen wäre“ (Ernst 13). Die Pop-Art, über die schon in Kapitel 1.1. des ersten Teils gesprochen wurde, griff ab den späten 1950er Jahren die Ideen des Dadaismus auf und entwickelte sie weiter.

Eine Bewegung, die zwar nicht unmittelbar an den Dadaismus anknüpft, aber durchaus von ihm inspiriert wurde, war die so genannte ‚Beat-Generation‘ in den 1950er Jahren in den USA. Die sich in Anspielung auf die russischen Sputniks im Weltall ‚Beatniks‘ nennenden Literaten wie Michael McClure (*1932), Allen Ginsberg (1926-1997), William S. Burroughs (1914-1997) oder Peter Orbovsky (*1933) verweigerten sich den amerikanischen Normen, experimentieren mit Drogen, lebten eine freie Sexualität, glaubten aber „dennoch [...] den echten, besseren amerikanischen Patriotismus zu verkörpern“ (15). Diese Haltung war unter anderem auch Reaktion auf die Verhältnisse in den USA. Amerika hatte zwar den Zweiten Weltkrieg gewonnen, allerdings um den Preis vieler Toter und der Zerstörung der japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki. Das geistige Nachkriegsklima war stickig und unbeweglich. Kalter Krieg, Koreakrieg „und der rigide Antikommunismus des Senators Joseph McCarthy sorgten für eine Stimmung der Langeweile und des Konformismus“ (14). Aus dieser lähmenden Stimmung heraus entwickelte sich die ‚Beat-Generation‘ (von ‚to beat‘ als Rhythmus des Jazz), als dessen Gründungsroman *The Catcher in the Rye* (1951) von J. D. Salinger (*1919) zählt. Die Beatniks übten in zornigen Texten Kritik am amerikanischen Traum und verwendeten in ihrer expressiven Poesie und Prosa umgangssprachliche und obszöne Worte und „schrieben oft unverhüllt über ihre eigenen Sex-, Drogen- oder auch Elendserfahrungen, was in dieser unverblühten Weise anziehend oder schockierend auf die Leser wirkte“ (16). Als Beispiel seien hier einige Zeilen aus Allen Ginsbergs Gedicht *Amerika* (1957) zitiert: „America I’ve given you all and now I’m nothing / America two dollars and twenty-seven cents January 17, 1956 / I can’t stand my own

mind / America when will end the human war? / Go fuck yourself with your atom bomb / I don't feel good don't bother me [...]" (Ginsberg).

In San Francisco trugen die Beatniks ab 1955 ihre Texte in Auftritten mit Jazzmusikern vor und verbanden so Literatur und Musik zu einer neuen Einheit. Auch dass der Name der Beat-Generation von einem Rhythmus in der Jazzmusik entlehnt wurde, zeigt, welche Bedeutung Jazz bzw. Musik für diese Literaten hatte und wie Musik sie in ihrem Schreiben beeinflusste. Erstmals kann hier vom ‚Sound einer Generation‘ gesprochen werden. Wie noch zu zeigen sein wird, hat Musik auch auf die deutsche Popliteratur Einfluss ausgeübt. Gefühle und Stimmungen werden in manchen Werken mit Songtiteln bezeichnet, so z.B. bei Benjamin von Stuckrad-Barre in seinem Werk *Soloalbum* (1998). Diese neue Vortragsart zeigt seine Spuren auch noch in der Gegenwart in den so genannten ‚Poetry Slams‘, Stegreif-Poesie, die ähnlichen Charakter wie den einer Jazz-Improvisation hat.

Leslie A. Fiedlers Artikel „Cross the Borders--Close the Gap“ (1968) gilt als Richtungsweiser für die Entwicklung der deutschen Popliteratur. Er spricht davon, dass der ‚klassische‘ Roman, der auf Ästhetik, Tiefgründigkeit und Einordnung zur ‚hohen Literatur‘ abzielt, nicht mehr zeitgemäß sei und fordert einen Paradigmenwechsel in der Literatur, vor allem im Genre des Romans. Schriftsteller müssten sich von dem Gedanken verabschieden, ihr Werk habe jahrzehntelang, wenn nicht sogar jahrhundertlang Bestand: „No novelist can be reborn until he knows that insofar as he remains a novelist in the traditional sense, he is dead“ (Fiedler 274). Fiedler stellt die Behauptung auf, dass nicht das gedruckte Buch aussterbe, sondern sich vielmehr die Geschwindigkeit der Kommunikation und Medien beschleunigen würde (275). Um mit diesem Tempo mithalten zu können, müsse ein Kommunikationsmedium zu einer „form of entertainment“ (275) werden. Er propagiert, der neue Roman „must be anti-art as well as antiserious“ (276), weit weg von Kunst, Avantgarde, Innerlichkeit, Analyse und Anspruch (278),

um dem Markt und Rezipienten gerecht zu werden, denn „we have, however entered quite another time, apocalyptic, antirational, blatantly romantic and sentimental; an age dedicated to joyous misogyny and prophetic irresponsibility; one, at any rate, distrustful of self-protective irony and too great self-awareness“ (271-72). Als ersten Poproman nennt Fiedler den Roman *I will Spit On Your Graves* (1946)⁴ von Vernon Sullivan alias Boris Vian, der seiner Zeit voraus war und als Autor sich bewusst war, „that as compared to classic forms like epic or tragedy its [this first form of pop literature] life span was necessarily short“⁵ (274). Dem Franzosen Vian gelang es, „[to] close the gap between high culture and low, belles-lettres and pop art“ (277). Fiedler öffnete mit seinem Artikel den Weg für die amerikanische Popliteratur der späten 1960er und frühen 1970er Jahre. Seine Kernthese--mit der Pop-Art sei die Überwindung der Grenze von Hoch- und Alltagskultur gelungen und für die Literatur sollte Ähnliches gelten--regte auch deutsche Literaten an. Im nächsten Kapitel wird die Entwicklung der Popliteratur in Deutschland von den 1960er bis 1980er Jahren dargestellt, die sich von den oben genannten Bewegungen inspirieren ließ.

Neben den chronologischen Vorläufern können auch thematische bzw. ideelle Vorläufer für die deutsche Popliteratur ab den 1990er Jahren genannt werden. Exemplarisch wird hier kurz auf die Vorläufer des ‚Ennui‘ und auf Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* eingegangen.

Schon in der Einleitung wurde davon gesprochen, dass der Ennui Programm vieler gegenwärtiger popliterarischer Texte ist. Die Langeweile als literarisches Motiv ist nicht neu und „reicht von der ‚Acedia‘ des mittelalterlichen Lasterkatalogs und der ‚lange wîle‘ im höfischen Roman über den ‚Ennui‘ Laroche-foucaulds zur romantischen Langeweile; ihr Spektrum umfasst

⁴ Im Originaltitel „J’irai cracher sur vos tombes“

⁵ Mit dieser Parodie der amerikanischen Sex and Crime-Romane wird er schlagartig bekannt, brachte ihm aber eine Anklage gegen Unmoral ein. Nach seinem Tod 1959 geriet er zunächst in Vergessenheit, wird heute aber „zu den interessantesten Persönlichkeiten des geistigen Lebens der französischen Nachkriegszeit gerechnet“ (Pinkernell). Fiedlers Aussage, dass Sullivan/Vian ein Autor war, der seine Literatur auf Schnelllebigkeit auslegte, kann also im Nachhinein nicht bestätigt werden.

die feinsinnigen Reflexionen Thomas Manns im ‚Zauberberg‘ und die Gewaltexzesse in Wolfgang Bauers ‚Magic afternoon‘“ (Schwarz 7). Christopher Schwarz erklärt, dass mit dem wachsenden Interesse am menschlichen Seelenleben zur Zeit der Aufklärung, sich der Ennui in der Literatur mehrt. Besonders in der Romantik, z.B. bei Tieck, Schlegel und Brentano, wird er „unter dem Eindruck des Problematischwerdens personaler Identität thematisiert“ (9). In der Romantik bezeuge das Thema der Langeweile nicht zuletzt die traumatischen Erfahrungen des Emanzipationsprozesses (9). Das Ich, das mit seiner Identität brüchig geworden ist, stehe im Mittelpunkt. Es könnte Halt in Religion, Arbeit, Familie oder Moral finden, tut es aber nicht. „Die durch den Zerfall der genannten Vermittlungsinstanzen entstandene Dissonanz von Ich und Welt prägen maßgeblich jene moderne Langeweile, deren Geschichte bis heute nicht abgeschlossen ist“ (9). Schwarz stellt die Behauptung auf, frühere AutorInnen hätten die Vorgeschichte der heutigen Gefühlslage geschrieben und ihre Darstellungen nähmen, „ob im Brief, im Roman oder Drama, in der Form der Kulturkritik, der Selbstanalyse oder des beiläufigen Räsonnements, all jene Charakteristika der Langeweile vorweg, die wir für ein Signum spezifisch moderner Befindlichkeit halten“ (9).

Katharina Rutschky weist in ihrem Artikel „Wertherzeit. Der Poproman--Merkmale eines unerkannten Genres“ auf Vorgänger der Pöpliteratur und Parallelen der Thematik in älterer deutscher Literatur hin. Sie spricht dabei nicht vom Dadaismus oder der Literatur der Beat-Generation, sondern beginnt viel früher--bei Goethe. Als Urbild des Popromans bezeichnet sie *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) (Rutschky 108), denn auch hier ist das Thema vieler Popromane, Liebesglück und Liebesleid und ein leidender Protagonist Programm. Auch Goethe war, als er die *Leiden des jungen Werthers* schrieb, ähnlich alt wie heutige Pöpliteraten, 23 Jahre. Goethes Werk wurde zu einem Bestseller und hatte beim jungen Publikum einen großen Erfolg (108). Ganz ähnlich verhält es sich auch bei der Pöpliteratur der 1990er Jahre. Verbindend von

Werther und Popliteratur ist auch die Kritik des „literarischen Establishments“ (108). „Die tonangebenden Aufklärer nahmen seiner Zeit vor allem Anstoß an Werthers Selbstmord. [...] Gar nicht passte ihnen auch die Bedeutung, die der junge Goethe den radikal subjektiven Empfindungen, Wünschen und Träumen seines unglücklichem Verliebten beimaß“ (108). Auch damals trat schon das Problem auf, dass Leser den Protagonisten mit dem Autor gleichsetzten, weil die Schilderungen subjektiv und echt klangen. Das Lesen von *Werther* wurde zu einem „Werthererlebnis“ (110), in dem die Grenzen zwischen Goethe, Werther und dem Ich des Lesers verschwimmen (110). Der Poproman fordert vom Rezipienten auch die Lesehaltung des Miterlebens, „schon durch die strikt präsentische, oft protokollartige Erzählweise“ (110).

1.3. Die 1960er bis späten 1980er Jahre

Der Schwerpunkt der Magisterarbeit ist die Popliteratur in Deutschland ab den 1990er Jahren und ihre Weiterentwicklung im neuen Jahrtausend, deshalb soll die Geschichte der deutschen Popliteratur von den 1960er bis späten 1980er Jahren nicht allzu ausführlich beschrieben werden. Auch ist es nicht leicht, zu entscheiden, was im geschichtlichen Abriss aufgenommen werden soll und was nicht, denn da weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart Konsens darüber besteht, was zur Popliteratur zählt und was nicht, kann diskutiert werden, ab wann man von einer Geschichte der Popliteratur, wann von Vorgängen und wann von Strömungen, die die Popliteratur beeinflusst haben, sprechen kann. In diesem Kapitel werden daher nur die wichtigsten Werke, AutorInnen, Ausschlaggeber und Wegbereiter genannt.

In den 1960er Jahren gab es auf der einen Seite Vertreter der ‚Hochkultur‘, die popliterarische Ansätze in ihre Werke einflochten, so Peter Handke, der in seine Texte Zitate der damaligen, zumeist US-amerikanischen Popkultur einwebte und damit mit der Tradition brach, intertextuelle Bezüge müssen aus der klassisch-humanistischen Hochliteratur kommen. Ernst

Jandl und Elfriede Jelinek griffen ebenfalls „die vor dem Hintergrund sprachexperimenteller Ansätze und der Poetik der Verfremdung alltagssprachliches Material auf, ohne sich damit popkulturellen Methoden und der Alltagsthematik komplett zu verschreiben“ (Frank 2003, 12).

Auf der anderen Seite gab es Schriftsteller aus subkulturellen Milieus, die eher im Untergrund, daher nicht für das breite Publikum schrieben, und ihre Werke bei kleineren Verlagen publizierten. Jörg Fauser (1944-1987) ist einer dieser; er lebte als Gelegenheitsarbeiter, Junkie und Weltenbummler und gelangte mit seinen autobiografischen Texten, z.B. *Rohstoff* (1984), zu bescheidenem Ruhm (12). Auch Hubert Fichte (1935-1986) war einer dieser ersten Popliteraten (Ackermann/Greif 62). Er knüpfte mit seinem Werk *Die Palette* (1968) an die Szeneneinblicke der amerikanischen Beatniks an und erzählt alltagsvulgär vom Drogen- und Zuhältermilieu. Fichte war auch einer der ersten deutschen Schriftsteller, die eine Performance-Lesung hielten. Er trat 1966 mit seiner Beatband ‚Jan and the Zodiaks‘ im Hamburger ‚Star Club‘ auf und las mit musikalischer Begleitung Teile seines *Palette*-Manuskripts. Erstmals machten Beat und Prosa „gemeinsame Sache, sie dementieren das angebliche Schisma zwischen der Sub-, der Pop- Kultur, die ihre Kleidung und Sprache und Umgangsformen hat, und der seriösen, der höheren [...] ‚eigentlichen Kultur‘“ (62).

Rolf Dieter Brinkmann ist eine zentrale Figur der deutschsprachigen Popliteratur (Ernst 34) und sein hassgeladener Beziehungsroman *Keiner weiß mehr* (1968) läutet gemeinsam mit Fichtes Werk die neue Popliteratur unter dem Vorzeichen einer Poetologie des neuen Realismus ein. Anregungen holten sich die Autoren aus der anglo-amerikanischen Beat- und Popliteratur. 1969 brachte Brinkmann zusammen mit Ralf-Rainer Rygulla den Band *Acid. Neue amerikanische Szene* heraus, was eine der erfolgreichsten und stilprägendsten Anthologien wurde, „die ästhetisch zwar ganz in der Tradition der amerikanischen Beatniks steht, optisch indes die Reizsignale einer ‚poppigen‘ Marktorientierung umsetzt“ (Ackermann/Greif 58). Brinkmann war

Mitglied der so genannten ‚Kölner Schule‘, eine Gruppe von Autoren, die den neuen Realismus begründeten, bei dem es um die Darstellung der Alltagszwänge ging. Dieter Wellershoff (*1925), Mitglied der Kölner Schule und Lektor des Verlags Kiepenheuer & Witsch, gab auch einen entscheidenden Anstoß für die deutsche Pöpliteratur, denn „er forderte möglichst große Wirklichkeitsnähe und die Darstellung eines engen Ausschnitts des Alltagslebens [...] um gegen die Abstraktheit des modernen Romans wieder eine andere, neue Form von Wahrnehmung zu ermöglichen“ (Ernst 32). Der neue Realismus sollte den Blick öffnen für alltägliche Grausamkeiten und zwischenmenschliche Deformation in der Gesellschaft. In Wellershoffs Roman *Ein schöner Tag* (1966) zeigen seine Figuren Kommunikationsunfähigkeit, Isolation und Unzufriedenheit. Damit fasst er Tendenzen der Gruppe von Kiepenheuer & Witsch-Autoren zusammen, die er betreut.

Die ‚Kölner Schule‘ ist außerdem auch stilbildender Ausgangspunkt für die so genannte ‚Neue Subjektivität‘ der 1970er Jahre und in ihrer Öffnung für das Alltägliche und Autobiografische für die ab den 1960er Jahren aufkommende Dokumentarliteratur mit sozialkritischem Gestus. Eine Entwicklung dieses „Realismusschubs“ (Ernst 24) war die neue Dokumentarliteratur, „der es aus einer sozialkritischen Perspektive heraus um die Offenlegung deutscher Realitäten ging“ (Ernst 34). Vertreter der Dokumentarliteratur sind z.B. Erika Runge (u.a. *Bottroper Protokolle* 1968) und Günter Wallraff (u.a. *Industriereportagen* 1970), die sich mit historischen Themen oder der Situation der Arbeiter auseinandersetzen.

Nach der Politisierung der Literatur in den 1960er Jahren folgte in den 1970er Jahren der Rückzug ins Private. Die ‚neue Subjektivität‘ war der Oberbegriff für „all jene Literaten, die den Weg von den großen gesellschaftspolitischen Ideen zurück ins Private angetreten hatten“ (Frank 2003, 14). Die Pöpliteratur, die dem *neuen Realismus* treu blieb, stagnierte und es kam schließlich zum Verschwinden (Jung c 37). Die Texte der nun vorherrschenden ‚neuen

Subjektivität' waren streng arrangierte, modernistisch-elitäre Literatur, deren „Pop-Attitüde allenfalls als irritierendes Spiel mit dem Leser daherkam“ (37). Man sprach auch vom „zeitweiligen Untergang der Popliteratur“ (38).

Anders dagegen ging es in der DDR-Literatur, in der es auch popliterarische Ansätze gab, z.B. die Texte von Ulrich Plenzdorf wie *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973), bei denen die Protagonisten Alltagsnormen der DDR in Frage stellten und sich mit langen Haaren, Jeans und Popmusik hörend präsentierten. Ab Ende der 1970er Jahre gab es immer mehr Jugendliche, die sich im Kampf für Freiheit und Gleichberechtigung in subkulturellen Gruppen organisierten und für die Punk-, Jazz- und Rockmusik zum wichtigsten Bestandteil ihrer Identität wurde (47). Die bekannteste Subkulturszene war die am Prenzlauer Berg in Ostberlin um Bert Papenfuß-Gorek (*1956) (Werke u.a. *Harm* [1985] und *Dreizehntanz* [1988]), und Stefan Döring (*1954) (Werke u.a. *Ich fühle mich in Grenzen wohl* [1985] und *Heutmorgestern* [1989]). Es entwickelte sich eine offene, experimentelle und lebendige Szene, deren Wirkung zwar aufgrund der Zensur in der DDR auf den Untergrund beschränkt blieb, dort jedoch Nischenkonformismus schuf (48-49).

In den 1980er Jahren wurden Autoren in Westdeutschland wieder popliterarisch aktiv, so zum Beispiel Rainald Goetz (*1954), Andreas Neumeister (*1959) und Thomas Meinecke (*1955), die sich intensiv mit Jugend- und Musikkulturen, sowie postmodernen Theorien beschäftigten (60). Ab Ende der 1980er Jahre nahm sie der Frankfurter Suhrkamp Verlag, zu dessen Programm normalerweise akademische und hochkulturelle Literatur zählte, unter Vertrag. Fortan wurden sie als ‚Suhrkamp-Trio‘ bekannt und ihre späteren Bücher, z.B. *Rave* (2001, Goetz), *Gut laut* (2001, Neumeister) und *Tomboy* (2000, Meinecke) wurden vom Verlag mit ‚Pop‘ angepriesen. Dass der renommierte Suhrkamp Verlag Popliteraten präsentierte, war sicher mit ein Auslöser, dass fortan Popliteratur nicht mehr ein wenig beachtetes bzw. im Untergrund gehandeltes Genre blieb.

Die Entwicklung der Popliteratur zeigt, dass Popliteratur oft mit Formen von Provokation einher ging. In den 1960er und 1980er Jahren beteiligten sich Autoren an Happenings, der so genannten Spontis und Kommunarden, gewannen dadurch Anregungen für ihre eigene Arbeit oder reflektierten literarisch über die Aktion (53). Die Popliteratur in der DDR lehnte sich gegen die Staats- und Gesellschaftsstrukturen auf. Das aber wohl eindrucklichste Beispiel der Provokation in Westdeutschland ist Rainald Goetz, der sich 1983 bei einer Lesung anlässlich des Ingeborg-Bachmann-Preises in Klagenfurt mit einer Rasierklinge die Stirn aufschlitzte.

Während er die Lesung fortsetzte, tropfte zum Entsetzen der Zuschauer Blut auf sein Manuskript. Die bizarre Körper-Text- Einheit und der darin zum Ausdruck kommende Hang zur Selbstinszenierung deutet [...] an, dass [...] Popliteraten die Provokation suchten, mit der sie nicht nur das literarische Establishment, sondern vor allem auch die Vorgängergeneration treffen wollten. (Frank 2003, 18)

Dies zeigt auch, dass Popliteratur nur eine Erscheinungsform der Popkultur ist und um sie auch andere popkulturelle Formen, wie der Vortrag der Literatur und die Präsentation der Person des/der Autors/in eine wichtige Rolle spielen.

1.4. Die 1990er Jahre und heute

Das Verständnis von Popliteratur, wie es in den 1960er bis Ende der 1980er Jahre vorherrschte, die Auflehnung gegen den hochkulturellen Literaturbetrieb, die Provokation, die Verbreitung in kleinen Verlagen mit geringer Auflagenzahl, der subversive und experimentelle Charakter, wandelte sich ab den 1990er Jahre schlagartig. Wegweiser für das neue Bewusstsein, dass popliterarische Phänomene als eigenständiges Literatursegment wahrgenommen wurden, war die Publikation von Christian Krachts *Faserland* im Jahre 1995. Das Erscheinen dieses Romans sehen Literaturwissenschaftler als Wendepunkt für die deutsche Popliteratur (Frank

2003, 21; Ernst 72, Baßler 110). Krachts Protagonist ist, anders als bei den Autoren der Beat-Generation oder in anderen früheren popliterarischen Texten, ein Yuppie, der sich um Geld keine Sorgen machen muss und der sich nicht als Außenseiter der Gesellschaft fühlt. *Faserland* steht Pate für die Entwicklung einer neuen literarischen Dichtung, deren Zweck kein politischer Ausdruck mehr sei, sondern vielmehr ein Sich-zurechtfinden in der Überflussgesellschaft (Beuse 151).

Als Roman, der für das neue Verständnis von Popliteratur ebenso wichtig ist, ist Benjamin von Stuckrad-Barres Roman *Soloalbum* aus dem Jahre 1998 (Ernst 73, Frank 2003, 22; Ullmaier 23). In Stuckrad-Barres Roman muss ein Angestellter einer Musikagentur damit umgehen lernen, dass sich seine Freundin von ihm getrennt hat. Er findet Trost vor allem in der Musik der Popband *Oasis*. Die einzelnen Kapitel und Gefühlslagen des Protagonisten werden mit Song- und Albumtiteln dieser Band überschrieben, z.B. „Don't look back in anger“, „Definitely maybe“ oder „It's getting better“. Dirk Frank kommentiert *Soloalbum* folgendermaßen:

Wesentliche Merkmale seines Textes sind schnelle Gags und Imitation der Werbesprache.

Dieses Aufgehen im neoliberalen Literaturbetrieb der neunziger Jahre zeigt Stuckrad-Barre noch deutlicher in seinem zweiten Buch *Livealbum* (1999), das von seiner Lesereise als Mitarbeiter des Unterhaltungsbusiness berichtet (Frank 73).

Die Themen der Popliteratur der 1990er Jahre wurden schon in der Einleitung genannt. An dieser Stelle sei nur kurz auf einige grundlegende von ihnen eingegangen. Der Poproman der 1990er erzählt bevorzugt von Protagonisten in (post)modernen Gesellschaften, die sich mit Markenartikeln und Luxusgütern umgeben. Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht und Joachim Bessing gehen in ihren Büchern Fragen nach,

die vom Plateau des aktuellen gesellschaftlichen Bewußtseins aus betrachtet, die entscheidenden sind: Was ziehe ich an? Welche Musik höre ich heute? Wofür gebe ich

mein Geld aus? Die Frage ‚wie soll mein Leben aussehen?’ stellen sie im buchstäblichen Sinn, die Gestalt der Oberfläche ist es, die interessiert. (Oswald 34)

Neben dem Ennui ist die Adoleszenz ein großes Thema, d.h. der „spätere Abschnitt des Jugendalters“ (*Duden* 143) bzw. „der Abschied von der Kindheit im Rahmen eines gesellschaftlich/ kulturellen Systems“ (Gansel 237). Diese Ablösung von der Kindheit und der Eintritt in die Erwachsenenwelt, die damit verbundene Suche nach dem eigenen Ich, die Erlebnisse und Hürden bis zum ‚Erlangen einer Reife’, gewinnen im Poproman an Bedeutung. „Im Unterschied zu vor- und frühmodernen Gesellschaften, in denen Jugend wie Adoleszenz klar kontuiert sind, verliert Jugend im Prozess von Modernisierung ihre eindeutigen Konturen“ (239), d.h. der Abnabelungsprozess verschiebt sich nach hinten und er wird bewusster wahrgenommen, was dazu führt, dass „in (post) modernen Gesellschaften [...] die so genannte *Postadoleszenz* an Bedeutung [gewinnt], die mitunter bis in das dritte, ja sogar vierte Lebensjahrzehnt hineinreicht und die daher für [...] Pop-Romane von Bedeutung ist“ (240).

Die Protagonisten von Popromanen sind häufig um die 30 Jahre alt und reflektieren ihr Leben, so *Phosphor* (2000) von Sven Lager oder *Blackbox* (2000) von Benjamin Stuckrad-Barre; sie wollen kurz vor einem wichtigen Ereignis wie der 30. Geburtstag oder Heirat noch mal etwas erleben, wie in Marc Fischers *Jäger* (2002) oder Sven Regeners *Herr Lehmann* (2003). Auch die ProtagonistInnen bei Christian Kracht und Judith Hermann haben das entsprechende Alter und der Übergang in einen neuen Lebensabschnitt wird in Form von einer Reise dargestellt.

1.5. Die Popliteraten und die Popfraktion ab Mitte der 1990er

Der/die Verfasser/in eines Popromans ist nicht mehr zwangsläufig Schriftsteller von vorne herein, „unter Umständen mag er [der Autor eines Popromans] allerdings durch den Erstlingserfolg dazu verführt werden“ (Rutschky 109). Popliteraten sammeln oft, bevor sie

popliterarische Texte verfassen, Erfahrungen im Medienbereich. Christian Kracht (*Faserland* 1995, *Der gelbe Bleistift* 1999, *Mesopotamia* 2000) war lange Zeit Journalist für das Magazin *Tempo*, für die *Berliner Zeitung*, sowie für den *Spiegel*. Alexa Henning von Lange (*Relax* 1997) arbeitet als Drehbuchautorin und Moderatorin, und Benjamin von Stuckrad-Barre (*Soloalbum* 1998, *Livealbum* 1999, *Blackbox* 2000) machte Karriere als Redakteur beim Musikmagazin *Rolling Stone*, als Gagschreiber für die *Harald Schmidt Show* und beim Musiksender *MTV*. Dies sind nur einige Beispiele, aber sie zeigen, dass es sich bei den Popliteraten der 1990er Jahre nicht mehr um die dichtenden, oft mittellosen Reaktionäre handelt, sondern um „Mitarbeiter der Kulturindustrie“, deren „gut verkäufliche Trendliteratur mit schnellem Verfallsdatum“ einer Yuppieschicht zur Unterhaltung dient (Ernst 75).

Die so genannte ‚Popfraktion‘ hat die Debatte im Feuilleton über die Qualität der jungen deutschsprachigen Literatur nachhaltig bestimmt (Frank 2003, 25). Der Name ‚Popfraktion‘ entstand in Anlehnung an den Titel des Sammelbandes *Slam ! Poetry! Texte der Pop-Fraktion* (1996), herausgegeben von Marcel Hartges und Andreas Neumeister. Doch wie genau definiert sich die ‚Popfraktion‘ und wann ist ein Autor oder eine Autorin Mitglied dieser?

Katharina Rutschky macht das Geburtsjahr verantwortlich: „Für Autoren, die alle um das Jahr 1970 herum geboren sind, hat sich die Bezeichnung ‚Popliterat‘ durchgesetzt. Ihre Bücher firmieren unter dem Label ‚Popliteratur‘ und sie nennen sich ‚Popfraktion‘“ (Rutschky 109). Aber genauso wenig wie die Definition von Popliteratur einen einheitlichen Konsens gefunden hat, gibt es diese auch nicht für die Popfraktion. Eine Definition liegt in gesichteter Lektüre nicht vor, vielmehr werden Popliteraten der 1990er Jahre zusammenfassend als „Popfraktion“ (Jung a 11) benannt.

Wie schon gezeigt, hatte die Popliteratur der 1960-1980er Jahre viel mit dem Auflehnen gegen die Hochkultur und Provokation zu tun und hatte experimentellen Charakter. In den 1990er

Jahren hat sich das Verständnis von Popliteratur gewandelt, weg von der Opposition zur Gegenwartskultur und Sprachrohr einer Subkultur, hin zum Abbild der Gegenwartskultur mit der Betonung auf Luxus und Langeweile. Kritikern unterstellen den Vertretern der Pop-Fraktion meist eine hedonistische Ausrichtung; die Befreiung von ideologischen und kulturkritischen Zwängen habe eine Literatur hervorgebracht, in der nur noch das gestylte und narzisstische Selbst gefeiert wird (Frank 2000, 72). Wie sieht in dieser Zeit des neuen Verständnisses von Popliteratur ihr Ausdruck außerhalb der Literatur aus, bzw. das Paratextuelle von Popliteratur?

Besonders die zweite Hälfte der 1990er Jahre war von der Eventkultur geprägt, die sich rund um die Popliteratur entfaltete. Die mediale Präsentation von Literatur und Autor war zwar nicht neu, aber sie verstärkte sich und „der Autor als telegener, erfolgreicher Popstar war geboren, die Lesungen als mediengerechte Performance inszeniert“ (Jung a 10). Die Autoren präsentierten in den Medien ein Bild von sich, das zu ihren Texten passte bzw. dafür passend gemacht wurde. Ob dieses Image immer das war, das die Autoren auch im ‚normalen Leben‘ verkörpern, kann hinterfragt werden. Jung sieht den Popliteraten als „Figur inmitten eines banalisierten, alltäglichen Lebens, die mit dem Bilder- und Informationsüberfluß aus den sensations- und katastrophenfixierten Medien konkurrieren muß“ (12).

Wie schon bei den früheren Popliteraten, ist den ‚Neuen‘ das Mixtum compositum von realem Autor-Menschen, Ich-Erzähler und Leser wichtig (Rutschky 112). Autoren geben offen ihren Drogenkonsum zu, so Benjamin von Stuckrad Barre in einem *Spiegel*- Interview („Ruhe fand ich, wenn ich breit war“), bekennen, dass sie eine Putzfrau haben (Illies 156) oder werben für ein Modehaus. „Kracht und Stuckrad-Barre bekannten sich in einer Anzeigenkampagne für Peek & Cloppenburg auch als konsequente Anzugträger. Mit ihnen wurde erstmals öffentlich, daß nicht nur spätexistentialistische Nil-Raucher [...] den dunklen Zweireiher ohne Krawatte bevorzugen, sondern auch die Junge Deutsche Novelle“ (Illies 155-56). Von Subkultur und

Auflehnung gegen die Hochkultur ist hier nichts mehr zu spüren. Norbert Bolz sieht die Antwort für diese Entwicklung darin, dass eine neue Etappe der Medienrevolution eingetreten ist (Bolz 1998, 252) und fügt kritisch hinzu, dass für viele Autoren gelte, dass Medienpräsenz den Ruhm ersetze (253).

Das wohl spektakulärste ‚Happening‘ der Popfraktion war das Treffen im Berliner Adlon Hotel. Fünf Angehörige der Popfraktion, alle zwischen 1966 und 1975 geboren, trafen sich 1999 im Berliner Nobelhotel Adlon, um drei Tage und Nächte ein „Sittenbild unserer Generation“ (Bessing 11) zu modellieren. Es waren die Schriftsteller Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad Barre, Eckhard Nickel, der Gesellschaftsreporter Alexander von Schönburg und der Kolumnist Joachim Bessing. Sie „posier[t]en als arrogante Dandys“ (Frank 2002, 229), trugen maßgeschneiderte Anzüge, hatten vergoldete Flachmänner bei sich und inszenierten sich und die Themen, über sie sich unterhielten, inmitten von deutlich ausgelebtem Luxus und Wohlstand. Sie sprachen über Alles und Nichts, Gott und die Welt, Krieg und Frieden, um Musik und Interpreten, Fernsehen und Fernsehstars und immer wieder in Mode, Getränke und Speisen (Schnell 581). Sie inszenierten sich ganz nach dem Motto: „Genau wie das Adlon ist die Welt, in der wir leben. Außen fein herausgeputzt, mit Goldrand, aufgehyped--dahinter hohl“ (von Schönburg in Bessing 15). In Anspielung auf das ‚Literarische Quartett‘ nannten die sich das ‚Popkulturelle Quintett‘ und veröffentlichten ihre 30 Stunden langen Gespräche in Buchform unter dem Titel *Tristesse Royal* (1999). Dieser Titel war Programm des Treffens und der Generation, die sie abbilden wollten. Jung kommentiert:

Nicht nur ein Generationsbild wird hier entworfen, intendiert ist vielmehr ein Bild von einer Gesellschaft im Leerlauf, in der Erstarrung. Ein Bild, das eigentlich nur ein Selbstbild ist, aus dem Blick einer Autorenriege, die sich--dank ihres Medien-Images--als Avantgarde der deutschen Gegenwartsliteratur versteht (Jung c 29).

Zynisch und subtil übten sie Kritik an der Gesellschaft. Allerdings geschah dies nicht offensichtlich, denn sie distanzieren sich nicht von dem, was sie kritisierten, sondern lebten mittendrin im Kapitalismus und Luxus. Sie reflektierten zwar ihren Zustand:

Wer an Hunger leidet und nicht im Adlon sitzt, langweilt sich nicht. Wir sind nichts als Produkte einer postmateriellen Gesellschaft, die nur noch mit Langeweile kämpft [...]. Wir kennen auch den Statuskampf der vorherigen Generation nicht mehr. Daher haben wir Zeit für Langeweile. [...] Wir schauen über die Quadriga und das hässliche Berlin dort unten hinweg und befinden uns am Fin de Siècle einer perfekten Kultur, die offenbar in ihrer höchsten Endform äußerst langweilig ist. (Bessing 33).

Sie verharrten aber im Ennui und riefen zu keinem Umdenken auf. Auf der einen Seite könnte dies als neue Form von Gesellschaftskritik verstanden werden, auf der anderen Seite wurde das ‚Popkulturelle Quintett‘ von der Presse als „männliche Klatschbasen, die anscheinend schon alles hinter sich haben“ (Weidinger II) kritisiert, und alles, was ihnen gelänge, wäre der „Betrieb einer gigantischen Junggesellenmaschine“ (Winkler 17). Thomas Ernst fasst das Auftreten des Quintetts folgendermaßen zusammen: die selbsternannten Dandys zeigen, „dass Popliteratur inzwischen völlig beliebig und mit allen Zeitgeisterscheinungen kompatibel und (gerade dadurch) eine ökonomisch erfolgreiche Sache sein kann. [...] Diese neue Popliteratur ist nicht mehr wütender Protest gegen die Verhältnisse, sondern angenehmer Begleitsound zur Berliner Republik“ (Ernst 75).

Auf das Selbstverständnis der Popliteraten soll im dritten Kapitel des ersten Teils eingegangen werden, wenn diskutiert wird, ob die Generation der Popliteraten der 1990er Jahre sich selbst abgeschafft hat, bzw. sich, genauso, wie sie sich medial konstruiert und inszeniert hat, auch wieder liquidiert. Das in diesem Kapitel vorgestellte Bild der Popliteratur und -literaten der 1990er Jahre dient als Ausgangspunkt für die weitere Analyse.

2. Popliteratur und Literaturgeschichte

2.1. Popliteratur in der neueren Literaturgeschichte

Die ‚Literaturgeschichte‘ hat nach dem *Metzler Lexikon Literatur* zwei Definitionen. Zum einen ist es die „Literatur in ihren historischen Zusammenhängen und Entwicklungen“ („Literaturgeschichte“ 259), zum anderen die „Darstellung einer in einer bestimmten Sprache verfaßten Literatur [...] in Epochen [...] oder die Geschichte einzelner Gattungen“ (259). Auf die erste Definition und den zweiten Teil der zweiten Definition wurde im ersten Kapitel des ersten Teils eingegangen. Bleibt die Frage zu stellen, inwiefern sich die Popliteratur ab den 1990er Jahren in eine „Ideen- und Geistesgeschichte und einer Deutung vor dem kulturhistorischen, neuerdings auch ökonomisch-sozialen Hintergrund“ (259) einordnen lässt.

Die Popliteratur, vor allem die deutschsprachige ab den 1990er Jahren, ist zwar mittlerweile von der Literaturwissenschaft als eigenes Genre akzeptiert (was ausführlich im Kapitel 3.3. des ersten Teils erläutert werden soll) und wird nicht mehr der unbedeutenden Untergrundliteratur zugeschrieben, aber dieses Verständnis hat sich noch nicht so weiterentwickelt, dass die Popliteratur einen festen Platz in der neueren Literaturgeschichtsschreibung hätte.

In folgenden Überlegungen handelt es sich nicht um den Versuch einer Einordnung von Popliteratur in die Literaturgeschichte, denn laut Andreas Bernard ist „Pop eine Identität von Autor und Werk; der Glamour des Lebensstils beglaubigt die Qualität des Textes. Aus diesem Grunde sind auch alle Ansätze vergeblich [...] eine epochale Eingrenzung dieses Genres zu liefern“ (Bernard 18) und auch Jung betont, dass jeder Entwurf einer Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bereits vor ihrem Erscheinen als veraltet betrachtet werden muss, denn seit dem Ende der 1960er Jahre zeigt sich ein zunehmendes Tempo der Ablösung von Tendenzen, Schreibstilen, Generationen und neuen Trends (Jung a 15). Vielmehr

soll daher gezeigt werden, welche Ansätze es gibt, die Gegenwartsliteratur, zu der die Popliteratur zählt, zu gliedern oder nach bestimmten Tendenzen hin zu untersuchen.

Ausgehend vom oben genannten Zitat aus dem *Metzler Lexikon Literatur*, dass Literaturgeschichtsschreibung als die gemeinsame „Ideen- und Geistesgeschichte“ („Literaturgeschichte“ 259) betrachtet werden muss, ist zu überlegen, was diese für die Popliteratur ab den 1990er Jahren ist. Dies kann am Besten an „kulturhistorischen [...] und ökonomisch-sozialen“ (259) Veränderungen gezeigt werden. Wenn von diesen Veränderungen die Rede ist, fällt häufig das Stichwort vom ‚einschneidenden Erlebnis‘, was die Zugehörigkeit der AutorInnen zu einer Gruppe, Generation oder Strömung ausmacht. Das Problem in den 1990er Jahren ist aber, dass sich weder systematisch noch inhaltlich markante Einschnitte für die Literatur machen lassen (Jung a 16). Dieses Dilemma haben auch die letzten größeren Überblicksdarstellungen der Literaturgeschichte aufgegriffen. Schon im Titel erkennt man bei *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre* (1998) und *Bestandsaufnahme. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht* (2001), dass Jungs These bestätigt und von der Gegenwartsliteratur nicht in Epochen und Strömungen, sondern vielmehr in Tendenzen gesprochen wird. Ralf Schnell wählt in seiner *Geschichte der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945* (2003) für die Gegenwartsliteratur die Rubrik „1989 und die Folgen“ (Schnell 515) und die Popliteratur ab den 1990ern findet sich in der Unterkategorie „Tendenzen der neunziger Jahre“ (578). Weniger eine Literaturgeschichtsschreibung als eine Inventur der neueren Literatur nehmen auch Norbert Niemann und Eberhard Rathgeb in ihrem Werk *Inventur. Deutsches Lesebuch 1945-2003* (2003) vor. Dabei unterteilen sie weder in Strömungen, Epochen noch historische Ereignissen: „unsere Kapiteleinteilung richtet sich nicht nach zeitgeschichtlichen Zäsuren wie der Studentenrevolte oder der deutschen Wiedervereinigung, sondern nach literarischen Umbrüchen“ (Niemann/Rathgeb 12). Den

Zeitraum 1993-2003 betiteln sie schlicht mit dem Datum und der Überschrift „Elysian Park“, was ein Werktitel von Marlene Streeruwitz (1993) ist, den sie unter anderem in diesem Kapitel aufnehmen. Die Autoren entgehen so geschickt einer Generationenklassifizierung. Das mag daran liegen, dass sie nicht den Vorsatz haben, eine Literaturgeschichte zu schreiben, sondern für sie stellt sich die Geschichte der deutschen Literatur anders dar, „als ein unermüdliches, kontinuierliches Wühlen durch die Zumutungen der Wirklichkeit“ (12).

Aufgrund der sich immer schneller wandelnden Tendenzen und Trends befinden sich derzeit verschiedene Hilfskonstruktionen und Modelle in der Diskussion (Jung a 16-7). Nach Jung sind dies die Anknüpfung an die Zeitgeschichte, vor allem die Zäsur 1989/90, das Generationenmodell, der Versuch der Kontextualisierung der jüngeren Literatur mit der Postmoderne-Debatte, der Versuch eines Entwurfs neuer Regional-Literaturen, die an die Stelle von nicht mehr existenten Nationalliteraturen treten, und Erklärungsmodelle, die sich aus dem Kontext der so genannten Pop(ulär)kultur sowie über den Einfluss der Neuen Medien auf die Literatur herleiten (Jung a 16-7).

Die Hilfskonstruktion ‚Generationenmodell‘ soll in dem nächsten Kapitel näher betrachtet werden, denn mit der Popliteratur werden häufig die ‚Generation Pop‘ oder ‚Generation Golf‘ in einem Atemzug genannt.

2.2. Der Generationenbegriff

Im Allgemeinen wird der Begriff ‚Generation‘ für die Erfassung von sozialen und ökonomischen Beziehungen oder Spannungen zwischen altersdifferenten Gruppen verwendet, wie in den Begriffen ‚Generationen-Vertrag‘ oder ‚Generationskonflikt‘ zu sehen ist. Auch in der Wissenschaft findet der Terminus Verwendung „im Sinne einer durch Generations-Wechsel hervorbrachte Dynamik [...] und zur Beschreibung unterschiedlicher Phänomene“

(„Generation“ 177). So fungiert ‚Generation‘ in der Sozialwissenschaft als sozial- und kulturgeschichtliches Klassifikationsprinzip und häufig wird in zeitgeschichtliche Generationen unterteilt, so zum Beispiel die ‚Nachkriegs-Generation‘, die ‚68er Generation‘, „neuerdings auch die ‚78er-Generation‘, ‚89er- Generation‘ und ‚Generation X‘ (178). Für eine genauere Analyse der Generationsbildung in der Sozial- und Literaturwissenschaft wird nachfolgend der Generationsbegriff nach Karl Mannheim vorgestellt.

2.3. Der Generationenbegriff nach Mannheim

Das Konzept der Generationen und Generationsbildung fundiert auf dem Aufsatz „Zum Problem der Generation“ (1928) des Soziologen Karl Mannheim. Im Gegensatz zum biologistisch-objektivierendem Ansatz der Positivisten wie August Comte und Francois Mentré und des subjektivierenden, innerzeitlichen Konzeptes von Generation von Wilhelm Dilthey und Wilhelm Pinder, richtet Mannheim seine soziologische Perspektive auf die gesellschaftlichen Kräfte und ihre Auswirkungen auf das Gesellschafts-Phänomen (177). Das von Mannheim entwickelte Instrumentarium zur Beschreibung sozialer und kultureller Dynamiken sind seine drei Kategorien: ‚Generations-Lagerung‘, ‚Generations-Zusammenhang‘ und ‚Generations-Einheit‘, „die auf der Grundlage historisch- sozialer und individueller Gegebenheiten verschieden starke Formen jahrgangs- und gruppenspezifischer Verbundenheit bezeichnen“ (177). Die Prämisse für seine Kategorisierung ist, dass Gesellschaften durch Generationen wesentlich strukturiert werden.

Die ‚Generations-Lagerung‘ ist eine diachronisch verlaufende und nach Alter segmentierte Lagerung im sozialen Raum. Diese Lagerung oder das Aufeinandertreffen „wird soziologisch allerdings erst dann relevant, wenn ein gemeinsamer historisch-sozialer Lebensraum die potentielle Partizipation an gemeinsam verbindenden Ereignissen und Erlebnisgehalten in sich

einschließt“ (Erhart 86). Es handelt sich also bei der Generationslagerung zunächst einmal um eine Gruppierung von Altersgenossen. Mannheim betont, dass nicht jede ‚Generations-Lagerung‘ einen Zusammenhang oder eine Einheit konstruiert.

Zu einer soziologisch bestimmbaren Generation wird diese Lagerung erst, wenn sie sich in einen ‚Generations-Zusammenhang‘ verwandelt. Dies ist eine Verbundenheit durch die ‚Partizipation an der sozialen Einheit‘ (86). Diese gemeinsamen Erlebnisse stiften „eine reale Verbindung zwischen den in derselben Generationslagerung befindlichen Individuen“ (86).

Dieser ‚Generations-Zusammenhang‘ kann eine ‚Generationseinheit‘ hervorbringen. Die Vertreter einer Generation haben nicht nur das ähnliche Alter und eine ähnliche Sozialisation wie ihre GenerationsgenossInnen, d.h. „chronologisch messbare Daten oder ‚Rhythmen‘“ (86), sondern zeichnen sich auch durch „ein einheitliches Reagieren [aus], also durch die Artikulation und Konstruktion eines [...] Generationsbewusstseins bzw. eines Generationsstils“ (86-87).

Mannheims Differenzierung ermöglicht es, das Entstehen von Generationen nicht länger als biologisch determiniert zu betrachten, sondern mit gesellschaftlich-sozialen Prozessen zu koordinieren. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich Generationen dadurch bestimmen lassen, durch welche einschneidenden Kollektiverlebnisse sie geprägt sind und wie eine Alters-Generation darauf reagiert und durch diese Reaktionen ein Generationsbewusstsein erzeugt wird.

2.4. Generationen in der Literatur

Eine Subkultur als Teil der Gegenwartsliteratur wird dann zur Generation, wenn dieser Teil bzw. eine Gruppe von Autoren, die einer Generation nach Mannheim angehören, etwas „Eigenes hervorgebracht hat, etwa einen Denkstil oder eine Ästhetik“ (Frank 2002, 219). In der Literaturgeschichte gewinnt der Generationen-Begriff ab Ende des 19. Jahrhunderts an Bedeutung („Generation“ 178) und dient als Deutungsmuster zur Erklärung des Werte- und

Formenwandels in der Literatur. Im 20. Jahrhundert wird mit ‚Generation‘ eine Gruppe von Autoren bezeichnet, die sich durch ähnliche Themen, Schreibstile, Einflüsse usw. auszeichnet und die Zeitgenossen sind. Die Namen geben sie sich häufig selbst, auch oft erst rückbezüglich. Ein Beispiel für die nachträgliche Selbstbenennung ist die ‚Generation X‘, die die in den 1960er und 1970er geborene Generation bezeichnet und auf den 1991 erschienenen Episoden-Roman *Generation X—Tales for an Accelerated Culture* des Kanadiers Douglas Coupland zurück geht. Er kritisiert mit seinem Schlüsselroman die Einstellung dieser Generation und charakterisiert, „dass sie sich erstmals ohne Kriegswirkung mit weniger Wohlstand begnügen muss, als die Elterngeneration, aber andererseits für deren ökonomische und ökologische Sünden büßt“ („Generation X“). Beispiele für weitere Generationen ist die ‚68er Generation‘, die dichtenden Anhänger der Studentenrevolte, die ‚78er Generation‘, die die etwa zwischen 1955 und 1965 Geborenen einschließt, die intellektuelle Exponenten der Punkbewegung waren und sich Ende der 1970er Jahre als Gegenkultur gegen die orthodoxe Protest- und Mainstreamkultur verstanden (Frank 2002, 220), und die 89er- Generation, die die Öffnung der Mauer literarisch verarbeitet.

Nicht nur, dass sich immer schneller neue Generationen bilden oder nachträglich als solche bezeichnet und konstruiert werden, in der neuen Literatur herrscht auch ein neues Verständnis von Generationen im Allgemeinen vor. In der früheren Literatur war das Thema ‚Generation‘ stark präsent, allerdings in einer anderen Form als in der Gegenwartsliteratur oder der Pöpliteratur ab den 1990er Jahren. Damals wurden Generationsverhältnisse häufig in Konflikten ausgedrückt, in denen der/die Protagonist/in gegen die starre alte Ordnung ankämpft, die sich in Repräsentanten der Vorgängergeneration manifestiert. Beispiele dafür finden sich in der Zeit des *Sturm und Drang*, wie in Schillers *Räuber* (1781), das bühnenwirksam als Vater-Sohn--und damit als Generationenkonflikt inszeniert wird. Auch bei naturalistischen SchriftstellerInnen am

Ausgang des 19. Jahrhunderts wie in Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* (1891) finden sich Generationenkonflikte.

In der neueren Literatur spielen solche Generationskonflikte kaum mehr eine Rolle (Bogdal 11, Frank 2000, 169). Vielmehr ist die Gegenwartsliteratur, vor allem die Popliteratur der 1990er Jahre, zwar eine generationsspezifische Literatur, „die sich allerdings weder ästhetisch noch thematisch auf einen (ödipalen) Generationskonflikt zurückbezieht“ (Bogdal 11). Statt Generationskonflikten wird das Individuum als Teil einer Generation beleuchtet. Die Schilderung des Einzelschicksals steht anstatt der literarischen Verarbeitung von Kollektiverlebnissen und „Probleme bei der Inszenierung der eigenen Person oder [...] Beziehungskonflikte innerhalb der eigenen Altersgruppe“ (Bogdal 11) anstelle von Generationskonflikten zwischen verschiedenen Generationen. So charakterisiert sich das Generationsverhältnis in der gegenwärtigen Literatur. Bogdal nennt als neue Konflikte in der Literatur diese: „die individuelle Entwicklung des Einzelnen (Adoleszenz), die konkrete Identifikation mit der eigenen Lebensaltergruppe und deren Lebensformen, und die Identifikation mit einer (selbst-) definierten Jugendgeneration“ (Bogdal 7).

2.5. Neue Generationen ab den 1990er Jahren

In den letzten Jahren kam es zu massiven Abgrenzungsversuchen der jüngeren Altersgruppierungen (Frank 2000, 69), „der Begriff Generation wurde zum medialen Zauberwort der neunziger Jahre“ (Magenau 59) und folglich hat es an Generationskonstrukten nach der 89er-Generation nicht gemangelt: die ‚Generation Berlin‘, die junge Intellektuelle bezeichnet, die nach der Wiedervereinigung nach Berlin gezogen sind und ihr eigenes popkulturelles Genre, den Berlin-Roman hervorgebracht hat; die ‚Generation XTC‘, benannt nach dem Werk *Generation XTC. Techno und Ekstase* (1996) von Friedhelm Böpple und Ralf Knüfer; die „Generation @“,

die Horst W. Opaschowski in seinem Buch *Generation @. Die Medienrevolution entlässt ihre Kinder. Leben im Informationszeitalter* (2000) ausruft, oder die ‚Generation Golf‘, die im nächsten Kapitel thematisiert werden soll. Das Problem der Generationen ist, dass sie weder genau definiert sind, noch sich klar voneinander abgrenzen und AutorInnen deshalb nicht eindeutig in eine ‚Generationsschublade‘ gesteckt werden können.

Wenn geschichtliche und politische Veränderungen ihren erfahrungsbildenden Charakter verlieren, werden die Generationsbegriffe auf andere Erfahrungsbereiche gegründet (Frank 2000, 70):

Bei der Begriffsbildung wird der Dekadenschnitt ersetzt durch eine topographische Veränderung (Hauptstadtwechsel), ein Produkt (VW Golf), eine Droge (Ecstasy) oder ein Medium (E-Mail). Es handelt sich hier offensichtlich um Konstrukte, die nach Vorbild popkultureller Begriffsbildung das Verbindende überhaupt erst erzeugen, das sie abzubilden vorgeben .(69)

Mit der Schaffung bzw. Gruppierung zu einer Generation lassen sich individuelle Erfahrungen zum Exemplarischen veredeln (Magenau 59).

2.6. Die Generationen der Popliteratur

Wie erwähnt, sind die Generationenbezeichnungen, -formierungen und -zugehörigkeiten uneindeutig. Gerade ab den 1990er Jahren, wo ein einschneidendes Kollektiverlebnis fehlt, kann nicht eindeutig gesagt werden, in welcher Generation sich die Popliteratur bewegt, und einen griffigen, neuen Generationsbegriff für die Popliteratur gibt es nicht. Die Generationen-Begriffe, die im Rahmen der Popliteratur genannt werden, sind die ‚Generation Golf‘ und die ‚Generation Pop‘ (Ernst 71, Frank 2000, 81, Schnell 579). Beiden wird in diesem Kapitel genauere Betrachtung geschenkt.

Ralf Schnell nennt für die ‚Generation Golf‘ kein einschlagendes Erlebnis, sondern fasst die Generationenbildung „derer, die um 1968 geboren wurden und zwanzig Jahre später, zur Zeit der Wende von 1989 erwachsen waren [...], die in den neunziger Jahren, in der Zeit des relativen Wohlstandes [...] des wiedervereinigten Deutschlands anknüpfen konnten“ (Schnell 579) folgendermaßen zusammen: „Diese Generation hat ihre ‚Einheit‘ in Konturen und Profilen ausgeprägt, die das Lebensgefühl junger Menschen im Übergang ins neue Jahrzehnt, Jahrhundert und Jahrtausend beispielhaft repräsentieren“ (579). Diese Charakteristika treffen auf die Popliteratur ab den 1990er Jahren zu, denn wie gezeigt wurde, thematisieren sie den Wohlstand und die Adoleszenz. Diese Generation wurde auch nach einem popliterarischen Text benannt, Florian Illies *Generation Golf* (2000). Er zeichnet darin das Portrait der von und nach ihm benannten Generation. Nach Illies ist die ‚Generation Golf‘ eine Generation des Körperkults und des Markenfetischismus, eine Generation, die den Konsum und Luxus liebt. In „ihrem Lebensstil nimmt sie Attribute des angelsächsischen Yuppie-Typus auf [...]: flotter Lebensstil, schicke Kleidung, [...] saloppe Umgangsformen, überdurchschnittliches Einkommen“ (579-80). ‚Golf‘ nennt er diese Generation deshalb, weil der VW Golf ein beliebtes Auto für junge Erwachsene mit mittlerem Einkommen dieser Generation ist. Diese Generation wurde durch Illies ausgerufen und ist daher eine Konstruktion; in jedem Falle aber gab er dieser Generation, die im Gegensatz beispielsweise zur 68er- Generation unpolitisch agiert, einen Namen. Dirk Frank bemerkt auch, dass es sich bei Generationen um Konstrukte handelt, „die nach Vorbild popkultureller Begriffsbildung das Verbindende überhaupt erst erzeugen, das sie abzubilden vorgeben“ (Frank 2000, 69).

Der Poptheoretiker Diedrich Diederichsen entwickelt die Begriffe ‚Erste Generation Pop‘ und ‚Zweite Generation Pop‘, die von anderen literatur- und sozialwissenschaftlichen Generationsbegriffen völlig unabhängig sind und nur die Popliteratur und keine anderen Formen

der Literatur miteinbeziehen. Als ‚erste Generation Pop‘ nennt er die Popliteratur und deren Vertreter der 1960er bis 1980er Jahre, die er weiterhin als „spezifischen Pop“ bezeichnet (Diederichsen 275). Diese Generation war „immer in grenzüberschreitende Bewegungen verwickelt“ (275) und wollte mit ihrer Literatur einen Gegenpol zum etablierten Kunstbegriff bilden.

Die ‚zweite Generation Pop‘ sind nach Diederichsen die Popliteratur und -raten der 1990er Jahre, die er „allgemeinen Pop“ (275) nennt. Diese neue Generation der Popliteratur stehe in der Öffentlichkeit und ‚Pop‘ sei zum inflationären Begriff geworden, weshalb er sie auch ‚allgemein‘ nennt. In der ‚zweiten Generation Pop‘ sieht er eine Unbeweglichkeit und Bodenständigkeit, die nichts mehr wagt und überschreitet (275). „Die Grenze zwischen dem Erlaubten und der Provokation ist ebenso gefallen, wie die zwischen den zumutbaren Genres und dem Untergrund“ (277). Er betont, dass es eine Generation der Überlagerungen sei, in der die Bedeutung von Gemeinschaft zunehmend schwinden würde und auch die einzelnen Biografien aus „sich ständig wechselnden, Bohemien-artig un abgeschlossenen Modellen zusammengesetzt sind“ (278). Als Resümee zieht er, dass die ‚zweite Generation Pop‘ für jeden zu haben sei, der damit Geld machen, die Stimme erheben oder im Falschen richtig leben kann (286), und betont ihr wichtigstes Merkmal, die „Bedeutungsproduktion [...] als Rohstoff des Marktes“ und als „Ferment des Gesellschaftlichen“ (286).

Die Popliteratur der 1990er Jahre kann mit ‚die zweite Generation Pop‘ überschrieben werden. Da die einzelnen AutorInnen sich aber wiederum zu anderen Generationen zugehörig fühlen, existieren daneben Generationen, die schon als solche explizit benannt sind und solche, die sicherlich in den nächsten Jahren, wenn wieder einmal ein Werk erscheint, das eine neue Generation portraitiert, rückwirkend als solche gesehen werden. Doch wie sieht es mit der Popliteratur nach Ende der 1990er Jahre aus? Gibt es sie noch und wenn ja, wie stellt sie sich

dar? Im nächsten Kapitel soll überlegt werden, wie die Popliteratur um die Jahrtausendwende bezeichnet werden könnte und welche präziseren Generationenmodelle es für sie geben könnte.

2.7. Die Generation 30

Folgende Überlegungen gehen von der Annahme aus, dass es Popliteratur noch gibt. Erst im nächsten Kapitel soll unter anderem der Ansatz vorgestellt werden, dass sich die ‚zweite Generation Pop‘ selbst abgeschafft hat. Hier soll vorher überlegt werden, wie die Popliteratur um die Jahrhundertwende aussieht bzw. welche Generationenbegriffe zu ihr passen würden. Es ist der Versuch eines Entwurfs einer ‚Generation 30‘, um zu zeigen, wie sich die Popliteratur weiterentwickelt hat. Dabei ist klar zu sagen, dass es sich nur um ein Modell handelt, das für die weitere Arbeit hilfreich sein kann, denn es soll der Frage nachgegangen werden, ob Judith Hermann mit ihrem Werk *Nichts als Gespenster* die Popliteratur der 1990er Jahre fortschreibt und wie sie sich weiterentwickelt hat. Die folgenden Überlegungen sind nach der Lektüre von *Kursbuch die 30jährigen* (2003), Marc Fischers *Jäger* (2002) und Sven Lagers *Im Gras* (2002), repräsentative Werke der Popliteratur ab 2000, entstanden.

Bei dem Entwurf einer ‚Generation 30‘ können Mannheims Kriterien zur Generationsbildung nicht vollständig erfüllt werden. Die altersbedingte „Generationslagerung“ ist erfüllt, denn AutorInnen und ProtagonistInnen haben das ähnliche Alter, Mitte zwanzig bis dreißig mit der Tendenz zu dreißig. Die gemeinsame Erfahrung ist kein besonderes historisches Ereignis, wobei überlegt werden könnte, in wie weit der 11. September 2001 zu einem neuen Generationenverständnis beigetragen haben könnte, aber das soll an dieser Stelle nicht geschehen. Für die Überlegung einer ‚Generation 30‘ ist ihre gemeinsame Erfahrung das Alter. In dem, wie sie ihre Erlebnisse und Reflektionen über ihr Alter literarisch verarbeiten, drückt sich eine Generationseinheit aus.

30 als Alter der Adoleszenz ist in der Popliteratur schon fast ein magisches Alter. Dieses Zwischenalter zwischen Jugendlichkeit und Erwachsen sein verschiebt sich in ausdifferenzierten Gesellschaften weiter nach hinten. Die 30-jährigen stehen entweder kurz vor dem Eintritt ins Berufsleben oder haben erste Berufserfahrungen gesammelt und sich schon einige materielle Dinge leisten können. Die Ansprüche der 30-jährigen ändern sich und der Luxus ist langweilig. Die Langeweile des Lebens im Luxus ist ein dominierendes Thema. Die 30-jährigen haben auch Erfahrungen in Beziehungen gesammelt und stehen häufig vor der Frage, ob sie diese intensivieren, sprich heiraten oder sich für ein Leben als Dauersingle entscheiden.

3. Popliteratur – tot oder lebendig?

3.1. Die Diskussion um die Lebendigkeit der Popliteratur

Wie hat sich die Popliteratur um die Jahrhundertwende verändert? In diesem Kapitel sollen die Ansätze diskutiert werden, ob sich die ‚zweite Generation Pop‘ selber abgeschafft hat, ob außerliterarische Geschehnisse wie der 11. September 2001 einen Paradigmenwechsel in der Literatur zur Folge hatten, oder ob es einfach Zeit war, das Phänomen Popliteratur zu kippen.

Tobi Müller fragt provokativ: „Schafft sich die Generation Golf selbst ab?“ (Müller 53). Als Errungenschaft der zweiten Generation Pop, die er als „wahlweise X, Golf oder Arbeitslos“ (53) bezeichnet und damit Popliteraten der Jahrgänge 1966 bis 1974 meint, sieht er den ironischen Umgang mit sich selbst, wie dies auch schon unter Punkt 1.5. des ersten Teils angesprochen wurde, als die Rede vom ‚Popkulturellen Quintett‘ war. Müller behauptet: „Es gibt vielleicht nur etwas, was diese Generation ganz und gar allein hervorgebracht hat: die gnadenlose [...] und dramatische Abrechnung mit sich selbst“ (53). Als Beispiel dafür nennt er *Das Kursbuch die 30jährigen* (2003), in dem diese Generation ihren Wohlstand und die Langeweile im Luxus

kritisiert. „Die Hiebe treffen [...] nicht den eigenen Nabel, sondern nur sein Bild. So gesehen könnte diese Generation die erste sein, die sich als Mythos selbst abschafft [...]. Patient gestorben. Operation geglückt“ (53). Müller betont die mediale Inszenierung dieser Generation, mit der sie spielt und deshalb auch in der Lage ist, sich genauso, wie sie sich konstruiert hat, auch einfach wieder abzuschaffen.

Einen anderen Ansatz verfolgt Christiane Zschirnt, die eine ‚neue Ernsthaftigkeit‘ in der Popliteratur sieht. Nachdem die Popliteratur der 1990er Jahre in der Presse und Literaturwissenschaft als „neue Generation, die lustvoll erzählt [...], die ein vitales Interesse am Erzählen, an guten Geschichten und wacher Weltwahrnehmung hat“ (Hage 244) gefeiert wurde, hat sie spätestens ab dem 11. September 2001 einen Dämpfer bekommen. Zschirnt betont, dass der Sinn der Leser nicht mehr nach Literatur stehe, die die Oberflächlichkeit feiert (16) und führt weiter an: „Es gibt kaum mehr einen Verlag, der von der Popliteratur noch etwas wissen will, geschweige denn ein Buch als Popliteratur bewirbt, kaum [...] ein Feuilleton, das die Popliteratur nicht mindestens einmal zu Grabe getragen hat“ (16). Mit einem neu gewonnenen Realismus und mit erstaunlicher Nüchternheit reagieren Popliteraten in ihren Werken auf diese Zäsur. Joachim Bessings Roman *Wir Maschine* (2001) handelt von Terroranschlägen in Hamburg, Christian Krachts Erzählung *1979* (2001) spielt in Teheran kurz vor der islamischen Revolution in einem chinesischen Arbeitslager, und Alexa Henning von Langes Roman *Woher ich komme* (2003) handelt von dem Verlust und der Bedeutung der Familie.

Wolfgang Schneider behauptet, anders als Zschirnt, „die Konjunktur des Begriffes (der Popliteratur) wurde bisher weder von Widerrufern ehemaliger Popliteraten noch von der ‚Neuen Ernsthaftigkeit‘ beeinträchtigt, die nach dem 11. September mancherorts ausgerufen wurde“ (Schneider 41). Vielmehr würden sich die Zeichen einer Wende mehren (41). Diese Wende sieht er darin, dass sich nun die Literaturwissenschaft mit dem Phänomen Popliteratur beschäftigt.

Darüber muss auch Dirk Knipphals „unwillkürlich etwas schmunzeln“ (Knipphals 15). Wie die Popliteratur der 1990er Jahre in der Literaturwissenschaft aufgenommen wurde, soll im nächsten Kapitel dargestellt werden.

Thomas Ernst sieht den Gipfelpunkt des Booms der Popliteratur als überschritten (Ernst 79). Als Wendepunkt nennt er den Roman *Crazy* (1999) von Benjamin Lebert, in dem „ein halbseitig gelähmter Lehnert, der auf einem Internat an Mathe scheitert, über die Jugenderlebnisse eines halbseitig gelähmten Jungen, der auf einem Internat an Mathe scheitert“ (77) schreibt. Mit *Crazy* hätte die Erneuerung der deutschen Literatur einen verrückten Höhepunkt erreicht, der kaum zu übertreffen wäre (78). Er kritisiert, dass die Mainstream-Popliteratur spätestens ab diesem Zeitpunkt an einem Punkt angekommen wäre, wo sie nur noch satirisch zu ertragen sei (78), und spricht von einer Inflation des Popliteratur-Begriffs ab Ende der 1990er Jahre (76). „Zuletzt wurde der Begriff Popliteratur nur noch benutzt, um einer unterhaltsamen, flotten Literatur, deren Rebellion eine hohle Geste ist, ein Etikett aufzukleben“ (90). Dies könnte eine Form von Reizüberflutung sein, die Susanne Messmer als Ursache für das Umkippen von Literaturbewegungen sieht (Messmer 21). Ähnliche Beispiele habe es laut ihr auch schon beim Expressionismus und Dadaismus gegeben und als Folge sei das Bedürfnis nach Rückzug entstanden (21). Ernst spricht aber weder von einem Tod der Popliteratur noch von einer ‚neuen Ernsthaftigkeit‘, sondern stellt vielmehr die Frage, „ob die Literatur ihre Autonomie auf neuem Wege wiederzugewinnen versucht oder ob sie sich als Anhängsel einer totalen Unterhaltungsindustrie auflösen wird“ (Ernst 91). Er rät für die Zukunft „jede selbst oder fremd ernannte Popliteratur daraufhin zu untersuchen, auf welchem Wege sie versucht, dem ‚Non-Stop-Horror-Film‘ des täglichen Lebens, der immer schneller läuft, umzugehen“ (91).

Passend zu der These von einer Veränderung in der Popliteratur ist auch das Kapitel 2.7. des ersten Teils, in dem eine ‚Generation 30‘ als Nachfolgenergeneration der ‚Zweiten Generation Pop‘

entworfen wurde. Popliteratur ist um die Jahrtausendwende nicht „pop und weg“ (Bruckmaier III), sondern es ist eine Literatur, die bewusst auf eine Schnelllebigkeit ausgelegt ist, wie dies schon Leslie A. Fiedler als neues Literaturverständnis ausrief. Dessen sind sich ihre Schaffer bewusst und spielen damit, wenn sie sich inszenieren und abschaffen, und fröhlich zusehen, wie dies von der Literaturwissenschaft aufgearbeitet wird. Müller fasst die momentane Stimmung der Popliteraten so zusammen: „Im Berliner Club Cookies erholt sich die Generation Golf vom Ennui und betrachtet ihren Zustand als tanzbar“ (Müller 53). Schneider zieht als Fazit: „Popliteratur wird es immer geben“ (Schneider 41), und für Gerrit Bartel ist sie „nicht tot, sondern mindestens ein würdiges Studienobjekt für die Hochkultur“ (Bartels 15).

3.2. Popliteratur in der Literaturwissenschaft

Die Popliteratur hat ab Ende der 1990er Jahre Einzug in die Literaturwissenschaft und Germanistik-Seminare gehalten (Frank 2000, 71; Knipphals 15, Schneider 41). Zunächst mag es verwunderlich erscheinen, dass das, was bis vor einigen Jahren noch als „das schreckliche Kind des Literaturbetriebs“ (Zschirnt 16) galt, heute Gegenstand universitärer Forschung ist, doch es zeigt auch, dass die Popliteratur neue Maßstäbe für die Literaturkritik gesetzt hat. Diese Überlegung soll im Kapitel 3.3. des ersten Teils näher diskutiert werden. Nachfolgend werden einige Beispiele vorgestellt, wie Popliteratur in der Literaturwissenschaft aufgenommen wurde und wird.

Nicht nur so genannte Popgelehrte (Zschirnt 16) wie Moritz Baßler (*Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* [2002]), Jochen Bonz (*Popkulturtheorie* [2002]) und Eckhard Schumacher (*Gerade. Eben. Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart* [2003]) beschäftigen sich mit der Popliteratur ab den 1990er Jahren, sondern sie ist auch Thema von Seminaren an verschiedenen deutschen Universitäten. So bot beispielsweise die Universität Potsdam im

Sommersemester 2002 die Veranstaltung „Popliteratur. Ein ‚Produkt‘ zwischen Postmoderne, Literaturbetrieb und Popkultur?“ (Vorlesungsverzeichnis der Universität Potsdam), die Universität Bayreuth bot im Wintersemester 2004/05 das Seminar „Aspekte der Gegenwartskultur. Popliteratur“ (Vorlesungsverzeichnis der Universität Bayreuth) und die Universität Düsseldorf bot im Sommersemester 2003 den Kurs „Popliteratur“ (Vorlesungsverzeichnis der Universität Düsseldorf) an.

Sogar die Poetikdozr an der Universität Heidelberg wurde 2003 zu ihrem 10-jährigen Bestehen der Popliteratur gewidmet, nachdem sie in den Vorjahren zum Beispiel an Martin Walser, Ulla Hahn, Dieter Kühn und Brigitte Kronauer gegangen war. Popliteraten wurden unter dem Motto „Sound des Jetzt: Pop und Literatur“ für sechs Veranstaltungen an die älteste deutsche Universität eingeladen. Auf einer dieser Veranstaltungen erklärte Eckhard Schumacher, das „Entscheidende des Pop [...] sei gar nicht das ständig beschworene Erzählen von der Befindlichkeit einer Generation, sondern der Bezug des Pop zur Gegenwart: Pop betreibe Grundlagenforschung der Gegenwart. Nicht um die Gegenwart zu verstehen, sondern um sie zu zitieren, zu montieren und zu archivieren“ (Zschirnt 16). Popliteratur sei eher wie eine Versuchsanordnung, strukturell immer offen (16). Schumacher betrachtet Popliteratur auch in seinem Werk *Gerade. Eben. Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart* (2003) unter dem Aspekt von Gegenwärtigkeit im Sinne Andy Warhols, dessen Definition von ‚Pop‘ die „fröhliche Gegenwart“ (Schneider 41) ist. Schumann behauptet, Pop hebe den Moment als Moment hervor und würde so in der Fixierung paradox (41). „Auf jedes ‚Jetzt‘ folgt immer gleich das nächste. Insofern hat die reine Aktualität die stabilisierende Struktur der Wiederholung; jede Momentaufnahme wird zum Teil einer Serie“ (41).

Moritz Baßler, als weiteres Beispiel, sieht die Popliteratur als ‚neuen Archivismus‘, in der die Literaturtheorie des ‚New Historicism‘ auf die allerjüngste Vergangenheit Anwendung findet

(Schneider 41). „Baßlers Lieblingswort ist ‚Archiv‘; ihn freut es, wenn Literatur [...] diskurstheoretisch aufgewertet [...] wird und möglichst viele alltagskulturelle Details der jungen Jahre aufgelistet werden“ (41). Nach Baßler kann Popliteratur also als wichtiges zeitgeschichtliches Dokument gesehen werden.

3.3. Neujustierung der Literaturkritik

Popliteratur der 1990er Jahre begeisterte nicht nur ihre LeserInnen und schaffte es so auf die vordersten Plätze der Bestseller-Listen, sondern auch Kritiker waren von ihr fasziniert, allerdings weniger von der literarischen Qualität der Texte, als von der Aura des Glamourösen, die von ihr ausgeht (Bernard 18). Andreas Bernard erklärt die Begeisterung für die Popliteratur damit, dass der Text nicht zu trennen sei von der Inszenierungsweise seiner Verfasser und dass der Glamour die Qualität des Textes beglaubigen würde (18). Dirk Frank argumentiert, dass das zunehmende Interesse der Literaturwissenschaft für die Popliteratur der 1990er Jahre sich der Tatsache verdankt, „dass die literaturkritischen Debatten besonders in Deutschland immer noch auf der Suche sind nach einem neuen Paradigma von Gegenwartsliteratur“ (Frank2003, 30).

Neben der Begeisterung für die Popliteratur, die „unseren Literaturbetrieb in Atem gehalten hat“ (Knippals 15), ist auch zu überlegen, ob sich nicht auch die Literaturwissenschaft verändert hat. Noch vor wenigen Jahren hätte sich kaum ein/e Germanist/in mit der als oberflächlich geltenden Literatur einer rebellischen Subkultur, wie die Popliteratur noch bis vor wenigen Jahren war, beschäftigt, sondern vielmehr mit einer ästhetischen, verdichteten, schweren und intellektuellen Hochliteratur. Merkwürdig ist außerdem, „dass die Wurzeln der Popliteratur bis in die sechziger Jahre zurückreichen, jedoch von einem literaturhistorisch anerkannten Begriff erst seit dem letzten Drittel der neunziger Jahre die Rede sein kann“ (Frank 2002, 218). Das mag auch daran liegen, dass sich die Popliteratur in den 1990er Jahren weg vom Untergrund und Rebellion

hin zur Lifestyle- und Egozentrikprosa hin entwickelt hat, und Popliteraten wie Goetz, Meinecke und Neumeister beim für Qualität stehenden Verlag Suhrkamp veröffentlichen. Popliteratur ist sauberer, anständiger geworden und nun ist sie es würdig, „von einer ehrwürdigen Institution [...], der deutschen Literaturwissenschaft“ (Knippfals 15) aufgenommen zu werden. Auch die Literaturwissenschaft hat sich dem Informationszeitalter angepasst und beschäftigt sich nicht mehr nur mit Hochliteratur. „Das Verhältnis der Literatur zu Medien und Alltag wird in den kommenden Jahren noch ein wichtigeres Thema werden, da Fernsehen und Internet noch größeren Einfluss auf die Wahrnehmung nehmen werden“ (Ernst 91). Dass sich die Literaturwissenschaft weiterentwickelt hat, zeigt sich auch darin, dass zum Beispiel Filme auf Intertextualität hin untersucht werden oder Internetkommunikation analysiert wird. Der Medientheoretiker Norbert Bolz sieht diese Weiterentwicklung als Symptom dafür, dass wir in eine neue Etappe der Mediengeneration eingetreten sind (Bolz 252).

Zählt nun die deutsche Popliteratur zur Hochliteratur weil sich die Literaturwissenschaft intensiv mit ihr beschäftigt⁶? Im angelsächsischen Raum gehören Popautoren wie Nick Hornby (*High Fidelity* 1996), Irvine Welsh (*Trainspotting* 1996) oder Douglas Coupland (*Generation X* 1991) „ohne Wenn und aber zur etablierten Literatur“ (Frank 2003, 30). Frank ordnet die deutschsprachige Popliteratur zur Hochliteratur ein:

Bei genauer Betrachtung ergeben sich durchaus thematische Bereiche, in denen Popautoren die heutige Lebenswelt genauer abzubilden vermögen, als dies die Vertreter der Hochliteratur können und wollen. Popliteratur kann Alltagspraktiken archivieren, kommentieren und aus dem alltäglichen Material neue Formen und Themen generieren. Sie kann der Flüchtigkeit der Warenwelt etwas entgegensetzen,

⁶ Im fünften Kapitel des zweiten Teils wird die literatursoziologische Theorie von Jost Schneider vorgestellt, die keine Unterscheidung zwischen Trivial- und Hochliteratur macht, sondern diejenige Literatur analysiert, die RezipientInnen abhängig von verschiedenen sozialen Milieus gerne lesen.

indem sie beispielsweise der Abfolge von Stilen und Moden eine geschichtliche Logik unterstellt, Kategorien und Unterscheidungen konstruiert [...] (Frank 2003, 31).

Neben Faszination und Kritikerlob spielt das Argument, Popliteratur sei tot, bzw. das gewandelte Verständnis von Popliteratur, wie es in Kapitel 3.1. des ersten Teils gezeigt wurde, eine wichtige Rolle für die Literaturwissenschaft. Literarische Phänomene werden erst verspätet in der Literaturwissenschaft aufgenommen, oder, wie sich Knipphals ausdrückt: Popliteratur folge „der bekannten Weisheit, dass die Eule der Wissenschaft ihren Flug erst in der Dämmerung beginnt“ (15). In dieser Dämmerung nimmt sich die Germanistik der Popliteratur an. Ob es nun eine zeitweilige Dämmerung, eine Morgendämmerung vor dem Anbruch eines neuen Tages oder die Todesdämmerung der Popliteratur ist, kann, wie gezeigt wurde, nicht eindeutig beantwortet werden. Jedenfalls liegt die Popliteratur der 1990er Jahre auf dem „literaturwissenschaftlichen Seziertisch“ (Zschirnt 16). Ob sie deshalb tot ist, denn „was darauf liegt, ist nicht mehr allzu lebendig“ (16), oder „noch zuckt“ (16), kann an dieser Stelle nicht entschieden werden. Als Grundlage für die Textanalyse wird angenommen, dass Popliteratur nicht tot ist, sondern nur aktuell unter geänderten Vorzeichen steht.

Teil 2: Textanalyse

Im Folgenden werden *Faserland* (1995) von Christian Kracht mit *Nichts als Gespenster* (2003) von Judith Hermann miteinander verglichen. Die Anhaltspunkte sind dabei Jungs popliterarische Kriterien⁷, die in der Einleitung schon genannt wurden. Allerdings wird dabei nicht auf alle von Jung angesprochenen Charakteristika eingegangen, sondern nur auf jeweils zwei der ‚Themen‘, ‚Ästhetische und stilistisch-formale Merkmale‘ und die ‚erkenntnistheoretisch-philosophische Dimension‘. Es erfolgt eine Bemerkung zu Jungs vierter Kriteriengruppe, der „Zielgruppe“. Eine Begründung für diese Auswahl bzw. Eingrenzung wird jedem Kapitel vorangestellt. Der Vergleich soll zeigen, wie Hermann die popliterarischen Kriterien, die Jung für die Politeratur der 1990er Jahre aufgestellt hat, neu interpretiert, um die Frage beantworten zu können, ob es ihr gelingt, die Popliteratur im neuen Jahrtausend unter geänderten Vorzeichen fortzuschreiben.

Dem Textvergleich wird eine kurze Biografie der Autoren und eine Zusammenfassung beider Werke vorangestellt. Wie schon im ersten Teil der Arbeit angesprochen, war in der Vergangenheit, besonders in den 1990er Jahren die (mediale) Inszenierung des Autors ein Teil der Popliteratur oder, wie es Biendarra ausdrückt, „die Rezension wird durch die Home-Story substituiert“ (Biendarra 168). Deshalb wird auch die Inszenierung bzw. das Auftreten in der Öffentlichkeit von Kracht und Hermann angesprochen. Damit dieser „Home-Story“ (Biendarra 168) aber nicht zu viel Gewicht beigemessen wird und es nur unter dem Aspekt der neuen Wahrnehmung von Literatur zu behandeln ist, nämlich, dass „der Text nicht zu trennen ist von der Inszenierungsweise seiner Verfasser und der Glamour des Lebensstils die Qualität des Textes

⁷ Jung wurde gewählt, weil er einen strukturellen Merkmalskatalog aufstellt. Auch Moritz Baßler (*Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*) hat sich theoretisch mit Popliteratur beschäftigt, allerdings ist sein Werk deskriptiv und legt den Schwerpunkt auf die Archivierungsarbeit, die Popliteratur seiner Ansicht nach leisten.

beglaubigt“ (Bernard 18), werden auch einige Kritikermeinungen zu beiden Werken vorgestellt. Dies ermöglicht weiterhin eine Verbindung mit dem Kapitel 3.2. des ersten Teils.

Für die Textanalyse ist die Schwierigkeit zu bemerken, dass es sich bei *Faserland* um einen Roman und bei *Nichts als Gespenster* um Erzählungen handelt und dass es deshalb im Aufbau und in der Handlungsstruktur Unterschiede gibt. Trotz der genretypischen Unterscheidungsmerkmale verbindet beide Werke eine thematische und sprachliche Ähnlichkeit, das Reisen und nicht ankommen und der kolloquiale Erzählstil, was in der Analyse deutlich gemacht werden soll. Es werden weniger Charaktere und Handlungsmuster miteinander verglichen, als vom Handlungsverlauf unabhängige Merkmale. Eine Schwierigkeit wird allerdings sein, bei der Analyse von *Nichts als Gespenster* zwischen den einzelnen Geschichten hin und her zu springen und sich über den Inhalt der jeweiligen im Klaren zu sein. Um dies zu erleichtern, wird die Zusammenfassung von *Nichts als Gespenster* etwas ausführlicher ausfallen, um Verwirrungen bei der Textanalyse einzuschränken.

An die Textanalyse schließt sich eine Zusammenfassung an, die die Ergebnisse des zweiten Teils der Arbeit zusammenfasst und weitergehende Überlegungen über die Zukunft der Popliteratur anstellt. Für die nachfolgende Textanalyse sei zu bemerken, dass keine Wertung über die literarische Qualität der Texte getroffen wird, sondern rein strukturalistisch nach Jungs popliterarischen Kriterien vorgegangen wird.

1. Angaben zu den Autoren und Inhaltsangabe der Werke

1.1. Christian Kracht

Christian Kracht, Jahrgang 1966, wuchs als Sohn reicher Eltern--sein Vater war Generalbevollmächtigter des Axel-Springer-Konzerns--in verschiedenen Ländern auf, unter

anderem in den USA und Kanada. Der gebürtige Schweizer besuchte, wie der Protagonist in *Faserland*, das Eliteinternat Salem am Bodensee.

Kracht arbeitete als Journalist, unter anderem für das Lifestyle-Magazin *Tempo*, für die *Welt am Sonntag* und als Indienkorrespondent für den *Spiegel*. 1993 erhielt er den ersten Preis für Nachwuchs-Journalismus des Axel-Springer-Verlags. Im Frühjahr 1995 veröffentlichte er seinen Debütroman *Faserland*, der zum Kultbuch avancierte (Beuse 151). Seine Tätigkeit als Journalist beeinflusste seine schriftstellerische Tätigkeit und so ging aus seiner Arbeit für den *Spiegel* die Erzählungen *Der gelbe Bleistift* (2000) hervor, bei dem es sich um 20 Reiseberichte aus Asien handelt. Aus Reportagen für *Tempo*, einem Magazin über Politik, Reisen, Drogen, Konsum und Prominente („Tempo“) entwickelte er in Zusammenarbeit mit Eckhard Nickel das Buch *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt* (1998). Nicht nur bei diesem Projekt arbeitete er mit einem anderen Popliteraten zusammen, sondern veröffentlichte 1999 auch das Werk *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*, für das er „seine Mitstreiter zusammenruft, um ein Zeitbild jenseits der Ironie zu entwerfen“ („Mesopotamia“). Dies sind unter anderem Joachim Bessing, Elke Naters, Rebecca Casati, Benjamin von Stuckrad-Barre und Moritz von Uslar. In seinem neuesten Roman *1979* (2001) erzählt Kracht „vom Elend der Dekadenz und dem Zwang zum Opfer in einer brutalen, unverständlichen Welt“ (Heidenreich 252) vor dem Hintergrund der islamischen Revolution und dem Aufenthalt des Protagonisten in einem chinesischen Arbeitslager. Krachts aktuelle Tätigkeit ist die Herausgabe des Magazins *Der Freund*, von dem bisher drei Ausgaben erschienen und noch fünf weitere in den nächsten zwei Jahren geplant sind (Oswald 2004, 30).

1.2. Christian Krachts Auftreten in der Öffentlichkeit

Kracht war Mitglied des ‚Popkulturellen Quintetts‘, das schon im Kapitel 1.5. des ersten Teils angesprochen wurde, und präsentierte sich im Adlon Hotel als reicher und arroganter Weltüberblicker und -kommentator. Nicht nur dort trat er zusammen mit Popliteratur-Kollegen auf, sondern ging auch 1999 mit Benjamin von Stuckrad-Barre auf eine gemeinsame Lesereise. Stuckrad-Barre hielt die Erlebnisse dieser Lesereise in seinem Werk *Livealbum* (1999) fest und schrieb darin folgende Passage über Kracht, die nur ein Beispiel dafür ist, das Kracht seinen Drogenkonsum öffentlich Preis⁸ gibt:

Für den Abend ist eine Doppellesung mit Freund Kracht angesetzt [...] Ich war bizarr gelaunt und pfefferte die beiden [...] Pillen auf den Rauchglastisch [...]. Kracht stellte eine Vizir-Umweltkugel [Kapsel für Waschmittel], gestrichen voll mit Kokain, daneben. Eigentlich musste nur noch eine Frage geklärt werden: Wann sollten wir mit der Einnahme beginnen. (Stuckrad-Barre 118)

Krachts Homepage ist genauso verwunderlich gestaltet, wie er sich in Interviews und bei öffentlichen Auftritten gibt. Wenig informativ, dafür provokativ und mit dem Verweis auf „Sprengfahrten ins Ich“, wohinter sich eigenwillige Texte seiner Freunde verbergen, oder sein Statement zu den „100 schlimmsten Schallplatten aller Zeiten“ (www.christiankracht.com/mainsite.html).

Krachts Verhalten und Auftreten soll nicht weiter interpretiert oder diskutiert werden. Fest steht nur, dass er eine mediale Präsenz erzeugt, die die unvoreingenommene Lektüre seiner Werke erschwert. Besonders bei *Faserland* besteht die Gefahr, positivistisch zu lesen und den Autor mit seinem namenlosen Protagonisten gleichzusetzen (Schneider 41). Ein Beispiel dafür ist eine *Faserland*-Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 22. Mai 1995. Darin

⁸ Kracht erzählt gerne in Interviews provozierend, dass er im Drogenrausch seinen Porsche mit Champagner gewaschen hat (Heidenreich 252).

schreibt Gustav Seibt: „Krachts Verzweiflung ist ziellos, und das macht seinen Hohn moralisch erträglich“ (Seibt 36). Auch Thomas Ernst unterscheidet nicht zwischen Ich-Erzähler und Autor: „Der Wohlstandsbubi reist von Sylt nach Zürich [...], zugleich kommentiert er zynisch die Menschen und Moden durch die Brille eines ehemaligen Mitarbeiters des Lifestyle-Magazins *Tempo*“ (Ernst 72). Im Roman gibt es aber keinerlei Hinweise darauf, dass der Protagonist arbeitet oder früher gearbeitet hat.

1.3. Inhaltsangabe von *Faserland*

Faserland erzählt die Geschichte eines namenlosen jungen Mannes, der über so viel Geld verfügt, dass er einer „Beschäftigung nachgehen (kann), die es heute eigentlich gar nicht mehr gibt: dem Müßiggang“ (Kracht 129). Er reist von Sylt nach Zürich und macht--freiwillig oder schicksalsgeleitet--Halt in Hamburg, Frankfurt, Heidelberg, München und in Meersburg am Bodensee. Er besucht Freunde, wie Nigel (Hamburg) oder Alexander (Frankfurt), steigt einfach irgendwo aus dem Zug (Heidelberg) oder wird von Freunden mitgenommen (München, Meersburg). Auf seiner scheinbar ziellosen Reise beobachtet der Ich-Erzähler genau seine Umgebung, Mitreisende und Partysituationen und beschreibt detailliert seine Eindrücke und Befindlichkeiten. Häufig erinnert ihn eine Begebenheit an seine Kindheit oder an eine Geschichte und so werden in seinen Erzählbericht Kindheitserinnerungen oder Gedankenausflüge, beispielsweise Biografien, die er Menschen in seiner Umgebung andichtet, eingeschoben. Er verkehrt mit Menschen, die seinen Lifestyle und seine Sozialisation, wie der Besuch des Eliteinternats Salem am Bodensee und dem gemeinsamen Besuch von angesagten Discos teilen, und lässt sich abfällig über diejenigen aus, die er als minderwertig betrachtet, so zum Beispiel Taxifahrer, Rentner und Studenten, wenn sie nicht gerade Jura oder Betriebswirtschaftslehre studieren oder einer Burschenschaft angehören. Nicht verheimlichen will und kann der

Protagonist seinen übermäßigen Alkoholkonsum und so nimmt er seine Umgebung stets unter dem Einfluss von Bier, Wein oder härteren Alkoholika war. An einigen Stellen ist er sogar stolz darauf, wie viel er verträgt. Selten verspürt er Freude oder Begeisterung, seine vorherrschende Stimmung ist die Langeweile. Er langweilt sich von Party zu Disco, er raucht und trinkt und im Grunde gibt es nichts um ihn herum, das ihn motiviert oder begeistert. Seine letzte Station ist Zürich, wo er das Grab von Thomas Mann sucht, aber trotz intensiven Bemühungen nicht finden kann. Er hat auf seiner Reise nichts gefunden oder erlebt, was seine Leere hätte ausfüllen können, und Menschen, von denen er geglaubt hat, sie seien seine Freunde, haben ihn enttäuscht. Am Ende des Romans lässt sich der Ich-Erzähler auf den Zürichsee rudern und das Ende lautet: „Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald“ (154). Dieses Ende nach seiner unerfüllten Reise lässt vermuten, dass der Protagonist Selbstmord begehen wird, was auch für die Textanalyse in vorliegender Arbeit angenommen wird.

1.4. Kritikermeinungen zu *Faserland*

Die Meinungen über *Faserland* waren nach dem Erscheinen sehr kontrovers. Die *Bunte* lobte Krachts erstklassige Geschichten und brillanten Stil und bezeichnete ihn gar als „Goethilein“ („Leute von morgen“ 12). Ein anderer Rezensent sprach zwar von einer „gut kultivierten Asozialität“ (Gross 20) aber bedauerte, dass Kracht es nicht geschafft habe, einen guten Roman zu schreiben: „O Deutschland, bleiche Mutter. O *Faserland*! Es gibt eben doch kein Schreiben nach *Tempo*“ (20). Seibt, ein anderer Rezensent, nennt den Roman „literarisch so wertvoll wie seine abschätzigste Titelpointe, die das Vaterland auf Klamotten und schlechte Aussprache“⁹

⁹ Wenn das ‚s‘ in ‚Faserland‘ undeutlich ausgesprochen wird, klingt es wie ‚Fatherland‘, engl. für ‚Vaterland‘. Der Ich-Erzähler beschreibt die Eindrücke und sein Leben in seinem Vaterland Deutschland. Nimmt man ‚Faser‘ in Faserland wörtlich, kann es das ‚zerfaserte‘ Deutschland oder den ‚zerfaserten‘ Protagonisten meinen oder auch die

reduziert: das Wortspiel wirkt, aber goutieren kann man es nicht“ (Seibt 36). Er spricht aber auch aus, warum *Faserland* bei Kritikern aber dennoch positiv angekommen ist: „Krachts Erzählung wirkt [...], weil sie selten ausgesprochene Emotionen artikuliert [...] (und) beweist, dass es noch Tabus zu brechen gilt, z.B. das des Standesdünkels“ (36). Stefan Beuse führt seine Gedanken fort:

Kracht hat zum ersten Mal etwas riskiert, das vor ihm in dieser Konsequenz noch niemand in Deutschland gewagt hat: die Dinge des Alltags unreflektiert an der Oberfläche abzubilden- ohne jede emotionale Aufladung. Inhaltlich wie stilistisch also eine offene Provokation im Land der Dichter und Denker. (Beuse 153)

Baßler sieht die Qualität von *Faserland* darin: „unverdichtete Sprache, Repräsentation von Gegenwartskultur; insbesondere von Markennamen, Nonchalancen im Umgang mit der deutschen Vergangenheit, Bekenntnis zur Oberschicht, Verstöße gegen die Regeln der Political Correctness“ (Baßler 115).

Faserland wurde zum Kultbuch (Beuse 151) und wird von der Literaturkritik einstimmig als „Wasserscheide in der zeitgenössischen Literatur“ (Biendarra 164) und Meilenstein für die Pöpliteratur der 1990er Jahre gesehen (Frank 2003, 21; Ernst 72, Baßler 110).

1.5. Judith Hermann

Judith Hermann wurde 1970 in Berlin geboren. 1994 ging sie nach einer Ausbildung zur Journalistin für ein Zeitungsvolontariat nach New York, wo sie erste Versuche des prosaischen Schreibens tätigte. Als sie nach Berlin zurückkehrte, wandte sie sich verstärkt dem Genre Erzählung zu. Es folgte 1997 das Alfred-Döblin Stipendium der Akademie der Künste, das ihr

Faser seiner Kleidungsstücke, die er oft beschreibt: seine teuren Hemden oder die leitmotivisch auftauchende Barbour-Jacke.

ermöglichte, sich ganz dem Schreiben fernab von allem Großstadttreiben in „Welsfleth, einem winzigen, verschneiten Dorf an der Elbe“ (Lenz/Pütz 230) zu widmen. Das tat sie auch deshalb, weil sie „weder die Kraft noch die Lust hatte, (sich) im Journalismus zu betätigen“ (230). Aus diesem Aufenthaltsstipendium ging 1998 ihr erster Erzählband *Sommerhaus, später* hervor, von dem sich 250.000 Exemplare verkauften (Minkmar/Weidermann 16), was auch der wohlwollenden Besprechung des Werkes in der Literatursendung ‚Das Literarische Quartett‘ zu verdanken war. Hermann erhielt für ihr Erstwerk den Kleist-Preis, den Hugo Ball Förderpreis und den Bremer Literaturförderpreis. Auch zum Schreiben ihres zweiten Erzählbandes bekam sie ein Aufenthaltsstipendium, brach dies aber ab, weil sie schwanger wurde: „Da habe ich aufgehört zu rauchen und demzufolge auch zu schreiben“ (15). Fünf Jahre nach *Sommerhaus, später* erschien ihr zweiter Erzählband *Nichts als Gespenster*. Seit dem ist es ruhig um die Autorin geworden. Jessica Schulte am Hülse bemerkt dazu: „Die beiden Werke [...] waren Triumphe der jungen deutschen Literatur. Zur Zeit herrscht Stille. Sie schreibt, hoffentlich“ (Schulte am Hülse, 82).

1.6. Judith Hermanns Auftreten in der Öffentlichkeit

In Interviews (Geiger, Mensinger/Messmer, Lenz/Pütz, Minkmar/Weidermann, Geiger) gibt sich Hermann freundlich und ist bereit, über ihre Gefühle und wie sie mit Erwartungsdruck und Kritik umgeht, zu sprechen. Zu tagespolitischen Geschehnissen oder generationsspezifischen Problemen äußert sie sich nicht und tritt nicht im Fernsehen auf, weil sie „das unvereinbar finde[t]: Literatur und Fernsehen“ (Minkmar/Weidermann 16). Sie gibt sich melancholisch und zurückhaltend: „Der Tonfall der Geschichten, das Kühle, Unspektakuläre kann ein Tonfall gegen meine Sentimentalität sein“ (Lenz/Pütz 230). Über ihren Erfolg sagt sie: „Ich bin in einen Betrieb hineinkatapultiert worden, in dem ich mich plötzlich orientieren musste, ohne dass einem jemand

gesagt hätte, wie man sich verhalten soll. Mittlerweile fange ich an, mich mit meinen Äußerungen über den Erfolg zurückzunehmen“ (236).

Hermann hat bewusst oder unbewusst von sich das Image einer sehnsüchtigen Melancholikerin geschaffen, die das Leben an sich vorbeiziehen lässt und Tagträumen und Geschichten nachhängt. Es passt perfekt zu der Stimmung, die ihre Geschichten transportieren. Dieses Bild unterstreicht auch das fast einzige Foto der Autorin, das sie in einem pelzbesetzten Mantel, die Haare zu einem altmodischen Knoten geschlungen und verträumt schauend, zeigt. In kaum einer Rezension zu ihrem Erstwerk *Sommerhaus, später* wird nicht auf das Foto der Autorin verwiesen. Thomas Steinfeld sieht „das madonnenhafte Gesicht der Autorin als allgegenwärtige Begleitung des literarischen Betriebes“ (Steinfeld 16), wenn in Rezensionen von Hermann die Rede war. Christine Frisch sieht einen Trend darin, dass der Körper der Autorinnen der neuen Generation genauso warenästhetisch vermarktet wird wie ihre Bestseller (Frisch 108). Hermann bemängelt in einem Interview, dass dieses Foto eine bestimmte Auswirkung auf das gesamte Buch (*Sommerhaus, später*) hatte, die von ihr nicht beabsichtigt war, und sagt: „Ich hatte nach *Sommerhaus, später* genug davon, dass meine Person als Projektionsfläche vereinnahmt wird“ (Mensing/Messmer 15). Wenn sie auf das Image angesprochen wird, das sie verkörpert, weist sie es zurück: „am liebsten würde ich kein Image haben [...]. Ich habe nicht die Kraft, mir ein Konstrukt zu bauen“ (Mensing/Messmer 15). Nachdem das Foto eine Aussage über sie schuf, mit dem sie nicht zufrieden war, hat sie sich „die Haare abgeschnitten und [ist] ausschließlich mit Baseballjacke [...] durch den Prenzlauer Berg gelaufen [...] [sie] reagierte auf diese Divenhaftigkeit und Ikonenhaftigkeit ganz allergisch. [Sie] hatte keine Lust mehr, diesem Bild zu entsprechen“ (Geiger 430).

1.7. Inhaltsangabe *Nichts als Gespenster*

Nichts als Gespenster enthält sieben Erzählungen, in denen die Figuren, die ausschließlich durch ihre Vornamen bezeichnet werden, „miteinander reden, essen, häufig trinken und fast immer rauchen“ (Pontzen). Jede Erzählung ereignet sich in einer anderen Stadt, und die Protagonistinnen, die in vielen Erzählungen auch die Ich-Erzählerinnen sind, sind um die 30 Jahre alt, ringen mit dem Erwachsenwerden und befinden sich auf einer Reise, bei der es zu einer besonderen Begegnung mit einem Fremden oder einem Freund kommt. Diese unerwartete Nähe führt zu einer gewissen Stimmung, die die Hauptfiguren einen Moment lang mit dem anderen teilen, um dann wieder auseinander zu gehen. Die Grundstimmung aller Geschichten ist die innere Leere, Melancholie¹⁰, Sehnsucht und die Suche nach etwas, was dies ausfüllen könnte. Diese Suche wird im Reisen ausgedrückt.

In der ersten Erzählung „Ruth (Freundinnen)“ reist die namenlose Ich-Erzählerin zu ihrer besten Freundin Ruth in eine Kleinstadt. Beide Frauen haben jahrelang zusammen gewohnt bis Ruth ein Engagement an einem Kleinstadttheater bekommt und wegzieht. Dieses Fortgehen verursacht eine große Leere und Orientierungslosigkeit in der Ich-Erzählerin und in rückblickenden Erinnerungen beschreibt sie die intensive Freundschaft zu Ruth. Beim Besuch in der Kleinstadt lernt die Ich-Erzählerin auch Raoul kennen, den neuen Partner von Ruth. Beide wechseln nicht viele Worte miteinander und dennoch ist die Ich-Erzählerin auf eine seltsame Weise von ihm angezogen. Nach ihrer Abreise reist sie weiter nach Paris und läuft „eine Woche von morgens bis abends durch die Stadt“ (Hermann 33) und fragt sich „was um Himmels Willen wollte ich eigentlich in Paris“ (33). Wieder in Deutschland trifft sich die Ich-Erzählerin in

¹⁰ „Melancholie (Schwermut, Trübsinn): Das Fremdwort wurde bereits im 14. Jahrhundert (mhd. melancoli[a], melancholei) aus gleichbedeutend lat. Melancholia entlehnt, das seinerseits aus dem griechischen melag-cholía übernommen ist. Das griechische Wort bedeutet wörtlich ‚Schwarzgalligkeit‘. Nach antiken medizinischen Anschauungen galt die Schwermut als Folge einer durch den Übertritt von verbrannter schwarzer Galle in das Blut verursachte Erkrankung“ („Melancholie“. *Duden. Das Herkunftswörterbuch*, 519).

Würzburg mit Raoul. Allerdings empfindet sie das Treffen schon nach wenigen Minuten als sinnlos, schläft trotzdem mit ihm, obwohl sie Ruth versprochen hat, dies nicht zu tun, und reist am nächsten Morgen ohne großen Abschied wieder ab. Sie bleibt mit dem Gefühl zurück, ihre beste Freundin verraten zu haben, und dass genau dies Raoul testen wollte.

In der zweiten Erzählung, „Kaltblau“, die in Reykjavik spielt, verliebt sich die Hauptfigur Jonina bei einem Besuch zweier weitläufiger Bekannten in Jonas, einen von ihnen. Da sie aber einen Lebensgefährten und eine Tochter hat, genießt sie nur die Tage des gemeinsamen Urlaubs in stiller Verliebtheit und zieht am Ende das Resümee, dass „diese blödsinnige Nähe zu Jonas unter dem ölverschmierten Auto, dieses Atmen und sich gemeinsam gegen den Schnee stemmen, das ist alles gewesen, und wie die Dinge stehen, muß es genug gewesen sein“ (111-12). Dieses Gefühl verdrängt sie, bis ein Jahr später Jonas ein Gruppenfoto des gemeinsamen Aufenthalts in der verschneiten Hütte in Olufsbudi schickt. Dies gibt den Anstoß, über ihr Leben, ihre Gefühle, ihren Partner Magnus und ihre Tochter Sunna nachzudenken.

In „Aqua alta“, der dritten Erzählung des Bandes, trifft sich die Ich-Erzählerin für einen Tag mit ihren Eltern in Venedig. Sie war vorher allein auf Korsika unterwegs, fast schon auf der Flucht vor sich selbst: „ich wurde dreißig Jahre alt, ein Geburtstag, den ich auf keinen Fall zu Hause oder gar mit Freunden verbringen wollte“ (124-25). Wir erfahren, dass sie Studentin ist (146) und nicht so recht weiß, was sie mit ihrem Leben anfangen soll: „im Grunde war es völlig gleichgültig, wann und ob ich überhaupt zurückkehren würde“ (133). Ihre Eltern reisen zur gleichen Zeit durch Italien, mit wenig Geld, dafür aber mit viel Spaß und Entdeckerfreude. Eltern und Tochter treffen sich in Venedig und verbringen einen Tag zusammen. Die Ich-Erzählerin reflektiert über ihre Beziehung zu ihren Eltern und ihre Kindheit. Auf der Rialtobrücke kommt es zu einer wortlosen Begegnung der Ich-Erzählerin, deren Namen wir nicht erfahren, denn ihre Eltern nennen sie nur „Mädchen“ (129) oder „Kind“ (140), mit einem Venezianer. Er fasst sie am

Gesäß an und einen Moment ist die Ich-Erzählerin darüber erstaunt und verärgert zugleich. Später sehen sie sich aus der Ferne in einem Café wieder. „Er verstand, daß ich verloren und wehrlos war und daß ich mich um meiner Eltern willen ausliefern würde“ (146). Also ist sie seinen Blicken und Gesten ausgesetzt, er beobachtet sie und ihr ist dieses Blicke-Spiel nicht unangenehm, aber es kommt zu keinem Wortwechsel und plötzlich ist er verschwunden. Eltern und Tochter rauchen zusammen eine letzte Zigarette, verabschieden sich und dann geht die Ich-Erzählerin wieder ihren eigenen Weg.

„Zuhälter“, die Geschichte, bei der nicht wie bei all den anderen Geschichten der Titel aufgedeckt wird, indem von einer Figur in der Geschichte gesagt wird, handelt von Johannes, einem Künstler, der alle paar Monate wo anders wohnt, mal in Südfrankreich, mal in den USA, mal in Schottland in einem Leuchtturm, und der Ich-Erzählerin, die ihn in seiner aktuellen Bleibe, einer großen Wohnung einer verstorbenen Chinesin in Karlsbad, besucht. Die Ich-Erzählerin soll einen Katalogtext über ein Bild von ihm schreiben, deshalb bittet er sie, ihn besuchen zu kommen. Die Ich-Erzählerin weiß nicht so recht, was sie dort erwarten wird, denn das Verhältnis zwischen beiden ist nicht ganz geklärt, da beide ineinander verliebt waren, es aber nie zu einer Beziehung kam. „Also waren wir endlich Freunde, und nur heute will ich vielleicht wissen, ob wir das wirklich sein wollten“ (158). Schon auf der Hinfahrt hatte sie „einen Moment lang überhaupt keine Lust mehr, ihn wiederzusehen“ (157). Beide verstehen sich mehr oder weniger gut, aber Johannes ist nicht mehr so, wie sie ihn in Erinnerung hat. Es kommt zum Streit und die Ich-Erzählerin kann einerseits seine Nähe nicht ertragen, andererseits zieht sie doch etwas an ihm an: „ich wünschte, ich wäre nicht hier, aber ich wusste, ich log“ (185). So verletzt sie es auch, als sie „obszöne“ (184) Briefe findet, die ihm seine Freundin geschrieben hat und er bei einem Discobesuch vermutlich mit einer Prostituierten verschwindet. Viele Erinnerungen kommen in der Ich-Erzählung hoch, und provokativ versucht sie, eine Äußerung der Zuneigung von

Johannes zu entlocken: „Weißt du eigentlich noch, wie du mich schön fandest, in Paris, auf der Ausstellungseröffnung vor zwei Jahren?“ (178). Als es sich Johannes plötzlich anders überlegt hat und keinen Katalogtext mehr braucht, fühlt sie sich verletzt und fährt nach Hause.

In „Nichts als Gespenster“, der Titelgeschichte, reisen Ellen und Felix, ein Paar, das sich nichts mehr zu sagen hat, quer durch die USA. Sie landen am Rande der Wüste in Nevada in einem einsamen Motel. Gegenüber diesem Motel ist das ‚Hotel International‘, ein heruntergekommener Saloon, dem man nachsagt, es gäbe darin Geister. Eine alte Frau mit „zugewachsenen Äuglein und farblosen Wimpern [...], sie trug ein geblümtes Sommerkleid [und] knallrote Kindersandalen“ (200), die sich als Geisterjägerin ausgibt, erscheint dort und baut allerlei Gerätschaften, ein Aufnahmegerät und ihre Plastikkamera auf. Während im Saloon abends die Gäste, unter ihnen Felix, Ellen und Buddy, ein Amerikaner, den sie dort kennen lernen, trinken, rauchen und Billard spielen, geht sie in den leeren ersten Stock und trifft Geister, die sie fotografiert und aufnimmt. Felix und Ellen fühlen sich auf der ganzen Reise einander ausgeliefert und unglücklich, und Ellen sucht etwas, was sie in dem Satz, den ihr Buddy sagt, zu finden scheint: „Ich liebe sie [seine Frau], weil sie die Mutter meines Sohnes ist“ (224-25). Nachdem die Geisterjägerin von ihrem Treffen mit den Geistern zu den verbleibenden Gästen im Saloon zurückkehrt, ihnen ihr Fotoalbum zeigt und auch Felix nach langem Schweigen und langer Depression den Ansatz eines Interesses und Freude am Gespräch mit anderen Menschen zeigt, fühlt sich Ellen glücklich. Jahre später, als Felix und Ellen zwar keine glückliche Beziehung haben, dafür aber ein Kind, fällt Ellen ein, warum sie Felix eine neue Chance gegeben hat und nun ein Kind hat. „Weil Buddy in Nevada zu uns gesagt hat, wir wüssten nicht, wie es ist, für ein Kind Turnschuhe zu kaufen, ein Paar perfekte, winzige Turnschuhe [...]--er hatte recht, ich wußte es nicht und ich wollte wissen, wie das ist“ (232).

„Wohin des Weges“, die sechste Erzählung, besteht aus zwei Geschichten, zum einen der Besuch der Ich-Erzählerin in Prag, wo sie mit einer Gruppe von Menschen, die alle unterschiedlich glücklich, traurig sind und über ihre eigenen Probleme sinnieren, Silvester verbringt, und zum anderen die Gegenwart der Ich-Erzählerin mit ihrem neuen Freund Jacob. Auf dieser Reise treffen verschiedene Individuen in Prag aufeinander, das Paar Micha und Sarah, die sich in Prag verloben, Peter, der in die Ich-Erzählerin verliebt ist, sie aber nicht in ihn, Miroslav, der depressive Gastgeber, und die Ich-Erzählerin. Es kommt zu Streitereien und Enttäuschungen, und Miroslav bittet die Ich-Erzählerin, bei ihm zu bleiben, weil er findet, dass es ihnen beiden ähnlich schlecht geht und meint: „Ich habe Geld und Arbeit, du wärest sicher, wir würden lernen, uns zu lieben“ (263). Sie kehrt aber zurück und erzählt einige Zeit später Jacob diese Geschichte. In weiteren Rückblicken erfährt der/die Leser/in Geschichten aus der Anfangszeit mit Jacob, welche Liebeserklärungen er macht und wie glücklich die Ich-Erzählerin mit ihm ist. Am Ende der Erzählung ist sie allerdings nachdenklich gestimmt: „Ich wünschte, er würde gehen. Er geht auch, nur noch nicht jetzt“ (271).

In der letzten Geschichte des Bandes, „Die Liebe zu Ari Oskarsson“ führt es Owen und die Ich-Erzählerin, zwei Musiker, nach Tromsø in Norwegen. Eigentlich wollten sie dort auf einem Festival spielen, aber dieses fällt aus. Da sie extra angereist sind, bleiben sie eine Woche und verlängern um eine weitere. Während Owen die Stadt und die Landschaft erkundet, bleibt die Ich-Erzählerin in der Herberge und liest, liegt auf dem Bett und hat „das Gefühl, als habe der Zufall [sie] in dieses Zimmer gespült, damit [sie] etwas herausfinden sollte über [sich]“ (283). Owen und die Ich-Erzählerin lernen Martin und Caroline kennen, die auch in der Herberge wohnen und freunden sich mit ihnen an. Gunnar, der Herbergsleiter, nimmt alle vier mit zu einer Party, wo die Ich-Erzählerin Ari Oskarsson, den Veranstalter des geplatzen Festivals, kennen lernt. Sie ist von ihm begeistert und folgt ihm in seine Wohnung, wo sie sich vor den Augen

seiner Frau küssen. Aris Frau Sikka wiederum vergnügt sich mit Owen. Die Ich-Erzählerin versteht in dieser Situation, „daß es hier nicht um mich ging, sondern um Ari Oskarsson und seine Frau, daß sie sich diese Gäste eingeladen hatten, um einander dann ansehen zu können; [...] sie konnten einander sehen und neu erkennen“ (308). Die Ich-Erzählerin und Owen werden von Ari und Sikka vor die Tür gesetzt, bevor es zu intim wird. Das stört beide aber nicht, sondern sie fühlen sich glücklich. Am nächsten Tag verschlafen sie den halben Tag und unterhalten sich ausführlich, auch mit Martin und Caroline, über das Geschehene und was sie dabei gefühlt haben. In diesem Moment fühlt die Ich-Erzählerin, dass sie angekommen ist (313).

1.8. Kritikermeinungen zu *Nichts als Gespenster*

Nichts als Gespenster stürmte nach dem Erscheinen sofort die Bestsellerlisten (Haasis). Kritiker ziehen meistens den Vergleich zu Hermanns Erstwerk, weil dies ein großer Erfolg und bisher der einzige Anhaltspunkt ihres Schaffens war.

Thomas Steinfels in der *Süddeutschen Zeitung* wies den Erzählungen stilistische Mängel zu: „was dabei entsteht, ist weniger Dichtung als ein dauerndes Abschlüpfen von Gegenwart nach Gegenständen und Ereignissen, die einen poetischen Geschmack, eine poetische Stimmung besitzen“ (Steinfels 16). Doch kleidet er seine Kritik in eine ausführliche Besprechung des Werks und weist auch auf Hermanns Wirkung auf die Leser hin: „Judith Hermanns Literatur reagiert auf ein großes Bedürfnis. Sie bietet scheinbar eine Antwort auf die Frage, was späte und späteste Jugend ist. [...] Sie offeriert eine Möglichkeit der Identifikation für all die vielen Unsicheren und Unfertigen“ (16).

Iris Radisch in der *Zeit* äußert sich positiv über *Nichts als Gespenster*, zieht aber auch den Vergleich zu *Sommerhaus, später*: „Nichts als Gespenster heißen die neuen Erzählungen der 32jährigen Judith Hermann. Und sie sind nicht nur länger, zahlreicher und kunstvoller als die

vorangegangenen, sondern auch in jeder Hinsicht radikaler“ (Radisch). Sie gelangt zu folgendem Fazit: „das alles macht noch kein gutes Buch. Aber es ist schön. Genauso schön wie die Frauen, die sich in ihm zu Tode rauchen“ (Radisch).

Thomas Anz in *Literaturkritik* zählt *Nichts als Gespenster* trotz „poppigem“ (Anz) Erzählstil zur Hochliteratur: „Mit Trivialliteratur haben die Techniken der Selbstreflexion jedoch nichts gemeinsam, mit Ansprüchen an die hohe Kunst sehr wohl“ (Anz). Als weiteres Beispiel für positive Kritik sei die Rezension in der *Financial Times* genannt, die sich begeistert zeigt: „dieser Autorin ist das Kunststück gelungen, den Erfolgsfaden fortzustricken--und doch etwas Neues zu erschaffen: Ihre Geschichten sind wie aus einem Guss--hermannhaft elegisch und doch so zupackend und real, als hätten sie Autoren wie Tobias Wolff oder Richard Ford ersonnen“ (Henning 17).

2. Die Themen der Popliteratur

Wie schon in der Einleitung angesprochen, bezeichnet Jung folgende Themen als solche, die charakteristisch für die Popliteratur der 1990er Jahre sind: Einsamkeit, Entfremdung, Sexualität, Musik- und Drogenkonsum. Die Themen der Popliteratur sind aus der Populärkultur der Gegenwart gegriffen. Musikzitate, Aufzählungen von Markennamen der Konsum- und Warenwelt werden zu einem Lebensgefühl, dem Pop-Lifestyle verknüpft. Jung spricht an, dass die Themen auch narrativ durch eine Reisebeschreibung verknüpft sein können (Jung c 41). Weil dies bei *Faserland* und *Nichts als Gespenster* der Fall ist, ist das Reisen das erste Kriterium wonach beide Werke miteinander verglichen werden.

Jung misst der Entfremdungserscheinung, den „Seelenqualen eines orientierungslosen, gelangweilten, wenn gleich keinen materiellen Notstand leidenden und nicht selten zynischen Subjekts, das sich nurmehr [sic] als Objekt einer an sich zynischen Medien- und Konsumwelt

begreift“ (40-41), besondere Bedeutung zu. Diese gelebte Langeweile in einer Luxuswelt, der Ennui, ist das zweite Kriterium für die Textanalyse.

2.1. Die Themen in *Faserland*

2.1.1. Das Reisen

Das Reisen ist in *Faserland* ein zentrales Element. Der Ich-Erzähler reist durch sein ‚Vaterland‘ Deutschland und kann dort nicht finden, was er sucht. Allerdings benennt er auch nie, wonach er eigentlich sucht. Abfällig lässt er sich aus über Mitreisende, Taxifahrer und Passanten. Erst in Zürich, dem *locus amoenus*, erreicht er sein Ziel, ohne dass er dies je als solches genannt oder geplant hat. Aber, ob bewusst oder unbewusst, er gestaltet seine Reise von Norden nach Süden und es fällt auf, dass er nicht in den Osten Deutschlands fährt. Der Protagonist verkörpert einen Westdeutschen, der kein Bedürfnis hat, in den Osten zu reisen. Es könnte spekuliert werden, ob die Popliteratur ein westdeutsches Phänomen ist, denn einerseits repräsentieren die Lifestyle betonenden, Ich-zentrierten, reichen Protagonisten der Popliteratur der 1990er Jahre nicht einen Durchschnittsbürger aus den neuen Bundesländern und bei der Lektüre mehrerer popliterarischer Werke ist aufgefallen, dass die Handlung nie in Ostdeutschland stattfindet.

In Zürich scheint plötzlich die „Sonne so schön“ (145), „die Bäume sind schön und manchmal rauschen sie“ (144) und er denkt daran, „daß die Schweiz so ein großes Nivellier-Land ist, ein Teil Deutschlands, in dem alles nicht so schlimm ist“ (147) und „alles erscheint [ihm] hier ehrlicher und klarer und vor allem offensichtlicher. Vielleicht ist die Schweiz ja die Lösung für alles“ (147).

Schon bei Betrachtung der Kapitelüberschriften, die einfach durchnummeriert sind und nicht beispielsweise so heißen, wie die Stadt, in der sich der Protagonist befindet, zeigt sich, dass die

Reiseziele, bzw. die Städte in *Faserland* scheinbar keine Rolle spielen. Es wird im ganzen Roman nie ein Ziel der Reise genannt, sei es ein örtliches oder persönliches, welche beispielsweise sein könnten: Freund besuchen, Städte anschauen, über Probleme nachdenken, oder das in der Literatur, vor allem im Bildungsroman¹¹ häufig beschriebene Ziel der Reife bzw. die Reise als Initiationsritus für das Erwachsenenleben. Auch die ersten Zeilen des Romans, „also, es fängt damit an [...]“ (9) verweisen nicht auf eine geplante Reise. Mit „es“ könnte er seine Reise meinen, die bei „Fisch-Gosch in List auf Sylt“ (9) beginnt, oder „es“ könnte auch der Anfang vom Ende sein und er will sich mit dieser Reise eigentlich von Freunden und Städten verabschieden. Der Protagonist scheint die ganze Zeit regelrecht auf der Flucht vor sich und seinen Problemen zu sein. Bis auf Zürich bleibt er nirgends länger als einen Tag und lässt sich auch von niemandem umstimmen, länger zu bleiben. Beispielsweise fragt ihn Karin, ob sie sich am nächsten Tag wiedersehen und er reagiert ganz verblüfft darauf: „Das sagt sie wirklich. Dabei habe ich ihr doch erklärt, daß ich morgen abfare. Na ja, vielleicht hat sie das schon wieder vergessen“ (19). Auf seine Fehlinterpretation hin lässt Karin ihn sitzen und fährt davon.

Der Ich-Erzähler hat zum Schluss zwar ein Ziel gefunden, aber ein trauriges. Ob er von Anfang an Selbstmord als Lösung seiner Probleme gedacht hat, ist nicht klar, aber im siebten Kapitel hat er schon „diese merkwürdige Vorahnung, daß da bald etwas kommen wird“ (124). Er hätte auch einfach mit seiner ‚Deutschlandreise‘ weiter machen können, könnte sich in Sylt wieder bei der Angestellten seiner Eltern frisch gebügelte Hemden abholen, wie er es auch schon für diese Reise getan hat (88), und weiterhin Freunde besuchen fahren. Aber jeden Ort, den er besucht hat, hat eine Negativkonnotation für ihn bekommen. Sogar über Sylt denkt er: „ich werde nicht mehr nach Sylt fahren“ (19). In Deutschland gibt es für ihn, wie es scheint, keinerlei

¹¹ Auf den Bildungsroman wird genauer im dritten Kapitel des zweiten Teils eingegangen, wenn die Sprache und Form beider Primärwerke betrachtet wird.

neutrale Orte mehr, vielleicht entscheidet er sich auch deshalb für Zürich, weil diese Stadt weder für ihn persönlich noch politisch negativ vorbelastet ist.

Seine Aufenthalte in den Städten laufen beim Ich-Erzähler immer nach dem gleichen Schema ab. Er trifft auf einen Freund oder Bekannten, mit denen ihn nicht mehr viel verbindet, ohne dass er die Gründe dafür nennen kann. Abends landet er auf einer Party oder in einer Bar, es wird sehr viel Alkohol getrunken und noch mehr geraucht. Er findet keinen Halt, bemerkt etwas, was ihn irritiert oder an Freundschaften zweifeln lässt. Darüber spricht er aber nicht, denn er kann mit seinen Gefühlen nicht richtig umgehen. Deshalb trinkt er noch ein Bier, muss sich übergeben und flieht meist wortlos aus der Situation und in eine andere Stadt. Hier seien nur zwei Beispiele für eine solche Situation genannt: Als er von einer Party in Hamburg, auf der er zum ersten und einzigen Mal im Verlauf des Romans Drogen genommen hat, in Nigels Wohnung zurückkehrt, findet er diesen im Bett mit einer Frau und einem Mann vor. „Das Ganze ist irgendwie so unglaublich, ich meine, ich bin richtig vor den Kopf geschlagen. Das kann doch gar nicht wahr sein. Nigel macht da tatsächlich mit irgendwelchen Leuten rum, und er ist so breit, daß er gar nicht bemerkt, daß ich zur Tür hereingekommen bin. [...] Ohne irgendetwas zu sagen, ziehe ich die Tür hinter mir zu und nehme mir den Koffer [...]“ (45-46).

Sein Freund Rollo bringt sich auf dessen Geburtstagsparty um. Kurz vor Rollos Selbstmord ist der Ich-Erzähler noch bei ihm, hat das Gefühl, dass Rollo dies tun wird, aber lässt ihn einfach stehen: „Ich drücke seinen Arm noch einmal und sage ihm, ich will mir ein Getränk holen, und dann lasse ich ihn da stehen auf dem Bootssteg. Ich weiß genau, daß ich mir kein Getränk holen werde, und noch viel genauer weiß ich, daß ich Rollo nicht wiedersehen werde“ (141). Er packt stattdessen seinen Koffer und fährt mit dem Wagen des Freundes davon: „Ich schließe Rollos Porsche auf, setz mich hinein und starte den Motor. [...] um halb zwei nachts überquere ich in der Nähe von Singen die Schweizer Grenze“ (141-42). Seine Reiseziele wählt er in den seltensten

Fällen bewusst aus. In Heidelberg landet er, weil er eine unangenehme Zugbekanntschaft loswerden will, nach München und Meersburg wird er jeweils von Rollo mitgenommen. Die Städte Sylt, Hamburg, Frankfurt und München kennt er schon von anderen Aufenthalten, denn „normalerweise wohn[t] [er] nur dort, wo [er] schon einmal war“ (81-82). In Heidelberg war er vorher noch nicht, er verbindet kein Erlebnis mit dieser Stadt. Der einzige Anknüpfungspunkt ist Nigels Aussage über Heidelberg: „er hat immer erzählt, daß es dort trotz der vielen Japaner und der Amerikaner und der furchtbaren Proleten wirklich wunderschön sei, und deswegen bin ich jetzt hier in Heidelberg, nur weil es Nigel gesagt hat“ (82). Der Protagonist lässt sich „ja weiß Gott treiben“ (59) und überlegt erst, nachdem er schon auf dem Weg ist, wohin er eigentlich will: „Ich habe so ein Gefühl, als ob ich deswegen nach Frankfurt fliege, so in die Mitte von Deutschland rein, als ob ich gar nicht anders kann. Das passiert alles so, als ob es gar nicht zu verhindern wäre“ (58-9).

Auf seiner Reise treten die dafür typischen Fragen nach Verkehrsmitteln, Unterkunft und Freizeitgestaltung auf. Das liebste Verkehrsmittel des Ich-Erzählers ist das Taxi und in jedem Kapitel nutzt er es mindestens zwei Mal. Er erkundigt sich nicht erst lange, wie weit das Ziel entfernt ist, und manchmal hat er auch kein bestimmtes. Er steigt einfach in ein Taxi ein: „Draußen steige ich in ein Taxi. Ich weiß nicht genau, wohin ich fahren soll“ (62). Taxifahrer sind für ihn grundsätzlich negativ konnotiert: „Der Fahrer ist natürlich so ein ziemlicher Faschist“ (33-34), oder „vorne fährt so ein armes Nazischwein“ (34). Er grinst über diese und denkt sich Lebensläufe für sie aus, so zum Beispiel „Wahrscheinlich ist ihm der Bafögsatz zu niedrig. Er bekommt zwar noch Geld von seinen Eltern, aber trotzdem fährt er noch nebenher Taxi, weil ja das Studentenleben so verdammt teuer ist und die Haschischbrocken bezahlt werden müssen“ (82). Taxifahrer sollen ihn nur dahin bringen, wo er hin möchte, und dies möglichst schweigend: „Ich bezahle den Taxifahrer, der zum Glück während der Fahrt kein einziges Wort gesagt hat,

weil er sauer war, daß wir beide gleich alt sind und ich ein Kiton-Jackett trage und er auf Demos geht“ (26). Seine Flexibilität ist dem Ich-Erzähler viel Wert, deshalb bevorzugt er für längere Strecken den ICE, so von Sylt nach Hamburg und von Frankfurt nach Heidelberg oder entscheidet sich spontan, von Hamburg nach Frankfurt ein Flugzeug zu nehmen: „ich lege die blöde Kreditkarte auf den Schalter, und zwar so wie in der Visa-Werbung [...] und dann sage ich, daß ich die nächste Maschine nach Frankfurt möchte“ (47). Der namenlose Ich-Erzähler besitzt einen Sportwagen der Marke Triumph (11) und findet Fliegen „erhaben“ (51). Er genießt seine Fahrten und raucht im Taxi und im Flugzeug: „Ich zünde mir eine Zigarette an, obwohl ich ja im Nichtraucher sitze, aber das mache ich immer“ (54), findet „das ganz lässig, so durch die Nacht zu fahren und ekelige Zigaretten zu rauchen“ (34). Außerdem trinkt er auf den Zugfahrten reichlich Alkohol: „Im Speisewagen trinke ich ziemlich schnell hintereinander vier kleine Flaschen Ilbesheimer Herrlich [Rotwein]. [...] Inzwischen bin ich ziemlich betrunken“ (20-21), und auch im Flugzeug: „ich drücke den Service-Knopf, und als die Stewardess kommt, bestelle ich einen Kaffee und einen Bourbon, obwohl es erst acht Uhr morgens ist“ (54).

Er bewegt sich nicht nur exquisit fort, sondern bettet sich auch so. Unterwegs wohnt er z.B. in Nigels Wohnung „in Pösendorf [...], eine sehr schöne Wohnung, direkt neben Jil Sander“ (25). Rollos Wohnung, in der er übernachtet „ist riesengroß. Ich glaube, er hat mindestens neun Zimmer“ (112). Weitere Nächte verbringt er im Gästezimmer der Villa von Rollos Eltern (123) und in teuren Hotels (66). Manchmal kommt der Ich-Erzähler auch gar nicht zum Schlafen, so bleibt sein Bett in Heidelberg und Meersburg unbenutzt, weil er von Rollo ungefragt mit nach München genommen wird, bzw. sich vorher zur Weiterreise entscheidet.

Der Protagonist besichtigt keinerlei Sehenswürdigkeiten, aber wie schon angesprochen, ist es ihm auch nicht wichtig, eine Stadt kennen zu lernen. Er verkehrt ausschließlich in Kneipen, Bars oder auf Partys. Ob es das „Odin“ (16) auf Sylt, das „Café Eckstein“ (74) in Frankfurt, das

„Ksar“, „Schumanns“ (109-10) oder die Disco „P1“oder „Traxx“ (9) ist, der Ich-Erzähler kennt alle angesagten Lokalitäten und scheint kein seltener Gast dort zu sein: „ich habe sie ein paar Mal im Traxx in Hamburg gesehen und im P1 in München“ (9) und „das war zu der Zeit, als ich immer [...] ins P1 gegangen bin“ (110). Egal, ob er in einer Bar, auf einem Rave in München, auf einer Burschenschaftsparty in Heidelberg oder auf Rollos Geburtstagsparty ist, immer betrinkt er sich „wie ein Irrer“ (50) und raucht eine Zigarette nach der anderen, wenn nicht gar „die mindestens zweitausendste Zigarette heute“ (30-31).

Während er durch Deutschland reist, reflektiert er über die jeweiligen Städte. Meist beschreibt er seine Umgebung in betrunkenem Zustand. Er bemerkt, „daß keine Stadt in Deutschland häßlicher und abstoßender ist als Frankfurt“ (62) und setzt Städte in Verbindung mit der deutschen Vergangenheit: „Heidelberg [...] ist wirklich schön dort im Frühling. Dann sind die Bäume schön grün, während überall sonst in Deutschland noch alles häßlich und grau ist [...]. So könnte Deutschland sein, wenn es keinen Krieg gegeben hätte und wenn die Juden nicht vergast worden wären“ (81). Ähnlich erzählt er: „Wenn es hier [in Heidelberg] gewittert, dann ist das eben eine ganz ruhige und milde Sache und nicht so ein Wagner-Nazigewitter wie da oben im Norden“ (87). Frauen charakterisiert er gerne über Städte: „In Hamburg sind alle Mädchen barbourgrün, in Berlin ziehen sie sich betont schlecht an, damit sie so aussehen wie Künstler, und in München haben die Mädchen wegen dem Föhn so ein seltsames Leuchten. Aber in Frankfurt, da sind die Mädchen einfach lässig“ (59).

2.1.2. Der Ennui

Ennui als Gefühl der Langweile und innerlicher Leere inmitten von Luxus setzt sich beim Protagonisten in *Faserland* aus zwei Komponenten zusammen: seinem Lifestyle und seiner Leere bzw. Langweile im Luxus.

Der Ich-Erzähler scheint keinem Beruf nachzugehen, er übt sich im „Müßiggang“ (129) und „will sich nicht anstrengen müssen, auf keinen Fall“ (132). Er umgibt sich mit Luxus, teuren Autos und edler Kleidung, wie „rahmengenähte Schuhe“ (68), „Brooks Brothers-Hemden“ (88) und seiner geliebten Barbourjacke (9). Der Protagonist besucht nur die angesagten Bars und Diskotheken der Oberschicht und durch sein Namedropping, bei dem einzelne Markennamen nicht erklärt werden, schafft er zusätzlich eine Lifestyle betonende Atmosphäre, mit der er zeigt, dass Menschen, die diese Marken nicht kennen, für ihn minderwertig sind. Bei seinen Gesprächspartnern achtet er zuerst auf das Aussehen: „Karin sieht eigentlich ganz gut aus [...] bißchen zu viel Gold an den Fingern [...]. So wie sie lacht, wie sie sich das Haar aus dem Nacken wirft [...], ist sie sicher gut im Bett“ (9). Er plaudert auf einer Party mit „einem jungen Juristen, der ein helles Fischgrät-Sakko trägt, über Jura, obwohl ich rein gar nichts davon verstehe“ (96). Er kann es sich leisten, spontan ein Flugticket zu kaufen, gibt dem Bootsbesitzer am Zürichsee 200 Franken (154), damit er ihn auf den See rudert und protzt mit seinem Geld, zahlt „zwei Flaschen Roederer, damit [er] vor Sergio angeben kann“ (17), und gibt einem Taxifahrer „noch ein dickes Trinkgeld, damit er in Zukunft weiß, wer der Feind ist“ (26). Allerdings zeigt er sich bei einem Hotelpagen knauserig: „Also setze ich mich auf das Bett und starre den Hotelpagen an, und der wird unsicher, und dann räuspert er sich [...] und dann zieht er die Zimmertür hinter sich zu, ohne mir einen angenehmen Aufenthalt gewünscht zu haben“ (67). Luxus ist für den Ich-Erzähler selbstverständlich, er hat aber dafür, wie es scheint, nie arbeiten müssen.

Der Protagonist hat die Haltung eines Flaneurs. Ein Flaneur „schlendert müßig umher“ („Flaneur“), was genau auf den Ich-Erzähler passt. In seinem Leben passiert nichts Spektakuläres und so beobachtet er andere Menschen bei ihrer täglichen Arbeit, kommentiert deren Aussehen und Verhalten oder geht als Abwechslung zum Bahnhof Zoo in Berlin, „Junkies gucken“ (Kracht 58).

Gegen diese Leere und Langeweile fällt ihm nichts anderes ein, als sie mit Alkohol und Zigaretten zu füllen. Es gibt mehrere Verweise darauf, dass er aus Langeweile trinkt, zum Beispiel, wenn er einem Gespräch ausweichen will: „Ich beschließe, jetzt erst mal ernsthaft mit dem Trinken anzufangen“ (127); oder als er sich im ICE mit Rotwein betrinkt (20-21). Der Protagonist raucht sehr viel, oft aus Unsicherheit: „dann geht uns irgendwie der Gesprächsstoff aus, und Sergio redet nicht weiter, also zünde ich mir eine Zigarette an“ (14-15), oder weil er „mal wieder nicht weiß, wohin mit [seinen] Händen, zündet [er sich] eine Zigarette an“ (128). Auch als er merkt, wie er in Erinnerung an eine Kindheitsgeschichte „fast ein bißchen heulen muß, zünde[t] [er sich] schnell eine Zigarette an“ (12). Die Zigarette stellt in *Faserland* ein Leitmotiv dar, denn der Ich-Erzähler zündet sich an signifikanten Stellen eine Zigarette an, worauf ausführlicher im vierten Kapitel des zweiten Teils eingegangen wird. Durch Konsum geht es ihm besser (49), aber im Grunde genommen konsumiert er ohne Freude: „Ich esse inzwischen die zweite Portion Scampis mit Knoblauchsoße, obwohl mir nach der ersten schon schlecht war“ (9). Er raucht eine Zigarette, „die [ihm] gar nicht gut schmeckt“ (54).

Der Höhepunkt dieses Ennui findet sich, als sein Freund Rollo Selbstmord begeht, „wobei der Ich-Erzähler, der als letzter bei ihm ist, durch seinen kompletten Ennui natürlich nichts außergewöhnliches bemerkt und schon gar nicht auf die Idee kommt, zu helfen“ (Baßler 113).

2.2. Die Themen in *Nichts als Gespenster*

2.2.1. Das Reisen

In *Nichts als Gespenster* geht es weniger um das Reisen ohne vorher festgelegtes Ziel wie in *Faserland*, sondern um die Bedeutungslosigkeit und Willkür der Orte. In allen Erzählungen steht das Ziel vorher fest. In der ersten Geschichte ist es die Kleinstadt, in die Ruth, die beste Freundin

der Protagonistin umgezogen ist, dann Paris, und schließlich Würzburg. Bei den anderen Geschichten sind Venedig, Reykjavik, Karlsbad, Nevada, Prag und Tromsø die Reiseziele oder Zwischenstops. Zwar steht das jeweilige örtliche Ziel vor Beginn der Reise fest, aber diese scheinen für die Protagonistinnen keine Rolle zu spielen, ebenso wenig wie sich eine bestimmte Reihenfolge oder Richtung ausmachen lässt, z.B. „es spielte keine Rolle, daß es Prag war“ (252). Sie wollen dort nicht unbedingt neue Menschen kennen lernen oder haben manchmal auch gar keine Lust auf die Reise: „das Reisen fällt mir eigentlich schwer“ (134) oder „ich hatte eigentlich weder Lust noch Zeit“ (155). Sie treten sie dann aber doch an. Was am Ende Bedeutung schafft, ist die besondere Begegnung mit einem Fremden oder einem Bekannten, die eine emotionale Reaktion bei den Protagonistinnen hervorruft. Ein Beispiel dafür ist die Begegnung zwischen Ellen und Felix mit Buddy im Hotel International, der ihnen den Anstoß gibt, ihrer Beziehung eine neue Chance zu geben.

Wie auch in *Faserland* haben die Protagonistinnen viel Zeit für das Reisen und das Geld dafür scheint da zu sein, obwohl die meisten Frauen keinem Beruf nachgehen. In ihrer Reisedauer sind sie flexibel, aber in ihren Reisezielen nicht. Haben sie einmal eine Entscheidung für eine Stadt getroffen, weichen sie nicht davon ab, auch wenn sie nicht so recht wissen, was sie dort machen wollen, z.B. „ich fuhr nach Korsika--ich kann mich nicht erinnern, warum gerade nach Korsika, es scheint aber auch nicht wichtig gewesen zu sein“ (125); oder „ich lief eine Woche lang von morgens bis abends durch die Stadt [...], was um Himmels Willen wollte ich eigentlich in Paris?“ (33) Eigentlich sind die Figuren auf ihren Reisen die ganze Zeit auf der Suche nach etwas, was sie nicht benennen können, z.B. „ich wußte nicht, wie lange ich bleiben würde [...] ich wußte nicht, was er wollte, und was ich wollte, wußte ich eigentlich auch nicht“ (43), aber im Gegensatz zu *Faserland* sind sie sich dessen bewusst und harren bis zum vorher gesetzten Ende der Reise aus. Wenn sie allerdings die Hoffnung haben, ihr persönliches Ziel auf

der angetretenen Reise noch zu finden, verlängern sie ihren Aufenthalt, zum Beispiel in der Erzählung „Die Liebe zu Ari Oskarsson“: „ich zählte die Tage, nach dem dritten verloren sie sich, und die Zeit begann zu rasen, ich dachte ernsthaft darüber nach, länger zu bleiben“ (288). In einigen Erzählungen, so in „Zuhälter“ und „Ruth (Freundinnen)“, bestimmen die Protagonistinnen spontan das Ende ihrer Reise, wenn sie eine Enttäuschung in einer zwischenmenschlichen Beziehung erfahren.

Die Abreisen sind in einigen Erzählungen ähnlich emotional bedingt wie in *Faserland*. Allerdings sind sich die Figuren nach ihrer Abreise meistens klarer über sich oder eine Person: „und jeder Abschied ist begleitet von Reue und Traurigkeit, wie schön ist es doch eigentlich, mit ihnen [den Eltern der Ich-Erzählerin] zu sein, wie seltsam und wie vertraut“ (138). Sie fliehen nicht einfach aus einer Situation, wenn sie nicht wissen, wie sie damit umgehen sollen. In dieser Hinsicht sind die Protagonistinnen bei Judith Hermann reifer als in Christian Krachts Roman. Wie noch zu zeigen sein wird, sind sie aber auch seelisch leer und hadern mit ihrem Leben wie Krachts Erzähler.

Die Begleitumstände des Reisens, die Unterkunft, die Verkehrsmittel und die Freizeitgestaltung sind weniger glamourös als die in *Faserland*, was auch daran liegt, dass die Protagonistinnen (scheinbar) nicht über so viel Geld und Szenekenntnis wie der Ich-Erzähler in *Faserland* verfügen. Die Frauen wohnen auf ihrer Reise bei Freunden („Ruth [Freundinnen]“, „Zuhälter“, „Wohin des Weges“) oder in einfachen Unterkünften („Acqua alta“, „Nichts als Gespenster“, „Die Liebe zu Ari Oskarsson“). Dennoch haftet an manchen Unterkünften eine Magie oder besondere Atmosphäre, die sich nicht dadurch auszeichnet, wie voll die Minibar ist oder ob sie ein luxuriöses Badezimmer haben wie in *Faserland*, sondern es ist ein Hotel, in dem angeblich Gespenster leben oder die Wohnung einer verstorbenen Chinesin, deren Hinterlassenschaft allerlei Rätsel aufgibt.

Da die Figuren in jeder Erzählung meistens nur eine Stadt ansteuern, wird der An- und Abreise nicht so viel Bedeutung bzw. Beschreibung geschenkt wie in *Faserland*, wo der Ich-Erzähler ständig unterwegs ist. Auch findet sich nur an einer Stelle eine Beobachtung von Mitreisenden, die dafür aber verblüffende Ähnlichkeit zu einer Szene in Christian Krachts Roman hat: „Ich ging eine Zigarette rauchen im Zugbistro, da saßen krumme Gestalten vor Biergläsern, schweigend, die Landschaft vor den getönten Fensterscheiben hügelig und grün, die Felder schon abgeerntet, auf den schwingenden Telegrafleitungen kleine Vögel in einer langen, dunklen Kette“ (45). In *Faserland* beschreibt der Ich-Erzähler seine Eindrücke folgendermaßen: „Im Speisewagen trinke ich ziemlich schnell hintereinander vier kleine Flaschen Ilbesheimer Herrlich [...]. Ich sehe aus dem Fenster [...] und diese norddeutsche Ebene zieht vorüber, Schafe und alles [...]. Ich sehe mir den Mann an [...] er bestellt zwei Bockwürste mit Kartoffelsalat und ein Bier“ (20-21).

Die Charaktere reisen mit dem Zug („Ruth [Freundinnen], „Acqua alta“, „Wohin des Weges“), wobei Entfernungen falsch eingeschätzt werden, so in der Erzählung „Ruth (Freundinnen)“. Obwohl die weibliche Hauptfigur den ICE nimmt, braucht sie für die Strecke von Würzburg nach Berlin sechs Stunden (45). Laut der Homepage der *Deutschen Bahn* benötigt man für diese Entfernung aber nur knapp vier Stunden. Da Zeit aber keine Rolle in den Erzählungen spielt, wird es vermutlich die gefühlte Zeit der Reise sein, die die Protagonistin in dieser Geschichte erlebt. Mit dem Auto wird nach Karlsbad und Nevada gefahren und nur ein Mal im Laufe von *Nichts als Gespenster* wird geflogen, aber nicht, weil es am bequemsten ist, so wie der Erzähler in *Faserland* mal schnell von Hamburg nach Frankfurt fliegt, sondern weil die zwei, vermutlich wenig verdienenden Musiker in der Erzählung „Die Liebe zu Ari Oskarsson“ die Flugtickets von der Organisation eines Musikfestivals geschenkt bekommen haben.

In *Faserland* hat der Ich-Erzähler während seiner ganzen Reise bis Zürich nichts weiter gegessen als zwei Portionen Scampis und einen Joghurt. In Hermanns Erzählband wird hingegen schon fast geschlemmt, in Island gibt es Fisch mit Limonen und Rosmarinzweigen (83), in Würzburg lädt Raoul die Ich-Erzählerin in ein chinesisches Restaurant ein (48) und in Karlsbad gibt es ein Fischgericht mit „fast schon exotischen“ (173) Gewürzen von großen Porzellantellern. Was besonders auffällt ist der Proviant, den die Figuren auf ihre Reise mitnehmen. Jonina packt für eine Woche „Schneeanzüge, Vorräte, Wein, Zigarettenstangen in den Kofferraum“ (69), auf die Fahrt nach Prag nimmt die Ich-Erzählerin der Geschichte „Wohin des Weges“ „Wasser und Büchsenbier, Zigaretten und Bonbons“ (239) mit, und für eine Strecke von 600 Meilen sind es in der Titelgeschichte „drei Gallonen Wasser, ein[en] Extrakanister Benzin, eine Stange Zigaretten, drei Äpfel und ein Weißbrot“ (196). Hier wird besonders der Stellenwert von Zigaretten deutlich, die weniger die Funktion eines Leitmotivs als eine starke Präsenz in den Erzählungen haben, denn jede Protagonistin raucht, und wie die Mengen zeigen, --„Zigarettenstangen“ (69) für zwei Personen für eine Woche--viel. Auch wird der Schwerpunkt nicht auf Nahrungsmittel, sondern auf Genussmittel gelegt.

Wie bei Kracht sind die meisten Figuren in *Nichts als Gespenster* nicht besonders begierig darauf, die Städte zu besichtigen, in denen sie sich aufhalten. In „Acqua alta“ reist die Protagonistin aus Venedig ab und hat außer der Rialtobrücke und dem Markusplatz nichts von der Stadt gesehen. Die Ich-Erzählerin in „Die Liebe zu Ari Oskarsson“ bleibt die ganze Zeit über in ihrem Zimmer und sogar in der ‚goldenen‘ Stadt Prag ist der einzige Wunsch der Gruppe, die Miroslav dort besucht, „Knödel und Schweinebraten“ (253) essen zu gehen, „auf keinen Fall in der Altstadt. Am liebsten in dieser Kneipe auf dem Vietnamesenmarkt gleich um die Ecke“ (253). Wie in *Faserland* sind die Charaktere viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt, als dass sie sich auf eine Stadt überhaupt einlassen könnten, allerdings sind sie sich im Gegensatz zu Krachts

Roman ihrer nicht-aktiven Einstellung bewusst, z.B.: „Ich blieb in Tromsø im Haus. Fast ausschließlich. Ich hatte beschlossen, so zu tun, als sei dieses Zimmer im Gunnarhaus ein Ort, an dem ich mich einquartiert hätte, ohne dass ein Ende dieses Aufenthaltes abzusehen gewesen wäre“ (283).

Kneipenbesuche und Alkoholkonsum halten sich in *Nichts als Gespenster* in Grenzen. Die Figuren befinden sich in einigen Erzählungen aber in einer Kneipe oder auf einer Party, wenn es zu der entscheidenden Begegnung mit einem Fremden kommt, so in „Acqua alta“, als die Ich-Erzählerin den fremden Venezianer, der ihr einen Tag zuvor auf der Rialtobrücke an das Gesäß gefasst hat (136), in einem Café von der Ferne wieder sieht, bei dem es zu einem Zublinzel-Spiel kommt, oder in der Titelgeschichte, als Ellen und Felix im mysteriösen ‚Hotel International‘ Buddy kennen lernen, der ihnen den Anstoß gibt, ihrer Beziehung eine neue Chance zu geben.

Die Bekanntschaften, die auf Reisen geschlossen werden, sind zwar weniger oberflächlich als die Partybekschaften in *Faserland*, aber der Kontakt hält sich nicht über den Besuch hinaus: „All diese Menschen, die ich jemals auf einer Reise kennengelernt habe, habe ich--wenn sie so wie ich Reisende gewesen sind--später nie wieder gesehen“ (281). Nur in „Kaltblau“ hört die Protagonistin Jonina ein Jahr nach der Begegnung mit Jonas, in den sie sich damals verliebt hatte, wieder etwas von ihm. Es sind ein Foto des gemeinsamen Aufenthaltes und eine kurze Notiz.

2.2.2. Der Ennui

Der Ennui in *Nichts als Gespenster* zeichnet sich hauptsächlich dadurch aus, dass die Figuren eine große innere Leere haben und sehr melancholisch sind. Auf die Melancholie und wie dies literarisch ausgedrückt wird, wird in Kapitel 4.2 des zweiten Teils noch näher eingegangen.

Die wenigsten Protagonisten in *Nichts als Gespenster* scheinen einem Beruf nachzugehen. Von der Hauptfigur in „Acqua alta“ wissen wir, dass sie 30 Jahre alt und Studentin ist, die ihre

Zeit frei einteilen kann: „im Grunde war es völlig gleichgültig, wann und ob ich überhaupt nach Hause zurückkehren würde“ (133). Felix und Ellen in der Titelgeschichte haben drei Monate Zeit, durch die USA zu reisen, obwohl Felix als Fahrradmechaniker arbeitet. Bis auf Jonina in der Erzählung „Kaltblau“ erfährt der/die Leser/in von keiner weiblichen Hauptfigur den (geldbringenden) Beruf. Alle haben Zeit für spontane („Zuhälter“) und lange („Nichts als Gespenster“) Reisen oder können flexibel mit ihrer Zeit umgehen („Wohin des Weges“, „Acqua alta“, „Ruth [Freundinnen]“). Dem Gelderwerb wird keine hohe Bedeutung beigemessen, es scheint eher nebenbei zu passieren: „wir machen dies und wir machen jenes [...] Geld verdienen, mal so und mal so“ (221). Dennoch können sie sich einen gewissen Lebensstandard leisten, auch wenn sie diesen nicht protzig zur Schau stellen, sondern ihn mit einem „braunen Mantel mit Pelzkragen [...] [und] einer Windjacke aus der Altkleidersammlung“ (239-40) verhüllen.

Die Figuren trinken mal hier und mal dort einen Kaffee, können es sich leisten, das Zimmer der ausgezogenen Mitbewohnerin monatelang leer stehen zu lassen: „Einen Monat stand es leer, zwei Monate, drei, irgendwann begann ich damit, mir darin alte Super-8-Filme anzuschauen“ (22), spät aufzustehen und lange zu frühstücken (29). Generell pflegen die Figuren einen bohème Lifestyle (unkonventionelles Künstlermilieu [„Bohème“]), verbringen den ganzen Tag im Café (41-42), wohnen in Jugendstilhäusern (158), essen „von großen Porzellantellern und schenken Wein aus der Karaffe nach“ (173) und umgeben sich mit „Stapeln von Büchern [...], Weingläsern, Aschenbechern“ (79). Hin und wieder entspringt dieser Atmosphäre ein außergewöhnliches Gefühl: „Mir ist danach, in einem dunklen Keller zu sitzen und Trickfilme zu gucken, in Schwarzweiß“ (79); oder eine Reaktion: „There’s a light coming into my window“, sang Johannes am Nachmittag, auf dem großen Bett der toten Chinesin liegend“ (169).

Trotz ausgefallener, scheinbar sorgloser Lebensführung sind die Figuren nicht glücklich mit ihrem Leben, sind innerlich leer, gelangweilt von ihrem Leben und in Melancholie schwelgend.

Man kann vermuten, „der Eindruck relativer Orientierungslosigkeit hat [...] Methode. [...] Ein einziges Biotop gelassener Selbstbezüglichkeit, das die thirtysomethings als portatives Vaterland überall hin mitnehmen“ (Pontzen). In *Faserland* probiert der Protagonist seine Langeweile durch Zigaretten- und Alkoholkonsum zu füllen. In *Nichts als Gespenster* verhält es sich anders. Zwar rauchen alle weiblichen Protagonisten viel und hin und wieder wird ein Glas Wein getrunken, aber dies unterstreicht eher den bohème Lifestyle, als dass es die Bedeutung einer Droge hätte. Die Figuren unternehmen nichts gegen ihre Leere, sondern kultivieren sie vielmehr. Sie bleiben einfach im Bett, schlafen den halben Tag (181, 251, 311), hängen dort ihren Gedanken nach: „auf diesem Bett herumliegen [...] und sich etwas vorstellen, sich seinem Herzklopfen hingeben, jedem die Tür aufmachen wollen und immer auf Reisen sein wollen“ (280); oder: „weiterhin nachdenken und so rumliegen und alleine sein“ (289). Wenn sie nicht wissen, was sie noch tun können, reisen sie, obwohl sie wissen, dass sie sowieso nichts im Urlaub unternehmen werden, z.B.: „ich reiste in dieser Zeit oft in fremde Städte, blieb eine orientierungslose, zähe Woche lang und fuhr wieder ab“ (115); oder „ich saß eine Woche bewegungslos am Meer herum, ich sah auf die Brandung, Möwen, Sonnenuntergänge, ich dachte, ich will überhaupt nichts mehr denken, und schließlich dachte ich auch nichts mehr“ (125).

Den Ennui beherrschen die Charaktere fast noch perfekter als der Erzähler in *Faserland*, denn sie geben sich ihm hin, suchen keinen Kick durch Drogen, Alkohol oder schnelle Autos und bringen sich nicht aus Verzweiflung um. Die Figuren in *Nichts als Gespenster* lassen sich von Tag zu Tag treiben und wenn nichts passiert oder sie keine Lust auf Unternehmungen haben, bleiben sie einfach im Bett liegen und rauchen noch eine Zigarette.

2.3. Die Themen in *Faserland* und *Nichts als Gespenster* im Vergleich/Fazit

Wie Jung bemerkt, ist das Reisen in der Popliteratur ein beliebtes Thema¹², so findet es sich beispielsweise auch im Roman *Jäger* von Marc Fischer, in *Im Gras* von Sven Lager oder in *1979* von Christian Kracht. Wie gezeigt wurde, wurde es von Kracht und Hermann unterschiedlich interpretiert, dabei konnte bestätigt werden, dass Hermann im Stil der Popliteratur mit dem Thema Reise umgeht. Reiseeindrücke werden realistisch abgebildet und es steht immer das eigene Ich im Vordergrund, wie auch in *Faserland*. In beiden Werken ist die innere Reise, d.h. der Versuch einer Reise zum eigenen Ich, wichtiger als die Orte, die besucht werden. Beiden Werken ist auch gemeinsam, dass auf den Reisen nicht viel passiert, dass dies aber ausführlich beschrieben wird, und auch Gedanken zu der Reise werden dargestellt. Die Einsamkeit und Entfremdung, die Jung anspricht, findet in *Nichts als Gespenster* mehr im Inneren der Figuren statt, denn äußerlich sind sie immer von Menschen umgeben und fühlen sich an den fremden Orten meistens wohl. Anders verhält es sich bei *Faserland*. Hier ist der Ich-Erzähler innerlich und äußerlich entfremdet und einsam; er ist ein Einzelgänger, der es nicht lange an einem Ort

¹² Das stimmt nicht nur für die Popliteratur, denn die Reiseliteratur kann auf eine lange Tradition zurückblicken und ist „als Thema in der Literatur so alt und beliebt wie das Phänomen der Reise selbst“ (Heimrath 4). Hier sei nur kurz auf die literarische Tradition eingegangen. Seit der Antike sind Reisebeschreibungen schriftlich dokumentiert (z.B. Homers *Odysee*), aber erst Goethes *Italienische Reise* (1786-1788) hat dazu beigetragen, dass Reisebeschreibungen in der Literatur als Gattung wahr genommen wurden („Reiseliteratur“. *Reallexikon*, 259). Im 17. und 18. Jhdt. waren abenteuerlich-amouröse Kavaliertouren ausgeprägt, d.h. die Reise war für junge Adlige Teil der weltmännischen Erziehung. Später ging auch die großbürgerliche Intelligenz auf Bildungsreise und dokumentierte die für die interessierte Öffentlichkeit. In der Klassik geriet die „Begegnung mit dem Fremden in Natur, Kunst und Gesellschaft [...] zur Überwindung einer Lebenskrise und zur Ichfindung“ (Heimrath 15). Bekanntestes Beispiel ist die erwähnte *Italienische Reise* von Goethe. In der Romantik war die Reiseliteratur mehr Poesie als Dokumentation und es wurde die „höchst gefühl- und fantasievolle Reaktion auf die Welt“ (26) geschildert und daneben deckte die Reise auch die Zerrissenheit des romantischen Menschen auf (z.B. Joseph Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* [1826]). Im Realismus gaben technische Neuerungen wie die Dampfmaschine neue Impulse für die Reiseliteratur, besonders für den Abenteuerroman (z.B. bei Jules Verne und Karl May). Heinrich Heine (1779-1856) zählt zu den bekanntesten Reiseliteraten dieser Zeit. Um die Jahrhundertwende wurde der Reisebericht ein „höchst stimmungshaftes, symbolträchtiges Kunstbild“ (52), was vor allem in den Werken von Hugo von Hofmannsthal und Hermann Hesse zu finden ist. Ab den 1920er Jahren entwickelte sich die Reiseliteratur zu einer beliebten Gattung (Heimrath 60) und erschien in einer Vielfalt von literarischen Formen. In den Zeiten der ‚neuen Sachlichkeit‘ verzichtete man bei der Schilderung von Reiseerlebnissen auf Fiktion. Zwischen den Weltkriegen war das Dokumentarische die Basis der künstlerischen Produktion, so zu finden bei Egon Erwin Kisch, Siegfried Kracauer oder Kurt Tucholsky. Nach 1945 wurde die Tradition der 1920er Jahre fortgesetzt, allerdings spielte Vergangenheitsbewältigung und Zeitkritik eine begleitende Rolle, so bei Heinrich Böll oder Marie Luise Kaschnitz.

aushält und mit seinen eigenen Gefühlen nicht umgehen kann. Diese Entfremdung und Leere leitet weiter zum besprochenen Aspekt des Ennui.

In beiden Primärtexten ist der Ennui ein zentrales Thema¹³. In *Faserland* ist der Protagonist von seinem Leben im Luxus gelangweilt, was ihm keine neuen Herausforderungen und Anreize mehr bietet. Er versucht, seine Leere mit Alkohol und Zigaretten zu füllen. Da es ihm nicht gelingt und er auf seiner Reise nur negative Erfahrungen gesammelt hat, bringt er sich am Ende des Romans vermutlich um. Die Figuren in *Nichts als Gespenster* dagegen kultivieren regelrecht ihren Ennui, sind zwar auf der Suche nach neuen Anregungen, die sie auch in Begegnungen im Rahmen ihrer Reisen finden, aber letztendlich sind sie immer unglücklich, selbst wenn sie eine erfüllende Beziehung haben und meinen, durch eine Reise gereift zu sein, wie zum Beispiel die Ich-Erzählerin der Geschichte „Wohin des Weges“. Sowohl die Protagonistinnen in *Nichts als Gespenster* als auch der Ich-Erzähler in *Faserland* schaffen es nicht, diesem Ennui zu entfliehen, bzw. in Krachts Roman kann der Protagonist ihm nur durch den vermutlichen Selbstmord entfliehen.

Die Popliteratur hat die Themen Reise und Ennui aufgegriffen und passend zur Entwicklungen in der Gesellschaft um die Jahrtausendwende interpretiert, was auch Jost Schneider so sieht (Schneider 2004, 337), aber die Leistung von Popliteratur

besteht [...] nicht darin, ganz neuartige Fragen zu formulieren, sondern eher darin, die in der literarischen Hochkultur um 1900 diskutierten Probleme (z.B. kultivierter

¹³ Die Beschreibung des Ennui in der Popliteratur ist aber kein Novum, was schon in Kapitel 1.2. des ersten Teils gezeigt wurde. Dort wurde hauptsächlich auf die romantische Langeweile eingegangen, daneben findet man den Ennui literarisch verarbeitet auch beispielsweise im Mittelalter bei Charles d'Orleans, Alain Chartier und Jean de Garençières im Zusammenhang mit Darstellungen der Einsamkeit und der unerfüllten Sehnsucht nach Lebenserfüllung („Ennui“ *Themen und Motive in der Literatur*, 132), als wesentliches Element in der melancholischen Stimmung der ‚elisabethanischen Krankheit‘ und dem englischen Spleen (132) oder in Goethes *Werther* (1774). Die Hochphase des Ennui in der Literatur war um die Jahrhundertwende (z.B. Arthur Schnitzlers *Anatol* [1893] oder Hugo von Hoffmannsthal's *Der Brief des Lord Chandos* [1901]), als das Thema unverhüllt in „Schilderungen der geistigen Leere, der Unfähigkeit, gesellschaftliche Prozesse zu verstehen, im Erkenntnisekel und im Verlust des historischen Bewußtseins“ (132) hervor trat.

Narzissmus, Egozentrik, Ennui) in breitere Bevölkerungsschichten zu transportieren und durch teilweise Entschärfung in die lebbare Form eines Freizeitstils zu übertragen. (337)

Festzuhalten bleibt an dieser Stelle, dass Judith Hermann die Themen Reise und Ennui zwar anders interpretiert als Kracht, hauptsächlich weil ihre Figuren viel nachdenklicher und melancholischer sind, allerdings bleibt sie den Grundzügen in der Thematik, wie sie Jung formuliert, treu. In *Nichts als Gespenster* wird ebenso wie in *Faserland* die Einsamkeit, Entfremdung und der Pop-Lifestyle thematisiert. In Hinsicht auf den Aspekt ‚die Themen der Popliteratur‘ erfüllt Hermann also die popliterarischen Kriterien, entwickelt sie aber von der Hektik und dem schnellen Leben in der Popliteratur der 1990er Jahre weg, hin zu etwas gesetzteren Charakteren, die mehr Selbstreflexion üben.

3. Ästhetisch und stilistisch-formale Merkmale

Jungs zweiter Kriterienbereich sind ästhetisch und stilistisch-formale Merkmale, bei denen die Sprache im Vordergrund steht. Popliterarisch typisch für ihn ist die minimalistisch und umgangssprachlich gehaltene Sprache, in der auch Produkt- und Markennamen, Slogans und musikspezifische Begriffe auftauchen können, die nicht erklärend eingeführt, sondern selbstverständlich gebraucht werden. Dabei kann Sprache auch zerlegt werden, beispielsweise wenn Gedankengänge literarisch dargestellt werden, um „in größtmöglicher Authentizität die innere Befindlichkeit des Erzählers wiederzugeben“ (Jung c 42). Was außerdem für die realistische Darstellung von Wahrnehmung in der Popliteratur wichtig ist, ist die detaillierte Beschreibung der momentanen Befindlichkeit und der Umwelt, die die „Reflexionstiefe des Ich-Erzählers bestimmt“ (43).

Jungs oben genannte Kriterien werden für die Textanalyse von *Faserland* und *Nichts als Gespenster* in die Kapitel „Sprache und Erzählweise“ und „Beschreibung der Befindlichkeit und

Umwelt“ unterteilt. Obwohl die Erzählweise bei Jung nicht explizit genannt wird, wird trotzdem auf sie eingegangen, denn die Art, wie erzählt wird, zeigt, wie mit der eigenen Person und mit Sprache umgegangen wird.

3.1. Ästhetisch und stilistisch-formale Merkmale in *Faserland*

3.1.1. Sprache und Erzählweise

Die Sprache in *Faserland* ist sehr kolloquial gehalten, was halbe Sätze, „So wie das Cool in Hamburg oder der Sorgenbrecher“ (67) oder „und diese norddeutsche Ebene zieht vorbei, Schafe und alles“ (20), sowie einen schnellen Wechsel der Themen zur Folge hat. Da die Sprache sich am „standardisierten Szenengequatsche“ (Seibt 36) orientiert, nennt der Ich-Erzähler Namen von Marken und Bars, die nur seiner In-Group bekannt sind und nicht für Außenstehende erklärt werden. Nur Menschen, die seinen Lifestyle teilen, so wird dies vom Erzähler impliziert, verstehen das soziale Prestige eines Barbourjackenträgers, der eine Schulbildung auf dem Eliteinternat Salem genossen hat und der mit Marken- und Designermarken wie „Ralph Lauren“ (14), „Roederer“ (16) oder „Christian Lacroix“ (10) vertraut ist. Da seine Barbourjacke dem Protagonisten sehr wichtig ist, benutzt er sie kurzerhand, um daraus ein Adjektiv zu kreieren: „In Hamburg sind alle Mädchen barbourgrün“ (75). Das Wort ‚Ich‘ ist das wohl häufigste Wort des Romans, was bei Prosa in der Ich-Perspektive nicht verwunderlich ist. Allerdings fällt auf, dass das ‚Ich‘ häufig am Satzanfang steht, was zusätzlich von der Egozentrik des Protagonisten zeugt. Als Beispiel sei Seite 10 des Romans genannt: „Ich sage ihr [...]. Ich stochere mit der Gabel [...]. Ich mag die nicht mehr aufessen. [...] Ich höre nicht genau zu [...]. Ich muß grinsen [...]. Ich zünde mir eine Zigarette an [...]“ (10).

Ein weiteres Beispiel, das ein Merkmal eines realistischen Abbildes ist, sind die lautmalerischen Ausdrücke, die das Ziel Krachts verstärken, die Wortwahl als Mittel zur Darstellung von Wirklichkeit zu verwenden: „[ich] gehe zum Koffer [...] öffne ihn, Schnapp, Schnapp macht das“ (71) oder „Klack Klack macht das, weil ich ja unter meinen Schuhen so Metallteile habe“ (77).

Als Erzählperspektive wählt Kracht die des Ich-Erzählers. Die dafür typischen Eigenschaften, wie der innere Monolog, „ich denke, Moment mal, was kommt denn jetzt“ (11), das erlebte Ich, das Dinge mitteilt, während sie passieren, „Während mir das alles wieder mal durch den Kopf geht, hebt das Flugzeug ab und die alte Frau neben mir schließt die Augen [...]“ (53), oder der Einschub von Geschichten, wie Kindheitserinnerungen (12, 47, 50, 72, 85, 117, 138), treffen zu und bilden gleichzeitig den Stream-of-Consciousness des Protagonisten ab.

Der Ich-Erzähler erzählt für einen Dritten, denn auch wenn er Markennamen oder Orte nicht erklärend einführt, verweist er auf eine spätere Erklärung, wenn er den Erzählfluss an dieser Stelle nicht unterbrechen will: „Das erkläre ich später, was ich damit meine“ (10); oder „Was ich eben meinte [...], muß ich noch mal erklären“ (64). Er begründet auch seine Gedankenausflüge, z.B.: „Ich habe das mal so erzählt, weil es irgend etwas mit dem Geruch der Seife zu tun hat“ (86).

Ob dem Ich-Erzähler immer zu glauben ist, ist fraglich. Biendarra vertritt die These von einer „gebrochenen Erzählperspektive [...] durch die sich der scheinbar realistische Report zu einer rein fiktiven und imaginierten Reise im Kopf des Erzählers ausweist“ (Biendarra 168). Diese These lässt sich mit einigen Ungereimtheiten des Romans belegen, beispielsweise trifft der Ich-Erzähler auf einer X-beliebigen Studentenparty in Heidelberg seine Freunde Nigel aus Hamburg und Rollo aus München. Rollo nimmt ihn nach dieser Party mit nach München, braucht aber für diese Strecke nur so wenig Zeit, dass sie danach in München noch einige Stunden auf einem Rave sind

und anschließend--„es ist schon ein Uhr nachts“ (109)-- fahren sie noch ins „Schumanns“ (109). Der Protagonist entschuldigt sich auch an mehreren Stellen fast für seine unglaubliche Erzählinstanz: „Ich weiß, das klingt jetzt komisch“ (89); oder „Ich weiß nicht, ob ich das richtig erklärt habe“ (37); oder rechtfertigt sie: „Das stimmt jetzt wirklich“ (22)“, und „Sie sagt, ich erfinde jetzt nichts, das sagt sie jetzt wirklich“ (40). Die Fiktionalität des Erlebten wird zudem durch die Abwesenheit von direkter oder dialogischer Rede unterstützt, beispielsweise folgende Passage: „Nigel rufe ich. Scheiße. Nigel. Er antwortet nicht. Ich frage ihn, ob er mich denn verdammt noch mal nicht kennt. Und er sagt, das sagt er wirklich: Sollten wir uns denn kennen“ (101).

Bei *Faserland* könnte man von einem Anti-Bildungsroman sprechen. Der Bildungsroman beschreibt die innere Entwicklung eines Helden, der Erfahrungen der Freundschaft und Liebe sammelt, Krisen bewältigt und Kämpfe gewinnt, um „von einer sich selbst noch unbewußten Jugend zu einer allseits gereiften Persönlichkeit [...], die ihre Aufgabe in der Gemeinschaft bejaht und erfüllt“ („Bildungsroman“ 53) heranzureifen. Zusammen mit den gesammelten Erfahrungen und überwundenen Hindernissen kommt der Held zu einem Wendepunkt, der „oft durch Erinnerungen, Retroperspektive gekennzeichnet, oft durch immer harmonischer, ruhiger werdenden Sprachgestus, besonders bei einem Bildungsroman in Ichform“ (53) ist. Der Protagonist in *Faserland* reist durch Deutschland, dabei sammelt er allerdings nur negative Erfahrungen. Krisen kann er nicht bewältigen, sondern flieht aus krisenhaften Situationen, weil er nicht weiß, wie er damit umgehen soll. Nach seiner Reise durch Deutschland hat er sich nicht zu einer „allseits gereiften Persönlichkeit“ (53) entwickelt und weiß immer noch nicht, wo sein Platz in der Gemeinschaft ist, denn er kümmert sich ausschließlich um sich. Sein Wohlbefinden steht im Vordergrund und hilft nicht, wenn Rollo kurz vor dem Selbstmord steht und Nigel verstört im Keller eines Partyraums mit einer Spritze im Arm liegt. In Zürich angekommen hat er sich nicht

geändert, er trinkt und raucht immer noch und hat auch seine empathielose Haltung beibehalten. Beispielsweise, als er in der Zeitung von Rollos Tod liest, reagiert er nicht mit Trauer oder Entsetzen, sondern denkt „an Rollos Wagen, der am Flughafen steht [...] Das ist das erste woran [er] denkt“ (146). Allerdings trifft das Merkmal des Bildungsromans zu, dass sich der Wendepunkt „durch immer harmonischer, ruhiger werdenden Sprachgestus“ („Bildungsroman“ 53) auszeichnet. In Zürich ist alles schöner, grüner, freundlicher, und zum ersten Mal seit langem ist der Protagonist „irre“ (145) glücklich und hat ausnahmsweise Appetit, denn im ganzen Roman isst er kaum etwas. Dieses deutet einen Wendepunkt an, er scheint innerlich mit sich im Reinen zu sein und ist bereit, seinem Leben ein selbstgewähltes Ende zu setzen, denn er hat keinerlei positive Dinge erlebt, die ihn für ein Weiterleben motivieren könnten.

3.1.2. Beschreibung der Befindlichkeit und Umwelt

Wenn der Protagonist von seiner Befindlichkeit spricht, dann in den seltensten Fällen davon, was in ihm gedanklich vorgeht, sondern vielmehr beschreibt er Äußerungen seines Körpers, besonders wenn ihm wegen des vielen Alkohols schlecht ist. Dafür seien nur zwei Beispiele genannt: „Plötzlich werden meine Füße warm und kribbelig, und meine Knie knicken so weg, nicht, weil ich betrunken bin, sondern irgendwie anders“ (39); und „unterwegs merke ich, wie meine Hände zittern, also setze ich die Sonnenbrille auf, damit der Fahrer mir nicht im Rückspiegel in die Augen gucken kann und denkt, ich wäre ein Junkie“ (46). Wenn er nachdenkt, dann sind dies meistens Kindheitserinnerungen, die ihm einfallen, aber über seine Gedanken, wenn sie nicht gerade ein Kommentar zu seiner Umwelt und Mitmenschen ist, erfährt der/die Leser/in nichts.

Personen beschreibt der Erzähler meistens nur über ihr Aussehen: „Sergio, das ist so einer, der immer rosa Ralph-Lauren-Hemden tragen muß“ (14); oder: „sie tragen alle Cartier-Uhren und

man sieht ihnen förmlich an, daß sie Golf spielen“ (17). An seinen genau beobachteten Beschreibungen der Umwelt haftet oft ein negativer Ton. So ist die Einrichtung des ICEs „grauenvoll“ (20), Mitreisende riechen nach „halb Schweiß und ungewaschen, halb Metall und kalte[m] Zigarettenrauch“ (24), und Frankfurt ist hässlich und abstoßend (62).

Wie der Erzähler Dinge beschreibt, lässt erkennen, was seine Grundstimmung ist, nämlich der Hass auf andere Menschen, Städte und allgemein sein Leben, das zwar luxuriös, aber dennoch traurig und unerfüllt ist.

3.2. Ästhetisch und stilistisch-formale Merkmale in *Nichts als Gespenster*

3.2.1. Sprache und Erzählweise

Die Sprache in *Nichts als Gespenster* ist ebenfalls kolloquial gehalten, es werden keine Fremdwörter oder komplizierte Satzstrukturen verwendet. Was bei Hermanns Erzählband besonders auffällt, ist der sich wiederholende Satzbau. So beginnen beispielsweise viele Sätze mit Substantiven: „Jonina und Sunna verbringen [...]. Der Pool ist aus türkisfarbenem Plastik [...]. Sunna sitzt nackt im blauen Wasser [...]. Die Islandpferde stehen bis zu den Bäuchen im Schnee [...]. Jonina raucht nicht [...] Jonina kann das Auto schon von weitem hören [...]“ (Hermann 74-75). Die Alltäglichkeit der Sprache wird durch Halbsätze unterstrichen, die den Stream-of-Consciousness der Figuren zusammen mit innerem Monolog und erlebter Rede abbilden. Als solche Halbsätze seien nur diese stellvertretend genannt: „Irene. Was für ein kühler, kompakter Name“ (67) und „Sunnas Zimmer. Dein Zimmer. Das Esszimmer. Unser Zimmer“ (73).

Das große Thema von *Nichts als Gespenster* ist die Melancholie und die Ereignislosigkeit, die sich seitenlang hinzieht. Aber die Figuren gehen voll in dieser auf, bzw. finden darin Zeit, über ihr Leben nachzudenken. Diese Ereignislosigkeit wird mit Sätzen dargestellt wie „Im Haus

auf der anderen Straßenseite gehen alle Lichter an und wieder aus“ (79); oder „Der Wasserhahn tropft. Sunna schweigt. Jonina steht auf und dreht den Wasserhahn zu, dann setzt sie sich wieder“ (74).

Das Werk *Nichts als Gespenster* setzt sich aus sieben Geschichten zusammen. Fünf der sieben Geschichten werden aus der Perspektive des Ich-Erzählers im Präteritum geschildert, denn das Erlebte liegt meist einige Zeit zurück und wird entweder selber noch einmal reflektiert (z.B. „Ruth [Freundinnen]“ oder „Acqua alta“) oder, wie in „Wohin des Weges“, einem Freund erzählt. In den Erzählungen „Kaltblau“ und „Nichts als Gespenster“ wählt Hermann einen personalen Erzähler in der dritten Person, der über Vergangenes erzählt und genau weiß, was die Figuren dachten und fühlten, so zum Beispiel: „Ellen konnte fühlen, wie sehr sich Felix eigentlich nach Hause sehnte [...]“ (215); oder „Jonina verliebte sich in Jonas am 3. Dezember um kurz vor elf Uhr am Morgen auf der Straße, die zum alten Thingplatz führt“ (108).

3.2.2. Beschreibung der Befindlichkeit und Umwelt

In den Geschichten passiert inhaltlich meist nicht viel, dafür denken die Figuren umso intensiver nach und beschreiben detailliert ihre momentane Befindlichkeit, wie: „Ich drückte unter dem Tisch meine Handflächen gegeneinander, die kalt waren und feucht, ich hatte Herzklopfen und mir war schlecht“ (49); oder „ich blieb wie versteinert an diesem Tisch mit den Resten des Frühstückes sitzen, ich klammerte mich an die Stuhllehne, ich konnte mich nicht bewegen, es wäre noch nicht einmal möglich gewesen, von diesem Stuhl aufzustehen“ (21). Es gäbe noch eine Vielzahl solcher Beispiele, die den Umfang dieses Kapitels sprengen würden, deshalb seien nur diese wenigen genannt. Bei allen Beispielen fällt der negative Ton auf, die Protagonistinnen sind selten glücklich, auch nicht in ihren Beziehungen. Auch komplizierte Liebesverstrickungen betonen dieses Unglücklich-Sein, so zum Beispiel in der Erzählung

„Wohin des Weges“: „Lukas war überhaupt nicht in mich verliebt, aber Peter war in mich verliebt, er war Lukas’ Freund. Wenn ich Lukas nicht sehen konnte, sah ich Peter, missbrauchte Peter für meine Sehnsucht nach Lukas, Peter duldet das“ (235); oder „In diesem Winter [...] liebte Micha Sarah. Sarah liebte Micha, und Miroslav, der Sarah liebte, lebte alleine in Prag und hatte die Jalousien vor allen seinen Fenstern immerzu heruntergelassen“ (238).

Die Protagonistinnen in *Nichts als Gespenster* haben neben ihrer eigenen Person auch Mitmenschen im Fokus. Es werden zwar auch die Natur oder Städte beschrieben (z.B. 70, 128), aber die Beschreibung von Personen überwiegt, wie „Er aß tatsächlich absonderlich, vielleicht hatte er eine bestimmte Rolle dabei im Kopf, ein spezielles Essverhalten, ein Franziskanermönch am Holztisch im Speisesaal der Abtei [...]“ (25); oder „ihr Gesicht war verschwitzt, auf ihren Wangen brannten hektische rote Flecken, ihre Fingernägel waren abgebissen und heruntergekaut“ (207). Dies sind Beispiele, dass Personen in *Nichts als Gespenster* im Gegensatz zu *Faserland* urteilsfrei beschrieben werden.

3.3. Die ästhetischen und stilistisch-formalen Merkmale von *Faserland* und *Nichts als Gespenster* im Vergleich/ Fazit

Jungs Kriterium der alltäglichen Sprache, die in größtmöglicher Authentizität die Befindlichkeit der Figuren abbilden soll, trifft bei beiden Werken zu. *Faserland* ist dabei provokativer als *Nichts als Gespenster*, denn die Sprache in Hermanns Erzählband ist neutraler gehalten, keine Markennamen oder Signifikanten einer bestimmten Szene werden genannt und es wird keine Fäkalsprache benutzt.

Ein wichtiger Punkt, den Popliteratur ausmacht, das (selbstbewusste) Erzählen über die eigene Person, beherrschen Kracht und Hermann in ihren Werken in der Perfektion, denn in beiden Primärtexten liegt der Schwerpunkt auf dem privaten Leben des/der Ich-Erzählers/innen.

Das Ich steht immer vor den Anderen und das Sinnieren über die eigenen Probleme bzw. den eigenen Luxus ist wichtiger als alles Andere, sogar wichtiger als die beste Freundin (in „Ruth [Freundinnen]“) und wichtiger, als einem Freund vom Selbstmord abzuhalten. In ihrer Selbstzentriertheit sind die Figuren von Hermann nachdenklicher und fragen sich auch, wie Mitmenschen fühlen und denken könnten. Der Protagonist in *Faserland* verfügt über kaum Empathie und hält sich mit negativen Äußerungen nicht zurück.

Beide Primärtexte bewegen sich im Genre der Reiseerzählung, denn die Hauptpersonen reisen, sammeln dabei Erfahrungen und kommentieren die Gesellschaft. Wie gezeigt wurde, könnte *Faserland* dabei als Anti-Bildungsroman (als Form des Reiseberichts) gesehen werden, denn der Protagonist kommt auf seiner Reise weder zu neuer Erkenntnis, noch schafft er es, seinem Leben einen Sinn zu geben. In *Nichts als Gespenster* lernen die Figuren zwar oft die Städte nicht kennen, die sie besuchen, aber sie haben auf ihrer Reise eine Begegnung gemacht, die immerhin einen Denkanstoß ausgelöst hat. Streng genommen können beide Werke den Anspruch eines Reiseberichts nicht vollständig erfüllen, denn die Rezipienten erfahren nicht viel über die besuchten Orte und die Sozialkommentare, die von den ProtagonistInnen geäußert werden, sind so egoistisch und zynisch, dass sie als Gesellschaftskommentare für den/die Leser/in wertlos sind.

4. Die erkenntnistheoretisch-philosophische Dimension

Unter dem Aspekt der ‚erkenntnistheoretisch-philosophischen Dimension‘ führt Jung an, dass die Popliteratur der 1990er Jahre an klassischen ethischen Werten einer Aufklärungstradition nicht mehr interessiert sei und man sich stattdessen überzeugt antiaufklärerisch gebe (Jung c 44). Diese Haltung impliziere eine „antiemanzipatorische und in gewissem Sinne antisolidarische Grundhaltung, die die Literatur nurmehr [sic] als zirzensische Selbstbespiegelung und letzten

Ende Vermarktungsoption instrumentalisiert“ (44). Die Vermarktungsstrategien und die Selbstbespiegelung von Kracht und Hermann wurden in den Kapiteln 1.2. und 1.6. des zweiten Teils vorgestellt und sowohl Kracht als auch Hermann fügen sich in dieses von Jung beschriebene Bild ein. Obwohl Hermann in der Öffentlichkeit ruhiger und nicht provokativ wie Kracht aufgetreten ist, hat sich ihre „Vermarktungsstrategie“ (44) besser bewährt, denn ihr Werk verkaufte sich besser als *Faserland*, was im fünften Kapitel des zweiten Teils noch genauer dargestellt wird.

Jung führt weiterhin an, dass das „Peinliche“ (45), d.h. Fäkalsprache und Beschreibungen von „kotzen, scheißen, masturbieren“ (44) in der Popliteratur der 1990er Jahre zum Ersatz der einstigen Provokation durch den thematischen oder formalen Tabubruch geworden ist (45). Dies trifft auf *Faserland* zu, denn der Protagonist beschreibt darin mehrfach, wie er oder andere sich übergeben mussten, zum Beispiel: „Die Kotze klatscht in die Badewanne, und man kann richtig sehen, was sie alles getrunken haben muß, nämlich Unmengen von Rotwein und dazwischen sind noch ein paar Klümpchen unverdauter Speisen [...]“ (Kracht 42).

Ein weiterer Punkt, den Jung unter den erkenntnistheoretisch-philosophischen Dimensionen nennt, ist der Neoliberalismus, der als die Verheißung allgegenwärtiger Freiheit gilt, solange sie nur Marktkompatibilität und Kapitalvermehrung garantiert (45). Die individuelle Freiheit ist „nurmehr [sic] reduziert auf die alleinige Freiheit, resultiert im Verlust an allgemein akzeptierten gesellschaftlichen Wertmaßstäben für eine positive Identifikation mit den Anderen bzw. dem Anderen“ (45), d.h. es herrsche ein Zwang zur Individualität, die zu einer unabwendbaren Subjektkrise, nicht zuletzt zur Einsamkeit führt (46). Da, wie schon erwähnt, auf ethische Werte in der Popliteratur kaum mehr Wert gelegt wird, suchen die Figuren nach Ersatzkonstrukten einer Identitätszuschreibung. Diese können beispielsweise Sexualität, Extremsport, intensiver Medien- oder Drogenkonsum sein (46).

Im Folgenden wird auf die Identität der ProtagonistInnen beider Primärwerke eingegangen, was dazu überleitet, in welcher Subjektkrise sie stecken und welche Ersatzstrukturen sich die Figuren schaffen, um diese Krise zu bewältigen. Für die Textanalyse ist zu bemerken, dass bei der Beschreibung der Identität der Hauptfiguren keine bestimmte sozialwissenschaftliche, philosophische, kulturwissenschaftliche oder psychoanalytische Theorie herangezogen wird, obwohl diese in nahezu unüberschaubarer Menge existieren. Weder wird auf Michel Foucaults Theorie des diskursiven Ichs, Theodor Adornos Hypothese vom Identitätszwang, der Institutionen entspringt (Dubiel 16) noch Erik H. Eriksons Annahme der „Ich-Identität“ als dem „sich einerseits einem Kollektiv zugehörig fühlen und sich dabei zugleich als einmaliges Individuum zu wissen“ (19)--um nur einige wenige Vertreter zu nennen--eingegangen, sondern Identität wird lediglich unter dem Aspekt der Hinleitung zur ‚Subjektkrise‘ gesehen, weil Jung dieser eine wichtige Bedeutung in der Popliteratur der 1990er Jahre zuschreibt.

4.1. Die erkenntnistheoretisch-philosophische Dimension in *Faserland*

4.1.1. Die Identität des Protagonisten

Das wohl nahe liegendste Merkmal der Identifikation eines Menschen, der Name, wird den LeserInnen in *Faserland* nicht mitgeteilt. Der Erzähler stellt sich weder mit Namen vor noch wird er von anderen bei seinem Namen genannt. Über die Vergangenheit des Protagonisten weiß der/die Leser/in, dass er das Eliteinternat in Salem am Bodensee besucht hat, dort aber „rausgeschmissen wurde“ (Kracht 104) und ein Kind reicher Eltern ist, was sich dann zeigt, wenn er von Kindheitserlebnissen erzählt, da diese oft von Reisen oder Konsum handeln (12, 47, 72-74, 85). Weiterhin wissen wir, dass er viel Wert auf teure Kleidung wie „rahmengenähte Schuhe“ (68) oder „Brooks Brothers Hemden“ (88) legt und nie ohne „Kilton-Jackett“ (26), „nachtblauen

Blaser“ (123) oder seine geliebten Barbourjacke aus dem Haus geht, die für seine Identität eine wichtige Funktion hat.

Ein englisches Online-Versandhaus (<http://www.coatsandhats.com/item6772.htm>) verkauft diese gewachste Jacke für 150 Britische Pfund, was etwa 240 Euro bzw. 360 kanadischen Dollar entspricht. Der Preis verrät, dass sich dieses Kleidungsstück nur die im wahrsten Sinne des Wortes ‚besser Betuchten‘ leisten können. Seine Barbourjacke ist für den Protagonisten Schutzhülle vor einer Welt, mit der er nicht umgehen kann. Fast schon wie eine Maske kann er sie an- und ablegen, um seine Identität zu verändern. Seine eigene grüne Barbourjacke verbrennt er auf dem Frankfurter Flughafen (62), vielleicht auch deshalb, weil er hofft, in der „Mitte von Deutschland“ (59) und bei der Hälfte seiner Reise, träfe damit die erhoffte Veränderung in seinem Leben ein. Als er später an diesem Tag Alexander, den er als seinen Freund bezeichnet (63), in einer Frankfurter Kneipe sieht und von diesem nicht erkannt wird, ist er enttäuscht, nimmt sich Alexanders blaue Barbourjacke vom Stuhl und verschwindet. Jetzt hat er quasi wieder eine neue Identität, allerdings ist diese auch nicht besser als zuvor, denn auch sie hat mit einer Enttäuschung begonnen. Während der weiteren Reise hat er diese Jacke immer bei sich, nur als er in Zürich das Grab von Thomas Mann sucht, hat er sie im Hotel vergessen (151). Jetzt fehlt ihm ein Teil seiner Identität und vielleicht merkt er dabei auch, dass er sich diese nur über materielle Werte geschaffen hat.

Neben Reichtum und Konsum (Kleidung, Alkohol, Auto) konstruiert der Erzähler seine Identität über den Lifestyle, den er pflegt, und der schon in Kapitel 2.1.2. des zweiten Teils thematisiert wurde. Was auffällt, ist, dass er sich häufig in Negation zu anderen Menschen definiert. Menschen, die nicht seinen Lifestyle teilen, sind für ihn minderwertig und ihnen drückt er unüberlegt einen Stempel auf: Taxifahrer sind Haschisch konsumierende Studenten (82) oder ehemalige KZ-Aufseher (90); Studenten Hippies oder Ökos und Rentner sind alle Nazis (16).

Abfällig lässt er sich auch über Homosexuelle aus und bezeichnet diese als „Schwulethen“ (131). In diesen geringschätzigen Äußerungen zeigt sich auch seine intolerante und undifferenzierte Denkweise und es könnte sogar fast vermutet werden, dass der Erzähler politisch rechts eingestellt ist, denn er sagt, er fände es schwer, ordentliche Menschen kennen zu lernen (92), findet diese ordentlichen Menschen dann aber in Mitgliedern einer Burschenschaft.

4.1.2. Die Subjektkrise des Protagonisten

Die Krisen, an denen der Erzähler leidet, sind Kommunikationsunfähigkeit, geringe emotionale Intelligenz und nicht zuletzt seine durch seinen Alkoholismus mitbedingte instabile Persönlichkeit. Es ist nicht anzunehmen, dass sich der Protagonist wirklich darüber bewusst ist, dass er unsoziale Charakterzüge hat, aber glücklich ist er nicht mit seinem Leben. Vermutlich tritt er die Reise durch Deutschland an, um dies zu ändern.

Aufgrund seiner Kommunikationsunfähigkeit kann er keine signifikanten Gesprächsinhalte finden, was besonders in der Begegnung mit Karin und deren Freunden auf Sylt deutlich wird. Der Erzähler hört Karin nicht zu, wenn sie etwas erzählt (10, 12, 18), unterbricht sie (11) und kann selbst nicht Spannenderes erzählen als „Ich sage ihr, daß ich Mercedes aus Prinzip nicht gut finde. Dann sage ich ihr, daß es sicher heute Abend regnen wird“ (10). Auch bei Anne und Sergio, den Freunden von Karin, sagt er „um irgendetwas zu sagen [...], daß es nachher regnen wird“ (14) und als dann „irgendwie der Gesprächsstoff ausgeht, zündet [er sich] eine Zigarette an“ (14). Smalltalk auf Partys, im Zug (21) und im Taxi (26) weicht er aus. Der Erzähler kann keine Freundlichkeit ausstrahlen, so „bekommt die Frau im Nebensitz ein Lächeln von (ihm), allerdings nur in Gedanken“ (59) und er bedankt sich kaum, „weil das ziemlich peinlich wäre“ (104). Der Erzähler ist überrascht, wenn andere ihm diese entgegenbringen, zum Beispiel bei der Begegnung mit einem Mitreisendem, der ihm im Speisewagen zuprotestet und lächelt. Als

Reaktion darauf, sieht der Protagonist „dem Mann in die Augen [...] und lächel[t] nicht und sag[t] nichts“ (22).

Der Erzähler hat oftmals ein falsches Verständnis von Freundschaft. Auf der einen Seite beschreibt er, wie gut Nigel zuhören und erklären kann (30), bezeichnet ihn aber später als „im Grunde asozialer Mensch [...] irgendwie ist er nicht kommunikationsfähig“ (32). Alexander, seinem „guten Freund“ (63), kündigt er die Freundschaft, als dieser ihn in einer Kneipe nicht erkennt, aber nennt ihn auf Seite 117 immer noch „mein Freund“, ohne auf das Vorgefallene zu referieren. Der Protagonist predigt Freundschaft, als er sieht, wie oberflächlich die Partygäste seinen „alten Freund“ (103) Rollo behandeln: „Aber das sind nicht seine Freunde. Seine Freunde würden ihm doch sagen, daß er aussieht wie ein Alkoholiker und tablettenstüchtig ist“ (134). Er selbst setzt dies aber nicht um und lässt Rollo allein am Bootssteg stehen, obwohl er vermutet, dass er sich umbringen wird.

Der Protagonist scheint selbst zu erkennen, dass er charakterlich schwach ist und mit seiner Lebensweise keine Liebe oder Freundschaft erfahren kann, allerdings kann er dieses Gefühl nicht benennen. Er führt kein erfülltes Leben, die LeserInnen erfahren von keinem Beruf, keiner Familie, keiner Freundin, keinen Hobbys oder Dingen, die dem Protagonisten Spaß machen und in denen er sich verwirklichen kann. Stattdessen versucht er seine Leere, wie auch schon im Kapitel 2.1.2. des zweiten Teils gezeigt, mit Alkohol und Zigaretten zu füllen. Er trinkt aus Langeweile, Eifersucht (35-36), oder weil er es einfach gewohnt ist, immer einen gewissen Pegel zu haben. Er ist schon früh am Abend betrunken (15), und bei Schwächeerscheinungen trinkt er einfach weiter, „[er kennt] das schon. Da muß man durch. Ab und zu eine Zigarette, dann geht das schon in Ordnung“ (91). Am Anfang des Romans streitet er noch ab, Alkoholiker zu sein: „Anfangs habe ich noch gedacht, daß ich Alkoholiker geworden sei, aber inzwischen denke ich das nicht mehr, auch wenn ich zwei Tage und zwei Nächte durchgetrunken habe und immer noch

keinen Kater hab“ (72). Aber gegen Ende des Romans und seiner Reise gesteht er sich seine Alkoholkrankheit ein (127). Vielleicht ist dies die einzige Erkenntnis, zu der er während seiner Reise gelangt ist und vielleicht ist dies mit ein Auslöser für seinen vermuteten Selbstmord. Auch Biendarra bemerkt, dass der „Selbstmord der konsequente Endpunkt seines von Hoffnungslosigkeit geprägten narrativen Berichts wäre“ (Biendarra 179).

4.2. Die erkenntnistheoretisch-philosophische Dimension in *Nichts als Gespenster*

4.2.1. Die Identitäten der Protagonistinnen

Zwar hat jede von Hermanns Figuren ihre eigene Identität, aber dennoch lässt sich eine gewisse Einheitlichkeit bei den Protagonistinnen ausmachen. Die Identität der Hauptfiguren lässt sich schnell beschreiben: Es sind Frauen, die einen bohème Lebensstil pflegen (wie schon im Kapitel 2.2.2. des zweiten Teils geschildert), viel rauchen und in ihrem Leben an einem Punkt sind, wo sie etwas suchen, was sie aber nicht benennen können und hoffen, dies auf ihren Reisen zu finden. Wie auch in *Faserland* erfährt der/die Leser/in nicht die Namen der Ich-Erzählerinnen, nur in den Geschichten „Kaltblau“ und „Nichts als Gespenster“, die aus der Sicht eines allwissenden Erzählers erzählt werden, sind die Vornamen der Hauptfiguren bekannt. Dass sich die Identität der Protagonistinnen nicht stark entwickelt bzw. nicht so viel darüber bekannt ist wie beim Erzähler in *Faserland*, hängt auch mit dem Genre der kurzen Geschichte zusammen, die einen Charakter nicht so stark entwickeln lässt wie in einem Roman, vor allem in einem Bildungsroman.

In *Nichts als Gespenster* werden an verschiedenen Stellen Fragen nach der Identität gestellt, beispielsweise in der Erzählung „Die Liebe zu Ari Oskarsson“, in der die Protagonistin kurz über ihre Identität reflektiert, bevor sie sich dazu entscheidet, einen verheirateten Mann vor den Augen

seiner Frau zu küssen: „Ich dachte noch einmal kurz daran, anders zu sein, aber ich war es nicht“ (306). Auch in der ersten Erzählung, „Ruth (Freundinnen)“, stellt Raoul der Ich-Erzählerin die Frage: „Weißt du, wer du bist?“ (30) und zunächst glaubt sie, dies mit einem einfachen „Ja“ (30) beantworten zu können, aber am Ende der Erzählung weiß sie, welche Frage Raoul wirklich stellen wollte, nämlich „Bist du eine Verräterin, eine, für die nichts gilt und von der man keine Versprechen fordern kann?“ (58). Darauf hätte sie mit „ja“ (58) geantwortet. Christopher Schwarz kommentiert die Frage nach der Identität folgendermaßen: „Die Frage „Wer bin ich?“ stellt sich nur dem, der sich seiner selbst nicht sicher ist“ (Schwarz 9).

4.2.2. Die Subjektkrise der Protagonistinnen

Die Melancholie und die Suche nach etwas Unbenanntem¹⁴ sind die zwei großen Themen, die sich durch *Nichts als Gespenster* ziehen. Die Protagonistinnen befinden sich alle in einer orientierungslosen Phase, in der sie sich zugleich in ihr Inneres flüchten, d.h. sich der Melancholie und der Tagträumerei hingeben und auch nach außen flüchten, d.h. auf Reisen gehen.

Ein wichtiges Symbol der Unsicherheit und Nervosität ist die Zigarette, denn alle Protagonistinnen in *Nichts als Gespenster* rauchen. Das Rauchen gibt ihnen Zeit zum Nachdenken und sie betonen damit das Auskosten eines Momentes, denn „wer raucht schafft sich, gleichgültig wo, wann und mit wem, eine Zigarettenlänge lang einen positiven, privaten Ort, eine Stimmung außerhalb der Zeit, geborgen im Habitus und ausgesetzt den Umständen, eine selbstgenügsame Enklave“ (Pontzen).

¹⁴ Auch die Langeweile in der romantischen Literatur war dadurch bestimmt, dass der Gelangweilte nicht wusste, wonach er suchte (Schwarz 11).

Es gibt dabei Tagträumerinnen, die Pläne schmieden, obwohl sie wissen, dass sie diese nicht realisieren werden, wie in der ersten Erzählung: „Jeden Sommer haben wir im Park gelegen und darüber geredet, nach Griechenland zu fahren, Italien, Sizilien, ans Meer, wir sind nie gefahren“ (33); oder in der Erzählung „Die Liebe zu Ari Oskarsson“, in der die Ich-Erzählerin gerne Zeit mit Owen verbringt, „[sie] redeten gerne über das, was [sie] tun könnten, wenn [sie] Geld hätten, anders leben würden“ (274). Andere Figuren sind von der Grundstimmung her traurig, sind „wie gelähmt“ (29), fühlen sich „plötzlich den Tränen nahe, einem ungewohnten, theatralischen Impuls, die Hände vor das Gesicht zu schlagen und in Tränen auszubrechen“ (78); und in „Acqua alta“ scheinen gar alle Erinnerungen traurig zu sein (131). Andere Charaktere werden auch von den Protagonistinnen beneidet, weil sie ein scheinbar geordnetes Leben führen. Die Protagonistin der Erzählung „Ruth (Freundinnen)“ beneidet Ruth „um diese zwei Jahre in der Kleinstadt, ohne daß (sie) ihr wirklich hätte erklären können, weshalb“ (15); oder in „Die Liebe zu Ari Oskarsson“ beneidet die Ich-Erzählerin das Leben von Caroline: „Wenn sie sich in der Frühe verabschiedete, um zu McDonald’s zu gehen und dort acht Stunden lang Hamburger und Pommes frites über den Tresen zu schieben, wünschte ich, ich hätte mit ihr tauschen können“ (287). Der Wille, das Leben in gefestigte Bahnen zu lenken, ist da, aber wie schon in Kapitel 2.2.2. des zweiten Teils dargestellt, unternehmen die Figuren nichts, um ihrer Melancholie zu entkommen. Katja Stopka fasst die Gefühlslage der Protagonistinnen folgendermaßen zusammen:

Die Lethargie, mit der alles hingenommen wird, ist der Ausdruck einer Lebensmüdigkeit, in der die Abwesenheit von Liebe und Begehren in Ermangelung von Wünschen und Sehnsüchten gar nicht erst als Verlust erfahrbar wird. In ihrer Augenblicksorientiertheit kennen die Ich-Erzählerinnen so auch weder Glück noch Verzweiflung. (Stopka 163)

4.3. Die erkenntnistheoretisch-philosophische Dimension von *Faserland* und *Nichts als*

Gespenster im Vergleich/Fazit

In beiden Werken wird nach Identitäten gesucht, denn mit ihren jetzigen sind die ProtagonistInnen nicht zufrieden, was sich daran zeigt, dass sie mit ihrem Leben hadern und in Ersatzkonstruktionen, wie im Alkohol (*Faserland*) bzw. in Melancholie und Verharrung im Ist-Zustand (*Nichts als Gespenster*) ihr Glück zu finden suchen. Das Reisen spielt bei dieser Suche nach Identität eine wichtige Rolle, denn sie ist nicht nur Ortswechsel, sondern auch als Reise in das „problematisch und fremd gewordene eigene Innere“ (Baumgärtel 16) zu verstehen. Zudem konstruiert sich das Individuum in der Interaktion mit dem Fremden (16), d.h. wie es selbst das Fremde wahrnimmt und von Fremden wahrgenommen wird. In *Faserland* reist der Protagonist nicht zu sich selbst, zumindest reflektiert er nicht wie Hermanns Figuren darüber und Fremden gegenüber verhält er sich ablehnend. Hermanns Protagonistinnen sind zwar gegenüber dem Fremden etwas offener und verhalten sich freundlicher, allerdings ziehen sie sich auch oft in ihre Privatsphäre zurück und sinnieren über sich selbst. Wenn sie allerdings aus ihrem Schneckenhaus hervorkommen und Fremde kennen lernen, erhalten sie oft einen Denkanstoß bzw. sind nach der Begegnung klarer über ihr eigenes Ich.

Der Ich-Erzähler in *Faserland* scheitert bei seiner Suche und die Figuren in Hermanns Erzählungen können sich auch nicht aus ihrer Lethargie befreien. Alle ProtagonistInnen wollen ein möglichst unkonventionelles Leben führen, das sich von anderen abgrenzt. In *Faserland* will sich der Erzähler von den wenig Verdienenden und den im Sektorservice arbeitenden Menschen abgrenzen. In *Nichts als Gespenster* wird versucht, das Leben durch Reisen, das ausgeprägte Sinnieren über das Leben und das Nichtstun scheinbar individuell zu gestalten. Insofern erfüllen beide Werke Jungs Kriterien des „Zwangs zur Individualität, die zu einer unabwendbaren Subjektkrise, nicht zuletzt zur Einsamkeit führt“ (46).

5. Die Zielgruppe von *Faserland* und *Nichts als Gespenster*

Nach Jung ist der Adressat von Popliteratur ein „breites, soziologisch heterogenes Leserpublikum“ (Jung c 51) und nicht der „bildungsbürgerliche Rezipient“ (51). Um diese Aussage zu spezifizieren, wird im Folgenden auf Jost Schneiders literatursoziologische Theorie eingegangen, um eine Grundlage für die weitere Analyse der Zielgruppe und Rezeption von *Faserland* und *Nichts als Gespenster* zu schaffen. Seine Theorie wird auch deshalb etwas näher vorgestellt, da sie als Ergänzung für die Kapitel 3.2. und 3.3. des ersten Teils dient, in denen die Rede von der Popliteratur in der Literaturwissenschaft und Literaturkritik war.

Für Jung spielt die Massenwirksamkeit eines Buches für seine Popliterarizität eine wichtige Rolle und er meint damit, „daß man über die Bücher in der Gesellschaft redet--oder diese sogar im literaturwissenschaftlichen Diskurs wahrnimmt“ (47-48). Dazu zählt für ihn auch der Aspekt der Bestseller-Listen-Platzierung (48).

In Bezug auf *Faserland* und *Nichts als Gespenster* soll, sofern dies möglich ist, die Zielgruppe beschrieben und dabei auch ein Augenmerk auf die Medien, in denen beide Werke besprochen wurden, gelenkt werden, weil diese wiederum auf die angedachte Zielgruppe verweisen. Des Weiteren wird geprüft, ob Jungs Aussage über die Bestseller-Platzierung auf *Faserland* und *Nichts als Gespenster* zutrifft, um am Ende ein Fazit zu ziehen, ob Kracht und Hermann den „Sound einer Generation“ (Hellmuth Karasek, Klappentext Hermann 1998), d.h. der Generation ihrer LeserInnen, schreiben.

Jost Schneider wehrt sich in seinem Werk *Sozialgeschichte des Lesens* dagegen, dass sich die Germanistik nur mit der ‚Hochliteratur‘ beschäftigen müsse. Dieser Begriff sei im 19. Jahrhundert von der Bildungselite etabliert worden, und für jene Texte reserviert gewesen, die „ihren eigenen ästhetischen Konzepten, ihren Lektüreaanforderungen und ihren Mediennutzungsgewohnheiten entgegenkamen“ (Schneider 2004, 10). Die moderne

Literaturwissenschaft müsse sich dessen bewusst sein und sollte mit einem weiter gefassten Literaturbegriff arbeiten. Schneider rückt den Rezipienten in den Vordergrund und unterscheidet nicht zwischen Trivial- und Hochkultur, sondern ‚Literatur‘ ist für ihn ein „wertefreier Arbeitsbegriff, der die Praxis der literarischen Kommunikation innerhalb sämtlicher Schichten und Epochen zu erfassen versucht“ (13). Er untersucht in seinem Werk, welche Mediennutzungsgewohnheiten und Lektüreeanforderungen die einzelnen Bildungs- und Gesellschaftsschichten aufweisen.

Bei der Klassifizierung der verschiedenen Schichten bzw. Klassen orientiert sich Schneider an der so genannten ‚Sinus Milieustudie‘. ‚Schicht‘ und ‚Klasse‘ sind soziologische Begriffe, um die Gesellschaft zu strukturieren, ‚Milieu‘ berücksichtigt außerdem die soziale Umgebung, in der ein Individuum aufwächst und lebt („Milieu“). Die ‚Sinus Milieustudie‘

fasst Menschen in Gruppen zusammen, die sich hinsichtlich ihrer Lebensauffassung und Lebensweise ähneln. Der Milieuansatz von Sinus versteht sich als Zielgruppenmodell, in das grundlegende Wertorientierungen ebenso einfließen wie Einstellungen zum Alltagsleben, zu Arbeit, Freizeit, Familie, Konsum und Medien. („Die Sinus Milieus 2003/04“, 4)

Schneider weist darauf hin, dass man zwar annehmen könnte, dass allen Bildungs- und Gesellschaftsschichten der gleiche Zugang zu Massenmedien, Bibliotheken und anderen Kulturinstitutionen gewährt wäre, aber es trotzdem „feine Unterschiede in puncto Kulturteilhabe“ (8) gäbe. Ein Merkmal dafür ist, wie viel Geld für kulturelle Aktivitäten und Bildung bzw. für Literatur ausgegeben wird und wie hoch der Medienkonsum, beispielsweise die tägliche Fernsehdauer, ist. Dessen ist sich auch der Buchmarkt bewusst und es ist „kein Zufall, wenn für bestimmte Bücher schwerpunktmäßig in der *Zeit* oder in der *Neuen Zürcher Zeitung*, für

bestimmte andere Bücher hingegen schwerpunktmäßig in der Boulevardpresse geworben wird“ (8).

Die Rezipienten von Popliteratur siedelt Schneider im so genannten „hedonistischen Milieu“ (328) an, das mit 12 Prozent der deutschen Gesamtbevölkerung das drittgrößte und weiter expandierende Milieu ist, dem „überdurchschnittlich viele Nicht-Etablierte bzw. Noch-Nicht-Etablierte (Schüler, Studenten, Auszubildende, Ausbildungsabbrecher etc.) angehören“ (328). Als zentralen Lebensinhalt dieses Milieus nennt Schneider die „Freizeitgestaltung, die ganz im Zeichen der Geselligkeit, der Selbstverwirklichung und des Nonkonformismus steht“ (328). Generell spielt bei diesem Milieu das Neue, das Aktuelle und das Avantgardistische eine herausragende Rolle (329). Politisch tendiert das hedonistische Milieu zu linken oder alternativen Bewegungen, aber es ist auch zu bemerken, dass „ein Teil den Nonkonformismus so weit treibt, dass es zur Ablehnung der Parteidemokratie und Wahlverzicht kommen kann“ (329). So wie dieses Milieu einen individuellen Lebensstil pflegt¹⁵, wählt es auch ihre Literatur aus und erwirbt Bücher und Medien lieber im kleinen Fachgeschäft als im anonymen Medienkaufhaus; dabei konzentriert sich die Aufmerksamkeit meist nicht auf kanonisierte Werke, „sondern auf Underground- und Kleinverlage, independent labels, Geheimtipps und dgl.“ (328). Angehörige des hedonistischen Milieus lesen, was in einem „gegebenen Moment starke Reize intellektueller, seelischer oder körperlicher Art hervorbringt und damit ein intensives Lebensgefühl erzeugt“ (330). Literatur soll für dieses Milieu also ein gewisses Bedürfnis befriedigen, gleichzeitig soll der Literaturkonsum aber nicht „in Arbeit ausarten“ (331).

Popliteratur erfüllt diese Kriterien sehr gut, denn bei ihr handelt es sich um leicht rezipierbare Lektüre, die in Alltagssprache Dinge schildert, mit denen sich das hedonistische Milieu identifizieren kann. Die (geringe) Provokation der Popliteratur der 1990er Jahre spricht den

¹⁵ Norbert Bolz bemerkt zum Thema des scheinbar individuellen Lebensstils: „Der Mainstream wird gerade von denen bestimmt, die anders sein wollen als der Mainstream“ (Bolz 2003).

angestrebten Nonkonformismus dieses Milieus an, der allerdings nicht aufgrund politischer Überzeugung funktioniert, „sondern weil es Spaß macht, das liberale System mit solchen Statements (z.B. Tabubrüche), die sich morgen ins Gegenteil verkehren können, zu provozieren“ (335).

Aufbauend auf Schneiders Theorie ist zu fragen, inwiefern *Faserland* und *Nichts als Gespenster* in das hedonistische Milieu passen. Auf beide Werke trifft zu, dass sie leicht rezipierbar sind, was sich, wie schon im dritten Kapitel des zweiten Teils gezeigt, durch umgangssprachlichen Sprachgebrauch, parataktischen Satzbau und wiederkehrende Sprach- und Satzmuster ausweist. Beide Primärtexte behandeln Themen, die „Noch-nicht-Etablierte“ (328) von ihren eigenen Erfahrungen kennen könnten und aus der „Populärkultur der Gegenwart“ (Jung c 41) gegriffen sind. Auch wenn nicht jeder Vertreter des hedonistischen Milieus den Lebensstil und -standard des Protagonisten aus *Faserland* teilt, transportiert der Roman dennoch eine luxusorientierte Atmosphäre, die bei diesem Milieu, welches das „Avantgardistische“ (Schneider 2004, 329) liebt und gerne „up-to-date“ (329) ist, was neue Trends, Kleidung und Lifestyle angeht, auf Interesse stoßen kann. Die „Noch-nicht-Etablierten“ (328) könnten genauso mit ihrem Leben hadern und auf der Suche nach Antworten auf ungestellte Fragen sein, wie die Figuren in *Nichts als Gespenster*, die sich auch zwischen Jugendalter und Erwachsenenwelt befinden. Die Stimmung, die Judith Hermann in ihren Erzählungen schafft, dieses „[T]raumverlorene, [T]raurige, [L]iebessuchende, [A]bschiedsnehmende“ (Volker Weidemann, Klappentext *Nichts als Gespenster*) vermittelt ein „intensives Lebensgefühl“ (Schneider 2004, 330), welches das hedonistische Milieu durch Lektüre von Popliteratur erreichen will (330).

Die angesprochene Provokation, die laut Schneider das hedonistische Milieu Popliteratur unter anderem lesen lässt, ist bei *Faserland* offensichtlich. Es ist die Art, wie der Protagonist schamlos seinen Luxus zur Schau stellt, für den er nicht selber gearbeitet hat, wie er mit der

deutschen Geschichte etwas zu unsensibel umgeht, seine unreflektierte negative Meinung über Mitmenschen und die detaillierte Beschreibung seines Empfindens, wenn er davon spricht, wie er sich übergeben musste. Bei Hermann ist die Provokation nicht so offensichtlich, denn in ihren Erzählungen werden keine Tabuthemen angerissen. Als nahe an der Provokation könnte die Ereignislosigkeit, die sich seitenlang hinzieht, oder die Ausführlichkeit, mit der sich melancholische Gedankengänge erstrecken, gesehen werden, die bei der Leserschaft auf Unverständnis stoßen könnten. In beiden Werken spielt auch der Gelderwerb keine Rolle. Der Protagonist in *Faserland* geht nur dem „Müßiggang“ (Kracht 129) nach und in *Nichts als Gespenster* erfahren wir auch nur von einigen Protagonistinnen den Beruf: eine von ihnen arbeitet als Reiseführerin, die aber einfach absagen kann, wenn sie keine Lust hat zu arbeiten (Hermann 112); eine andere schreibt Katalogtexte ohne Eile und Druck von Verlagen (153-193); oder eine andere Frau macht Musik, zum Spaß und weil es albern ist (274). Alle Figuren scheinen unbegrenzt Zeit zum Reisen und Träumen zu haben. Es ist anzunehmen, dass LeserInnen beider Werke nicht die nötigen finanziellen Mittel haben--die *Sinus Milieustudie* spricht beim hedonistischen Milieu von der „unteren Mittelschicht bis Unterschicht“ („Sinus Milieustudie 2003/04“, 24)--sich einen Lifestyle wie die ProtagonistInnen leisten zu können, daher könnte die Einstellung gegenüber Geld bzw. dem Gelderwerb beider Werke für das hedonistische Milieu als Provokation gelten.

Die Medien, in denen beide Werke rezensiert wurden, geben Aufschlüsse über die angenommene Zielgruppe. *Nichts als Gespenster* und auch *Faserland* wurden unter anderem in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, in der *Welt am Sonntag*, im *Spiegel*, in der *Neuen Zürcher Zeitung*, in der *Stuttgarter Rundschau*, der *Frankfurter Rundschau* und in der *Zeit* rezensiert. Dies sind wöchentlich erscheinende Magazine oder überregionale Tageszeitungen und gehören der so genannten Qualitätspresse an, die an ihre LeserInnen einen durchschnittlichen bis gehobenen

intellektuellen Anspruch stellt. *Faserland* wurde auch kurz in der *Bunten*, einem Boulevardmagazin, erwähnt. Wie dies schon im Kapitel 1.4. des zweiten Teils angesprochen wurde, bezeichnete diese Kracht als „Goethilein“ („Leute von morgen“, 12), allerdings ohne eine Rezension des Werkes zu liefern.

Es wird vermutet, dass *Nichts als Gespenster* vor allem Frauen ab 25 Jahren lesen. Diese Annahme wird bestätigt, da die Frauenzeitschrift *Brigitte*, deren Zielgruppe Frauen ab 25 Jahre („Brigitte“) sind, *Nichts als Gespenster* ebenfalls rezensiert hat (Wolffheim). Auf der Homepage www.single-generation.de, auf der Themen des Single-Lebens sowie Musik und Bücher besprochen werden, findet sich eine Rezension von Hermanns Werk („Judith Hermann: Orientierungslos im Zigarettenrauch“) und von *Faserland* („Christian Kracht. Urlaub vom Alltag im Faserland“), was darauf hinweist, dass sich diese Gesellschaftsgruppe mit beiden Texten identifizieren kann.

Die Zielgruppe, die durch die genannten Medien angesprochen ist, spiegelt aber eine andere als die von Schneider angedachte wider. Die Zielgruppe von Popliteratur könnte daher auf ein anderes Milieu, das der „Experimentalisten“ („Die Sinus-Milieus 2003/04“, 22), ausgeweitet werden. Dieses Milieu zeichnet sich durch den Altersschwerpunkt unter 30 Jahren, meist gehobene Bildungsabschlüsse und das große Bedürfnis nach Kommunikation, Unterhaltung, dem Neuen und Spannenden aus (22). Nach der ‚Sinus Milieustudie‘ wird dieses Milieu auch mit „Lifestyle-Avantgarde“ oder „neue Bohème“ (22) bezeichnet. Diese zwei Begriffe passen gut zu den besprochenen Primärtexten, denn *Faserland* plakatiert den gehobenen Lifestyle und die Figuren in *Nichts als Gespenster* führen ein bohèmes Leben (unkonventionelle Lebensform, oft in Künstlerkreisen [„Bohème“]), sind (Lebens-) Künstler, Melancholiker und leben einfach in den Tag hinein.

Ob diese Annahmen über die Zielgruppe von *Faserland* und *Nichts als Gespenster* zutreffen, konnte und kann faktisch nicht nachgeprüft werden, denn weder der Verlag Kiepenheuer und Witsch, bei dem Christian Kracht sein Werk herausgebracht hat, noch der Fischer Taschenbuch Verlag, bei dem Judith Hermann publiziert, führen Statistiken oder Marktforschungsanalysen über die Zielgruppe der Werke (E-mail- Anfrage bei den Verlagen). Eine kurze Anmerkung zu der Leserschaft von Hermanns Band sei aber hier noch gemacht. Alexandra Pontzen spricht in der Zeitschrift *Literaturkritik.de* im Artikel „Spät erst erfahren sie sich“ über die LeserInnen von *Nichts als Gespenster*. Die meisten von ihnen würden bzw. könnten nicht so leben wie die Figuren in *Nichts als Gespenster*, aber „lesen am liebsten über das Leben in fremden Wohnungen, das Essen aus fremden Kühlschränken und das Liegen und Rauchen auf fremden Betten--um enttäuscht zu werden (im Ungenügen am Eigenen) und bestätigt zu sein (in dessen Ubiquität)“ (Pontzen). Pontzen führt weiterhin an, dass die meisten der LeserInnen zwar ein anderes Leben als das ihrer Eltern anstreben, aber dass es allenfalls „im Ästhetischen modifiziert, mit einer Einbauküche von Ikea und Zeitvertrag statt Lebensstellung“ (Pontzen) sei. Man könne zwar neidisch sein auf dieses „wir machen dies und wir machen jenes [...]. Geld verdienen, mal so und mal so. Nächtelang in sich überschlagender Euphorie unterwegs sein“ (Hermann 221), aber

indes vermittelt die ereignislose Trostlosigkeit der Weitreisenden [...] auch etwas Beruhigendes: Was [...] irgendwo in Island unter einem in Schnee liegegebliebenen Auto mit einem flüchtigen Bekannten zu teilen ist, das kann einen auch mit dem Reihenhausnachbarn in Wanne-Eikel verbinden. (Pontzen)

Auf Jung zurückkommend, stellt sich neben der Zielgruppe auch die Frage nach Massenwirksamkeit und literaturwissenschaftlichem Diskurs. Wie schon im ersten Teil der Arbeit gezeigt wurde, ist die Popliteratur seit einigen Jahren Forschungsgegenstand der

Literaturwissenschaft. *Faserland* wurde dabei in der Vergangenheit mehr Aufmerksamkeit zu Teil als *Nichts als Gespenster*. Christian Krachts Roman wurde zwar von vielen Kritikern aufgrund der geringen literarischen Qualität abgelehnt, aber wegen seiner Bedeutung für die Entwicklung der Popliteratur gefeiert. Die „Massenwirksamkeit“ von *Faserland* war beachtlich, was auch mit Krachts Auftreten in der Öffentlichkeit, mit dem er eine Aura um seine Texte und seine Person geschaffen hat, zusammenhängt. Wie oft sich das Werk verkauft hat, konnte nicht ermittelt werden (E-mail- Anfrage beim Verlag), aber der Roman wurde im Jahr 2004 zum fünften Mal aufgelegt. Der Roman konnte sich im Erscheinungsjahr nicht überdurchschnittlich gut verkauft haben, denn er erschien 1995 in keiner Bestseller-Liste des Magazins *Spiegel* (Durchsicht aller *Spiegel*-Ausgaben des Jahres 1995).

Hermanns Erzählband hat sich in den letzten Jahren gut verkauft. Ulrich Baron sprach im Sommer 2003 von der „Hunderttausender-Marke“ (83) und nach Angaben des Fischer Taschenbuchverlags wird *Nichts als Gespenster* zur Zeit in der fünften Auflage als Hardcover und in der vierten Auflage als Taschenbuch aufgelegt (Email- Anfrage beim Verlag). *Nichts als Gespenster* hielt sich im Erscheinungsjahr bis Mitte Juni auf der Bestseller-Liste (wöchentlich 20 Titel) des *Spiegels* („Spiegel-Bestseller 16. Juni 2003“), schnitt auch bei den Jahresbestsellern des Jahres 2003 gut ab und erreichte den 19. Platz („Jahresbestseller 2003“), ebenfalls vom *Spiegel* ermittelt. Die Autorin war auch, wie schon in Kapitel 1.6. des zweiten Teils besprochen, zumindest als Foto in den vergangenen Jahren sehr präsent. Da über ein neues Werk nichts bekannt ist und sie so in den Kritiken für keinen neuen Gesprächsstoff sorgt, kann der Erfolg von *Nichts als Gespenster* bzw. der von Hermann bald verblasen, zumal der Erzählband auch nicht so stark umjubelt wurde wie ihr Erstwerk *Sommerhaus, später*. Im literaturwissenschaftlichen Diskurs ist sie bisher noch nicht so stark aufgenommen worden wie Kracht, was auch schon im Forschungsabriss in der Einleitung deutlich wurde.

Würden Jungs Kriterien der Massenwirksamkeit allein darüber entscheiden, was Popliteratur ist und was nicht, so läge *Nichts als Gespenster* vor *Faserland*. Krachts Roman erscheint zwar häufiger im literaturwissenschaftlichen Diskurs--was auch damit zusammenhängen mag, dass zwischen Erscheinen und Aufnahme darin mehrere Jahre vergangen sind und so vielleicht Hermann in einigen Jahren auch verstärkt aufgenommen würde--allerdings erhielt er nur meist schlechte Kritiken und erschien auf keiner Bestseller-Liste. Die Verkaufs- und Auflagezahlen sprechen in dieser Hinsicht für Hermanns Erzählband.

Bliebe zu klären, ob Kracht und Hermann in ihren Werken eine Generation abbilden. Ihre Zielgruppe sind diejenigen, die sich in den Werken wiederfinden, d.h. ein ähnliches Alter, ähnliche Sozialisationserfahrungen oder ähnliche Probleme wie die ProtagonistInnen haben. Dies spräche dafür, dass Kracht und Hermann bestimmte Inhalte und Ästhetik transportieren, von denen Lesern sagen könnten ‚Ja, genauso fühle ich mich‘ oder ‚sie schreibt mir aus der Seele‘ und somit durchaus eine Generation abbilden könnten. Allerdings ist zu beachten, dass bei beiden behandelten Primärtexte nicht unbedingt eine Generation der 20-30-jährigen im Jahre 2005 widergespiegelt wird. Vor zehn Jahren, kurz vor dem Boom der New Economy, als *Faserland* erschien, war die Grundstimmung unter den jungen Erwachsenen anders als heute. Judith Hermanns Erzählband passt daher besser, um die aktuelle Lage der jungen Erwachsenen zu beschreiben. In Zeiten von Arbeitsstellenmangel, den Auswirkungen des 11. Septembers 2001 oder dem Nein zur Europäischen Verfassung machen sich die jungen Erwachsenen sicher mehr Gedanken über ihr Leben und ihre Zukunft, wie dies auch die Figuren in *Nichts als Gespenster* tun. Aber es ist nicht anzunehmen, dass die heutigen 20-30-jährigen so ziellos sind und verschwenderisch mit Zeit umgehen wie die Protagonistinnen in *Nichts als Gespenster*. Judith Hermanns Charaktere finden aber nicht nur bei den 20-30-jährigen Anklang, denn, wie auch die Gebrüder Grimm in ihrem Wörterbuch bemerken, ist die Melancholie ein „temperament des

leibes“ (Grimm 1990) und findet sich demnach bei Menschen aller Generationen, Milieus und Schichten.

Zusammenfassung

Anhand von Jungs Kriterien wurde *Nichts als Gespenster* daraufhin untersucht, ob es sich zum Phänomen der Popliteratur einordnen lässt. Hermann interpretiert zwar einige Aspekte anders als Kracht in seinem Roman *Faserland*, dennoch bleibt sie in den Grundzügen Jungs Kriterien treu. Die wesentlichen Merkmale, mit denen sie sich von der Popliteratur der 1990er Jahre, für die als Stellvertreter *Faserland* gewählt wurde, unterscheidet, sind die leiseren, melancholischeren Töne, die angeschlagen werden und die Nachdenklichkeit ihrer Charaktere. Die Kriterien, die für Hermanns hundertprozentige Popliterarizität sprechen, ist der Ennui und die Zentriertheit auf das Individuum mit seinen Problemen. Jungs Kriterium der Alltäglichkeit der Handlung beherrscht Hermann so gut, dass es stellenweise sogar schon zu viel ist, wenn beispielsweise beschrieben wird, wie im Nachbarhaus das Licht an und wieder aus geht (Hermann 79), der Wasserhahn auf und wieder zugeht (252) oder ein Pullover aus- und wieder angezogen wird (168-9). Allerdings schafft es Hermann, dieser Eintönigkeit an manchen Stellen etwas besonderes zu entlocken, so wie der Duft einer Mandarine beim Schälen, den die Ich-Erzählerin „fassunglos machte“ (57).

Hermann ist mit der Adoleszenzproblematik ihrer Figuren, die um die 30 Jahre alt sind (69, 124, 286), aber nicht allein. Da sich das Thema des Alters um die 30 Jahre bei der Lektüre von aktuellen popliterarischen Werken verstärkt findet, wurde in dieser Arbeit die ‚Generation 30‘ in Ergänzung zu den schon existierenden Generationen-Begriffen ‚Generation Golf‘ und ‚zweite Generation Pop‘ entwickelt.

Aber kann *Nichts als Gespenster*, obwohl es Jungs Kriterien erfüllt, wirklich ‚Popliteratur‘ genannt werden? Es könnte so bezeichnet werden, wenn sich der Trend der Nachdenklichkeit auch noch in den nächsten Jahren fortschreiben würde. Aufgrund von Veränderungen in der Gesellschaft, dem Nein zur Europäischen Verfassung, Arbeitsstellenmangel für HochschulabsolventInnen oder demografischem Wandel kann gehofft werden, dass der konformen, nur nach dem eigenen Vorteil ausgerichteten Generation, wie sie in *Faserland* abgebildet wurde, eine rebellischere und mehr nach Veränderung strebende Generation folgen wird, die in ihrer Literatur wiederum mit ihrer Vorgängergeneration abrechnen wird. Solche Beispiele gab es schon in der Geschichte der Popliteratur, wie beispielsweise die Szene des Prenzlauer Bergs in den 1970er Jahren, die in ihren Werken dazu ermutigten, vorherrschende Normen in Frage zu stellen. Deshalb sei es aufgeschoben, Hermann ‚eine Popliteratin des 21. Jahrhunderts‘ zu nennen. Erst wenn sich die melancholische Grundhaltung von literarischen Figuren in den nächsten Jahren in anderen Werken bestätigen wird, könnte eingesehen werden, dass sich die Popliteratur von der einst provokativen Untergrundliteratur über eine Lifestyleliteratur in den 1990er Jahren zur vor Alltäglichkeit und Egozentrik schon fast langweiligen Literatur im 21. Jahrhundert entwickelt hat. Noch besteht Hoffnung, dass die Rebellion und Provokation in der Popliteratur nicht verloren gegangen ist. Bis dahin könnte *Nichts als Gespenster* unter dem Label der in dieser Arbeit entworfenen ‚Generation 30‘ firmieren.

Es bliebe festzuhalten, welche Erkenntnisse in der vorliegenden Magisterarbeit neben der Antwort auf die Frage, ob *Nichts als Gespenster* popliterarische Erzählungen sind und der Entwurf der ‚Generation 30‘, gewonnen wurden. Ein Überblick über die Popliteratur von den 1960er Jahren bis zur Gegenwart und ihre wichtigsten VertreterInnen wurde gegeben und dabei auch gezeigt, wie sie sich thematisch und sprachlich verändert hat. Diese Veränderung konnte

auch anhand von Definitionen der Popliteratur in Literaturlexika gezeigt werden, denn auch diese haben sich mit der Zeit gewandelt. Ausführlicher wurden die Popliteratur und -raten der 1990er Jahre vorgestellt, um für die Textanalyse, in der mit der Definition von Popliteratur der 1990er Jahre gearbeitet wurde, eine Grundlage zu bilden.

Ende der 1990er Jahre war Popliteratur erstmals Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft. Deshalb wurde dargestellt, wie sie darin aufgenommen und interpretiert wurde. Des Weiteren wurde diskutiert, ob die Popliteratur die 1990er Jahre nicht überlebt hat oder unter veränderten Vorzeichen weiterexistiert, was zur Fragestellung hingeleitet hat, ob Hermann die Popliteratur im neuen Jahrtausend fortschreibt.

Es wurde gezeigt, dass in *Faserland* und *Nichts als Gespenster* die Themen der Entfremdung, der Einsamkeit und des Pop-Lifestyles eine wichtige Rolle spielen. In *Faserland* liegt der Fokus auf dem Lifestyle und der Empathielosigkeit des Erzählers und in *Nichts als Gespenster* auf der Nachdenklichkeit der Protagonistinnen und deren häufig ungeklärtem Verhältnis zu Liebhabern, Freunden und Familie.

Als Zielgruppe der Primärtexte wurde das ‚hedonistische Milieu, dem Nicht-Etablierte bzw. Noch-Nicht-Etablierte wie Auszubildende, SchülerInnen und Studierende angehören, vorgestellt und anhand der Analyse von Rezensionen und deren Publikationsort wurde festgestellt, dass neben dem ‚hedonistischen Milieu‘ auch das ‚Milieu der Experimentalisten‘ in Frage kommt. Das ‚Milieu der Experimentalisten‘, oder auch die „Lifestyle-Avantgarde“ („Die Sinus-Milieus 2003/04“, 22) besitzt den Altersschwerpunkt um 30 Jahre und häufig sind gehobene Bildungsabschlüsse vorzufinden. Dieses Milieu hat eine großes Bedürfnis nach Kommunikation, Unterhaltung, Neuem und Spannenden. Anschließend an die Analyse der Zielgruppe wurde gezeigt, inwieweit Kracht und Hermann es schaffen, eine Generation in ihren Werken

abzubilden, denn häufig haben die Rezipienten ähnliche Erfahrungen wie die ProtagonistInnen beider Texte gemacht.

Bei der Textanalyse wurde das Thema des Reisens und die damit verbundenen Erkenntnisgewinne bei den ProtagonistInnen oder das Beschreiben von Reiseerlebnissen (wenn man überhaupt von wirklichen Erlebnissen sprechen kann) behandelt. Auf ihren Reise waren die ProtagonistInnen beider Primärwerke auch auf der Suche nach ihrer eigentlichen Identität bzw. einer neuen, denn mit ihrer alten waren sie unzufrieden. In *Faserland* misslingt diese Suche und der Erzähler nimmt sich am Ende des Romans vermutlich das Leben. Das Scheitern am Ende einer Reise, die eigentlich einen neuen Erfahrungsgewinn hätte darstellen sollen, ist ein Merkmal des Anti-Bildungsromans, womit *Faserland* einen solchen darstellt. In *Nichts als Gespenster* verfallen die Figuren zwar durch ihr Sinnieren zeitweise in eine Lethargie, dennoch kommt es zu zwischenmenschlichen Begegnungen, die einen Denkanstoß auslösen und somit den Protagonistinnen auf der Suche nach einer Identität weiterhelfen.

Es bliebe zu klären, wie sich *Nichts als Gespenster* und *Faserland* in die Tradition der Reiseliteratur einordnen ließen. Im Kapitel 3.3. des zweiten Teils wurde die Behauptung aufgestellt, dass beide Werke streng genommen nicht zur Reiseliteratur zu zählen sind, denn obwohl die ProtagonistInnen reisen, Erfahrungen sammeln (wobei diese in *Faserland* hauptsächlich negativ sind) und das Geschehen um sie herum kommentieren, erfahren die Rezipienten nicht viel über die von den Figuren besuchten Orte, und da die Sozialkommentare meist egoistisch und zynisch sind, besitzen sie als Gesellschaftskommentar für den/die Leser/in keinen Wert.

Dennoch ist das Reisen für die Popliteratur ein wichtiges Thema, auch weil, wie besprochen, die Adoleszenz ein bedeutendes Thema ist. Auf einer Reise mit Abstand zum Alltag können die Figuren in popliterarischen Texten besser über sich selbst reflektieren und das Reisen kann gar

einen neuen Lebensabschnitt einläuten. Nicht umsonst treten viele AbiturientInnen und HochschulabgängerInnen vor dem Einstieg ins Berufsleben noch einmal eine längere Reise an, oder Brautpaare feiern ihr neues gemeinsames Leben mit einer Hochzeitsreise. In *Faserland* und *Nichts als Gespenster* versuchen die ProtagonistInnen, auf ihrer Reise dieses erhoffte Neue zu finden, aber erreichen ihr Ziel nicht. Wird Popliteratur als Provokation verstanden, so können auf einer Reise, wo Umwelt und Menschen nicht bekannt sind, eventuell auch bissigere und kritischere Kommentare gemacht werden als im vertrauten Umfeld.

Das Reisen in der Popliteratur ist ein Gebiet, das näher zu erforschen wäre, denn es findet sich nicht nur in *Faserland* und *Nichts als Gespenster*, sondern beispielsweise auch in *Liegen Lernen* (2002) von Frank Goosen, in *Im Gras* (2002) von Sven Lager, in *Jäger* (2002) von Marc Fischer oder in einigen Geschichten in den Erzählbänden *Blackbox* (2000) von Benjamin von Stuckrad Barre und *Was ich davon halte* (2000) von Eckart Nickel.

Die Frage, ob Popliteratur ein westdeutsches Phänomen ist, wurde im Kapitel 2.1.1. des zweiten Teils kurz angerissen, denn sowohl bei der Lektüre von *Faserland* als auch von anderen popliterarischen Werken ab den 1990er Jahren ist aufgefallen, dass die Handlung sich nicht in Ostdeutschland ereignet und es die ProtagonistInnen auch nicht dort hinzieht. Der Erzähler in *Faserland* geht sogar so weit, Frankfurt als die Mitte von Deutschland (Kracht 59) zu bezeichnen, was auch zeigt, dass er auch schon rein geografisch nicht an andere Teile Deutschlands denkt. Ob Popliteratur ab den 1990er Jahren als Phänomen gesehen werden könnte, das sich thematisch nur auf den Westen Deutschlands ausweitet, wäre eine gesonderte Untersuchung wert.

Bibliografie

Primärwerke

Hermann, Judith. *Nichts als Gespenster*. 2003. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, 2004.

Kracht, Christian. *Faserland*. 1995. München: Goldmann, 1997.

Zitierte Sekundärwerke

Ackermann, Kathrin und Stefan Greif. „Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute.“ *Pop-Literatur*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003. 55-67.

„Adoleszenz.“ *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*. Dudenredaktion Hg, 22.Aufl. Mannheim: Duden, 2001. 143.

Anz, Thomas. „Judith Hermann fotografiert Geister. Anmerkung zur immanenten Ästhetik in *Nichts als Gespenster*.“ *Literaturkritik.de* 2 (2003). 29.04.2004
<http://www.literaturkritik.de/public/rezensionen.php?zez_id=5720>.

Baron, Ulrich. „*Nichts als Gespenster*. Judith Hermann und die Literaturkritik.“ *Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte* 50.7-8 (2003): 83-84.

Bartels, Gerrit. „Nutze die Popkultur. Die letzten Nischen der Subversion: Zwei Poptheorie-Reader suchen nach dem guten Pop im schlechten.“ *taz, die tageszeitung* 03. Februar 2003: 15.

Baßler, Moritz. „Christian Kracht.“ *Der deutsche Poproman. Die neuen Archivisten*. Hg. Moritz Baßler. München: Beck, 2002. 110-15.

- - -. „Wolf Haas oder Das Erzählen. Die neuen Archivisten.“ *Der deutsche Poproman. Die neuen Archivisten*. Hg. Moritz Baßler. München: Beck, 2002. 184-87.

- - -. „Eine Versammlung alter Männer.“ *Der deutsche Poproman. Die neuen Archivisten*. Hg.

Moritz Baßler. München: Beck, 2002. 78-80.

Baumgärtel, Bettina. *Das perspektivierte Ich. Ich-Identität und interpersonelle und interkulturelle Wahrnehmung in ausgewählten Romanen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.*

Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000.

Bernard, Andreas. „Alles Pop? Oder doch Literatur? Am besten spricht man gar nicht darüber.“ *Süddeutsche Zeitung* 6. April 2000: 18.

Bessing, Joachim. *Tristesse Royale*. Berlin: List Taschenbuch, 1999.

Beuse, Stefan. „154 schöne weiße Blätter. Christian Krachts *Faserland* (1995).“ *Der deutsche Roman der Gegenwart*. Hg. Wieland und Winfried Freund. München: Fink, 2001. 150-55.

Biendarra, Anke S. „Der Erzähler als ‚popmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman *Faserland*.“ *German Life and Letters* 55. 2 (April 2002): 165-79.

„Bildungsroman.“ *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Hg. Günther Schweikle und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler, 1984. 53.

Bogdal, Klaus-Michael. „Generationskonflikte in der Literatur.“ *Der Deutschunterricht* 5 (2000): 69-85.

„Bohème.“ *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*. Dudenredaktion Hg, 22. Aufl. Mannheim: Duden, 2001. 239.

Bolz, Norbert. „Literarisches Kulturmarketing.“ *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Köhler, Andrea und Rainer Moritz, Hg. Leipzig: Reclam, 1998. 245-54.

- - -. „Verführung. Über Einheit und Differenz von Kunst und Werbung. Ein Vortrag von Prof.

Dr. Norbert Bolz am 7. April 2003 im Mediendeck des O.K. in Linz.“ 08.06.2005

<http://www.reklamebuero.at/art-media/img/verfuehrung_bolz.pdf>.

„Brigitte.“ *Wikipedia, die freie Enzyklopädie*. 09.06.2005 <http://de.wikipedia.org/wiki/Brigitte_%28Zeitschrift%29>.

Bruckmaier, Karl. „Wie man sich Zombies wegdenkt. Pop ist tot?“ *Süddeutsche Zeitung* 11. Oktober 2003: III.

„Christian Kracht. Urlaub vom Alltag im Faserland.“ *Die Single-Generation*. 09.06.2005 <http://www.single-generation.de/schweiz/christian_kracht.htm>.

Diederichsen, Diedrich. *Der lange Weg nach Mitte*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2000. 272-86.

„Die Sinus-Milieus 2003/04. Lebensstil und TV-Nutzung.“ SevenOne Media GmbH in Zusammenarbeit mit SINUS Socovision Heidelberg. 08.06.2005 <http://appz.sevenonemedia.de/download/publikationen/1118-03_Sinus-Folder.pdf>.

Dubiel, Helmut. *Identität und Institution. Studien über moderne Sozialphilosophien*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1973.

„Ennui.“ *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In 10 Bänden*. Bd. 3. 3. Aufl. Hg. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion. Mannheim: Dudenverlag, 1999. 1030.

„Ennui.“ *Duden. Das Fremdwörterbuch*. Duden Bd. 4. 4. Aufl. Hg. Wolfgang Müller, Rudolf Köster und Marion Trunk. Mannheim: Dudenverlag, 1982. 218.

„Ennui.“ *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch*. Horst S. und Ingrid Daemrlich. Tübingen: UTB, 1995.131-32.

Erhart, Walter. „Generationen--zum Gebrauch eines alten Begriffes für die jüngste Geschichte der Literaturwissenschaft.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 120 (2000): 81-106.

Ernst, Thomas. *Popliteratur*. Hamburg: Rotbuch, 2001.

Fiedler, Leslie A. „Cross the Border—Close the Gap.“ *A new Fiedler Reader*. Ed. Leslie A.

Fiedler. New York: Prometheus Books. 270-294.

„Flaneur.“ *Wahrig. Deutsches Wörterbuch*. 2.Bd. Hg. Gerhard Wahrig. Wiesbaden: Brockhaus, 1981. 773.

Frank, Dirk, Hg. *Arbeitstexte für den Unterricht. Popliteratur*. Stuttgart: Reclam, 2003.

- - -. „Die Nachfahren der ‚Gegenkultur‘. Die Geburt der ‚Tristesse Royal‘ aus dem Geiste der achtziger Jahre.“ *Der deutsche Poproman. Die neuen Archivisten*. Hg. Moritz Baßler. München: Beck, 2002. 218-33.

- - -. „‚Talking about my generation‘: Generationskonstrukte in der zeitgenössischen Pop-Literatur.“ *Der Deutschunterricht* 5 (2000): 69-84.

Frisch, Christine. „Powerfrauen und Frauenpower. Zur deutschsprachigen Literatur der Neunziger.“ *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Hg. Thomas Jung. Frankfurt/Main: Lang, 2002. 103-14.

Gansel, Carsten. „Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur.“ *Pop-Literatur*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003. 234-57.

„Generation.“ *Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*. Hg. Ralf Schnell. Stuttgart: Metzler, 2000. 177-79.

„Generation X.“ *Wikipedia, die freie Enzyklopädie*. 10.05.2005 <http://de.wikipedia.org/wiki/Generation_X>.

Geiger, Thomas. „Irgend etwas wird anders sein. Ein Gespräch.“ *Sprache im technischen Zeitalter* 163 (2002): 424-40.

Ginsberg, Allen. „America.“ *The Beat Page*. 26.04.2005 <<http://www.roocknet.com/beatpage/writers/ginsberg.html/#america>>.

Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Hg. Deutsche Akademie der Wissenschaften. Bd VI. 9. Aufl. Leipzig: Hirzel, 1962. 1990.

- Graves, Peter J. „Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann : ‘Ein literarisches Fräuleinwunder’?“ *German Life and Letters* 55: 2 (2002): 196-207.
- Gross, Thomas. „Aus dem Leben eines Mögenichts.“ *taz, die tageszeitung* 23. März 1995: 20.
- Haasis, Kathrin. “Die Geisterjägerin ihrer Generation. Judith Hermann ‚Nichts als Gespenster’.“ *Associated Press Worldstream--German* 05. März 2003: o.S.
- Hage, Volker. “Die Enkel kommen.” *Der Spiegel* 11. Oktober 1999: 244.
- Heidenreich, Elke. „Autoren: Nichts wird je wieder gut.“ *Der Spiegel* 08. Oktober 2001: 252.
- Heimrath, Ulrich. *Deutsche Reiseliteratur. Texte von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Frankfurt/Main: Moritz Diesterweg, 1985.
- Henning, Peter. „Die Stimme der Sehnsucht.“ *Financial Times Deutschland* 24. Januar 2003: 17.
- Hermann, Judith. *Sommerhaus, später*. 3. Aufl. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, 1998.
- Huelsenbeck, Richard. “Die Primitiven.” *Schwarzroter Stern*. 28.04.2005 <<http://www.schwarzroter-stern.de/html/dadakunst/html>>.
- Illies, Florian. *Generation Golf. Eine Inspektion*. 5. Aufl. Frankfurt/Main: Fischer, 2001.
- Inventur. Deutsches Lesebuch 1945-2003*. Norbert Niemann und Eberhard Rathgeb, Hg. München/Wien: Carl Hanser, 2003.
- „Jahresbestseller 2003.“ *Der Spiegel* 29. Dezember 2003: 139.
- „Judith Hermann: Orientierungslos im Zigarettenrauch.“ *Die Single-Generation*. 09.06.2005 <http://www.single-generation.de/kohorten/judith_hermann.htm>.
- Jung, Thomas a) “Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur.“ *Alles nur Pop?: Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Hg. Thomas Jung. Frankfurt/Main: Lang, 2002. 15-27.
- - - b) „Viel Lärm um nichts. Beobachtungen zur jüngsten Literatur und dem Literaturbetrieb.“

Alles nur Pop?: Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990. Hg. Thomas Jung. Frankfurt/Main: Lang, 2002. 9-13.

- - - c) „Vom Pop international zur Tristesse Royal. Die Popliteratur, der Kommerz und die postmoderne Beliebigkeit.“ *Alles nur Pop?: Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990.* Hg. Thomas Jung. Frankfurt/Main: Lang, 2002. 29-51.

Kammler, Clemens. „Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Ein Problemfall der literarischen Sozialisation.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 124 (2001): 140-52.

Knipphals, Dirk. „Hinein in das immer schon Gesagte; Eine schöne Leich: Die Popliteratur ist tot, es lebe ihre antikonstreligiösen Impulse! Moritz Baßler beschreibt den *Deutschen Pop-Roman* und propagiert das literarische Paradigma des Archivierend.“ *taz, die tageszeitung* 30. Mai 2002: 15.

Lenz, Daniel und Eric Pütz. „Ich werde versuchen, eine Schriftstellerin zu sein. Gespräch mit Judith Hermann--21. Mai 1999.“ Lebensbeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. Hg. Daniel Lenz und Eric Pütz. München: Edition Text + Kritik, 2000. 228-38.

„Leute von morgen.“ *Bunte* 2.März 1995: 12.

„Literaturgeschichte.“ Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Hg. Günther Schweikle und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler, 1984. 259-61.

Magenau, Jörg. „Literatur als Selbstverständigung einer Generation.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik.* 124 (2001): 56-64.

„Melancholie.“ *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache.* Bd.7. Hg. Dudenredaktion. Mannheim: Duden, 2001. 519.

Mensinger, Kolja und Susanne Messmer. „'Ich hoffe auf Erlösung', Ein Gespräch mit Judith

Hermann, deren neuer Erzählband *Nichts als Gespenster* heute erscheint, über Autorenfotos, nomadische Großstadtmilieus, ihre Protagonisten und deren privilegiertes Leben.“ *taz, die tageszeitung* 31. Januar 2003: 15.

„Mesopotamia.“ *Deutscher Taschenbuch Verlag*. 30.05.2005 <<http://www.dtv.de/dtv.cfm?bereich=F&wohin=dtvnr12916>>.

Messmer, Susanne. “Strapazen der Entgrenzung. Wenn die Welt alles ist, was im Fall ist: Wohin fällt dann, wer sich Hals über Kopf in sie stürzt? Popliteratur kann weiterhelfen.“ *Frankfurter Rundschau* 11. Januar 2003: 21.

„Milieu.“ *Wikipedia, die freie Enzyklopädie*. 09.06.2005 <http://de.wikipedia.org/wiki/Soziales_Milieu>.

Minkmar, Nils und Volker Weidemann. „Meine Generation- was ist das eigentlich?“ *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 19. Januar 2003: 15-16.

Müller, Tobi. „Schafft sich die Generation Golf selbst ab?“ *Tages-Anzeiger* 20. Januar 2004: 53.

Oswald, Georg M. „Der neue Freund der Dichter; Christian Kracht und Eckart Nickel haben eine neue Literaturzeitschrift gegründet.“ *Die Welt* 25. September 2004: 30.

- - -. „Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort.“ *Der deutsche Roman der Gegenwart*. Hg. Wieland und Winfried Freund. München: Fink, 2001. 29-43.

Pinkell, Gert. „Boris Vian.“ *Frankreich Experte*. 19.08.2005 <www.frankreich-experte.de/fr/6/lit/vian.html>.

Pontzen, Alexandra. „Spät erst erfahren Sie sich. Judith Hermann findet *Nichts als Gespenster*.“ *Literaturkritik.de* 2 (2003). 29.04.2004 <http://www.literaturkritik.de/public/rezensionen.php?zez_id=5716>.

„Pop-Art.“ *Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und*

- Institutionen seit 1945. Hg. Ralf Schnell. Stuttgart: Metzler, 2000. 418-9.
- „Pop-Art.“ Sachwörterbuch der Literatur. Hg. Gero von Wilpert. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2001. 624.
- „Popkultur.“ *Wikipedia, die freie Enzyklopädie*. 24.03.2005 <<http://de.wikipedia.org/wiki/Popkultur> >.
- „Popliteratur.“ *Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*. Hg. Ralf Schnell. Stuttgart: Metzler, 2000. 420-21.
- „Popliteratur.“ Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Hg. Günther Schweikle und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler, 1984. 337.
- „Pop-Literatur.“ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III, P-Z. Hg. Jan-Dirk Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. 123-24.
- „Reiseliteratur.“ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III, P-Z. Hg. Jan-Dirk Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. 258-61.
- Radisch, Iris. „Berliner Jugendstil. In Judith Hermanns frostigen Erzählungen spiegelt sich die Stimmung einer neuen Zeitwende.“ Die Zeit 06/2003: o.S.
- „Ruhe fand ich, wenn ich breit war. Interview mit Benjamin von Stuckrad-Barre.“ *Der Spiegel* 24. Mai 2004: 170.
- Rutschky, Katharina. „Wertherzeit. Der Poproman-Merkmale eines unerkannten Genres.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 47 (Februar 2003): 106-17.
- Schneider, Jost. *Sozialgeschichte des Lesens*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004.
- Schneider, Wolfgang. „Lesefehler. Jugend horcht: Ein Berliner Symposium zur Popliteratur.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 15. April 2003: 41.
- Schnell, Ralf. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2003.

Scholtze, Laslo. „Ruhiger, weiter, traumtief. Der zweite Erzählband von Judith Hermann.“

Literaturkritik.de 2 (2003). 29.04.2004 <http://www.literaturkritik.de/public/rezensionen.php?zez_id=5718>.

Schulte am Hülse, Jessica. „Menschen, die Berlin im neuen Jahr öfter sehen möchte.“ *Welt am Sonntag* 2. Januar 2005: 82.

Schwarz, Christopher. *Langeweile und Identität. Eine Studie zur Entstehung und Krise des romantischen Selbstgefühls*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1993.

Seibt, Gustav. „Trendforscher im Interregio.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 22. Mai 1995: 36.

„Spiegel-Bestseller 16.Juni 2003.“ *Der Spiegel* 16. Juni 2003: 190.

Spiegel, Hubert. O.T. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 01. Februar 2003: 44.

Steinfeld, Thomas. „Liebst Du mich? Judith Hermanns Erzählband *Nichts als Gespenster*.“ *Süddeutsche Zeitung* 31. Januar 2003: 16.

Stopka, Katja. „Aus nächster Nähe so fern. Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Hermann.“ *Bestandsaufnahme. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Hg. Matthias Harder. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. 147-66.

Stuckrad-Barre, Benjamin von. *Livealbum*. 1999. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000.

„Tempo.“ *Wikipedia, die freie Enzyklopädie*. 30.05.2005 <http://de.wikipedia.org/wiki/Tempo_%28Zeitschrift%29>.

Ullmaier, Johannes. *Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil, 2001.

Vorlesungsverzeichnis der Universität Bayreuth. 18.05.2005 <http://www.uni-bayreuth.de/departments/linglit/www-ws0405/daf_i.htm>.

Vorlesungsverzeichnis der Universität Düsseldorf. 18.05.2005 <<http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ5/service/archiv/2003-ss/tps-ehlert.html>>.

Vorlesungsverzeichnis der Universität Potsdam. 18.05.2005 <<http://www.uni-potsdam.de/u/germanistik/individual/jung/lehre-pop.htm>>.

Weidinger, Birgit. „Im Wechselbad der Befindlichkeiten.“ *Süddeutsche Zeitung* 27. November 1999: II.

Winkler, Willi. „Männer ohne Frauen.“ *Süddeutsche Zeitung* 15. Januar 1999: 17.

Zschirnt, Christiane. „Strukturell immer offen; Popliteratur ist tot, nun liegt sie auf den literaturwissenschaftlichen Seziertischen: Der Fachbereich Germanistik der Uni Heidelberg widmete in diesem Jahr seine Poetikdozentur der Popliteratur.“ *taz, die tageszeitung* 16. Juni 2003: 16.

Erwähnte Werke

- Anderson, Sascha, Stefan Döring und Bert Papenfuss-Gorek, Hg. *Ich fühle mich in Grenzen wohl. Fünfzehn deutsche Sonette*. Berlin: Mariannenpresse, 1985.
- Bessing, Joachim. *Wir Maschine*. München: Deutsche Verlags Anstalt, 2001.
- Böpple, Friedhelm und Ralf Knüfer. *Generation XTC. Techno und Ekstase*. München: dtv, 1998.
- Bonz, Jochen. *Popkulturtheorie*. Mainz: Ventil, 2002.
- Borchmeyer, Dieter und Victor Zmegac, Hg. *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Bodenheim: Athenaeum, 1987.
- Brinkmann, Rolf Dieter und Ralf-Rainer Rygulla, Hg. *Acid. Neue amerikanische Szene*. 1969. Berlin: Rowohlt, 1983.
- Brinkmann, Rolf Dieter. *Keiner weiß mehr*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1968.
- Brunner Horst und Rainer Moritz, Hg. *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997.
- Coupland, Douglas. *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin's Press, 1991.
- Döring, Stefan. *Heutmorgestern. Gedichte*. Berlin: Aufbau Verlag, 1989.
- Eichendorff, Joseph. *Aus dem Leben eines Taugenichts*. 1826. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Erb, Andreas, Hg. *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Fausser, Jörg. *Rohstoff*. 1984. Berlin: Alexander Verlag, 2004.
- Fichte, Hubert. *Die Palette*. 1968. Frankfurt/Main: Fischer, 2005.
- Fischer, Marc. *Jäger*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2002.
- Friedrich, Wolf-Hartmut und Walther Killy, Hg. *Fischer Lexikon Literatur*. Frankfurt/Main:

- Fischer Taschenbuch Verlag, 1964.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Die Leiden des jungen Werthers*. 1774. Stuttgart: Reclam, 2002.
- - -. *Italienische Reise*. 1786-88. Köln: Könenmann, 2001.
- Goetz, Rainald. *Abfall für alle*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999.
- - -. *Rave*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001.
- Goosen, Frank. *Liegen Lernen*. München: Heyne, 2002.
- Harder, Matthias, Hg. *Bestandsaufnahme. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Hartges, Marcel und Andreas Neumeister, Hg. *Slam! Poetry! Texte der Pop-Fraktion*. Berlin: Rowohlt, 1996.
- Hartwig, Ina und Tilman Spengler, Hg. *Kursbuch 154. Die 30jährigen*. Berlin: Rowohlt, Dezember 2003.
- Henning von Lange, Alexa. *Woher ich komme*. Berlin: Rowohlt, 2003.
- - -. *Relax*. Berlin: Rowohlt, 1997.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Der Brief des Lord Chandos*. 1901. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Homepage Christian Kracht*. 30.05.2005<<http://www.christiankracht.com/mainsite.htm>>.
- Homer. *Odysee*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Hornby, Nick. *High Fidelity*. 1996. London: Penguin, 2000.
- Kracht, Christian. *1979*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2001.
- - -. *Der gelbe Bleistift*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000.
- - -. *Mesopotamia. Ein Avant-Pop Reader*. München: dtv, 1999.
- Lager, Sven. *Phosphor*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000.
- - -. *Im Gras*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2002.
- Lebert, Benjamin. *Crazy*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999.

Meinecke, Thomas. „Netznotizen eines Zeitgenossen“. *Literaturbüros in Niedersachsen*.
23.04.2005 <<http://www.literaturbueros.de/netznotizen/index.php>>.

- - -. *Tomboy*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000.

Neumeister, Andreas. *Gut laut*. Köln: Suhrkamp, 2001.

Nickel, Eckhart. *Was ich davon halte. Erzählungen*. München: Econ Ullstein List Verlag, 2000.

Opaschowski, Host W. *Generation @. Die Medienrevolution entlässt ihre Kinder. Leben im Informationszeitalter*. Hamburg: Germa Press Verlag, 2000.

Papenfuß-Gorek, Bert. *harm. arkdichtung*. Berlin: Kultur Verlag, 1985.

- - -. *Dreizehntanz. Gedichte*. Berlin: Luchterhand, 1988.

Plenzdorf, Ulrich. *Die neuen Leiden des jungen W.* 1973. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.

Regener, Sven. *Herr Lehmann*. München: Eichborn, 2001.

Runge, Erika. *Bottroper Protokolle*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1968.

Salinger, J[erome] D[avid]. *The Catcher in the Rye*. 1951. New York: Brown Little, 2001.

Schiller, Friedrich. *Die Räuber*. 1781. Stuttgart: Reclam, 2002.

Schnitzler, Arthur. *Anatol*. 1893. Stuttgart: Reclam, 2000.

Schumacher, Eckhard. *Gerade. Eben, Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.

Stuckrad-Barre, Benjamin von. *Soloalbum*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.

- - -. *Blackbox*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000.

Sullivan, Vernon. *J'irai cracher sur vos tomes [I will spit on your grave]*. 1946. Paris: Livre de Poche, 2000.

Wallraff, Günter. *Industriereportagen*. Berlin: Rowohlt, 1970.

Wedekind, Frank. *Frühlings Erwachen*. 1891. Stuttgart: Reclam, 1995.

Wellershoff, Dieter. *Ein schöner Tag*. Berlin: Rowohlt, 1966.

Welsh, Irvine. *Trainspotting*. 1996. New York: W. W. Norton & Company, 2002.

Wolffheim, Franziska. „Scheuer Shooting Star.“ *Brigitte*. 10.06.2005 <http://www.brigitte.de/kultur/buecher/judith_hermann/index.html?p=1>.