



Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften

Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

**POPLITERARISCHE TENDENZEN IN AUSGEWÄHLTER  
LITERATUR EINE KOMPARATIVE STUDIE ZWISCHEN DEN  
WERKEN VON CHRISTIAN KRACHT UND HAKAN GÜNDAY**

Beste HERTSCH

Magisterarbeit

**Ankara, 2017**



POPLITERARISCHE TENDENZEN IN AUSGEWÄHLTER LITERATUR EINE  
KOMPARATIVE STUDIE ZWISCHEN DEN WERKEN VON CHRISTIAN KRACHT  
UND HAKAN GÜNDAY

Beste HERTSCH

Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften  
Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

Magisterarbeit

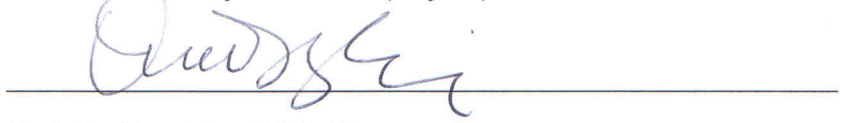
Ankara, 2017

## KABUL VE ONAY

Beste Hertsch tarafından hazırlanan "POPLITERARISCHE TENDENZEN IN AUSGEWÄHLTER LITERATUR EINE KOMPARATIVE STUDIE ZWISCHEN DEN WERKEN VON CHRISTIAN KRACHT UND HAKAN GÜNDAY" başlıklı bu çalışma, 19.01.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM (Başkan)



Prof. Dr. Onur Bilge KULA (Danışman)



Prof. Dr. Dursun ZENGİN



Yrd. Doç. Dr. Sedat ŞAHİN



Yrd. Doç. Dr. Mutlu ER

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

20....02./1.7

[İmza]



Beste HERTSCH

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

**Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenkle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

**Tezimin/Raporumun .....tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

**Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

**Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

20/02/2017

  
Beste HERTSCH

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Dr. Onur Bilge KULA danışmanlığında, tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

 (İmza)  
**Beste HERTSCH**

## TEŐEKKÖR

Tez çalıőmam sırasında kıymetli bilgi birikimiyle bana yol gösteren deęerli hocam Prof. Dr. Onur Bilge KULA'ya sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

Lisans ve yüksek lisans eęitimim boyunca bana destek olan tüm bölüm hocalarıma teőekkr ederim.

Bu tezin hazırlanmasında hem bir hoca olarak bilgisi ve deneyimleriyle hem de bir eő olarak sonsuz ilgisi ve desteęiyle yanımda olan sevgili eőim Doç.Dr. Max Florian HERTSCH'e gönülden teőekkr ederim.



## ÖZET

HERTSCH, Beste. Edebiyatta Pop-Yazınsal Eğilimler, Christian Kracht ve Hakan Günday Yapıtlarında Karşılaştırmalı Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2017.

Bu çalışmada, 90'lı yıllarda Almanya'da ortaya çıkan Alman Pop-yazını akımının ana kavramları, Türk yazar Hakan Günday'ın *Kinyas* ve *Kayra* adlı yapıtı üzerinde yapılan bir karşılaştırmayla incelenmiştir. Alman pop yazınının çıkış noktası olarak ise yazar Christian Kracht'ın yapıtı *Faserland* ele alınmıştır. Kracht ana tema olarak hayatı pop müzik üzerinden aktarırken; kuşakların çatışması, gençlik ve toplum, cinsiyet sorunsalı ve cinsellik, toplum eleştirisi, seyahat yazıları, marka fetişizmi, uyuşturucu tüketimi, gençliğin umutsuzluğu ve ana karakterlerin ölümü ironik bir dille aktarılan ana konulardır. Benzer yaklaşımları genç okuyucular arasında hatırı sayılır bir ün kazanan yazar Hakan Günday'ın *Kinyas* ve *Kayra* adlı yapıtında da görebiliriz. Günday'ın tabuları aşan, direk ve alışılmadık biçemiyle oluşturduğu yapıtları henüz belirli bir kategoride sınıflandırılmazken edebiyatta yeni bir alan açmaktadır. Günday, bu çalışmada ele alınacak olan yapıtı *Kinyas* ve *Kayra*'da Kracht ile biçem olarak benzer motifleri kullanmaktadır. Bu çalışmada, Kracht ve Günday'ın yapıtları *Faserland* ve *Kinyas* ve *Kayra*'nın Alman pop yazını esasları çerçevesinde ele alınarak incelenmesi ve iki yazarın biçemleri arasındaki benzerliklerin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Kracht, *Faserland*, Günday, *Kinyas* ve *Kayra*, Alman pop yazını, karşılaştırmalı inceleme

## ABSTRACT

HERTSCH, Beste. Trends of Pop Literature in Selected Novels, A Comparative Study Between the Works of Christian Kracht and Hakan Günday, Master's Thesis, Ankara, 2017.

This work compares the key reasons from the German Pop literature that specifies the turn of 90s in Germany towards the work of Hakan Günday. The initial point of the so called German Pop literature is the novel *Faserland* from Christian Kracht. Kracht reflects life through pop music as a key topic, clashes of generations, youth and society, gender trouble and sexuality, criticism of society, travel writing, label fetishism, drug consumption, hopelessness of the youth, death of main characters are key points in his novels, which are presented through an ironical style. Similar visions can be seen in Hakan Gündays novel *Kinyas ve Kayra*, which is famous belong young Turkish readers. His unusual and direct style without taboos ranks his writings that cannot be classified in a certain categorie yet, in a new field of Turkish literature. Günday as well uses nearly the same motives like Kracht in his novel *Kinyas ve Kayra*. The aim of this work is to compare sorted novels *Faserland* and *Kinyas ve Kayra* according the key notes of German Popliteratur. This work for a master degree proves the parallels of Kracht and Günday and tries to prove their similarities.

Keywords

Kracht, *Faserland*, Günday, *Kinyas ve Kayra*, German Popliteratur, Komparatistik

## ZUSAMMENFASSUNG

HERTSCH, Beste. Popliterarische Tendenzen in Ausgewählter Literatur, Eine Komparative Studie Zwischen den Werken von Christian Kracht und Hakan Günday. Magisterarbeit, Ankara, 2017.

Diese Masterarbeit vergleicht die Kriterien der Neuen Deutschen Popliteratur, die in den 90er Jahren in Deutschland entstand, mit einem Roman von Hakan Günday. Der Ausgangspunkt und die Basis der Arbeit ist der Roman *Faserland* von Christian Kracht, der zu den Hauptwerken der Neuen Deutschen Popliteratur zählt. Kracht beschreibt hier die fiktive Erzählwelt durch [Pop]Musik, Generationskonflikte, Jugend und Gesellschaft, *gender trouble* und Sexualität, Sozialkritik, Reisemotive, Markensemantik, Drogenkonsum, die Hoffnungslosigkeit der Jugend und das Auflösen (Tod) der Charaktere, welche oft in einem auch ironischen Stil als Romaneigenschaften definiert werden. Diese Romaneigenschaften können auch bei Hakan Gündays Roman *Kinyas ve Kayra*, der bei der türkischen Leserschaft auf reges Interesse stößt, gesehen werden. Sein abstrakter Schreibstil, der sich ohne Tabus auszeichnet, kann bisher noch keinem literarischen, türkischen (Sub)Stilbereich zugeordnet werden und zeigt demnach Tendenzen zu einer neuen literarischen Kategorie auf. Günday benutzt zum grössten Teil identische Motive in seinem Roman *Kinyas ve Kayra*, wie Kracht in seiner Novelle aus den 90ern. Das Ziel der Arbeit ist es die Romane *Faserland* und *Kinyas ve Kayra* auf die Merkmale der Neuen Deutschen Popliteratur hin zu untersuchen. Diese sollen aufgezeigt und gleichgesetzt werden und darstellen, das Gündays Roman sich Eigenschaften der Neuen Deutschen Popliteratur bedient.

Schlüsselwörter

Kracht, Faserland, Günday, Kinyas ve Kayra, Komparatistik, Neue Deutsche Popliteratur

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>BİLDİRİM</b> .....	ii
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	iii
<b>ETİK BEYAN</b> .....	iv
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	v
<b>ÖZET</b> .....	vi
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	viii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	ix
<b>1. ZIEL DER ARBEIT</b> .....	<b>1</b>
<b>2. ANGEWANDTE, LITERATURWISSENSCHAFTLICHE METHODIK</b> .....	<b>3</b>
<b>2.1. HERMENEUTIK – PROBLEM DES VERSTEHENS</b> .....	<b>3</b>
2.1.1. Historische Hermeneutik.....	5
2.1.2. Romantische Hermeneutik unter Schlegel und Schleiermacher .....	7
2.1.3. Der hermeneutische Zirkel.....	8
<b>2.2. REZEPTIONSÄSTHETIK</b> .....	<b>10</b>
2.2.1. Entstehungsaspekte der Rezeptionsästhetik.....	13
2.2.1. Entstehungsaspekte der Rezeptionsästhetik.....	15
<b>2.3. KOMPARATISTIK</b> .....	<b>16</b>
<b>3. THEMATIK – NEUE DEUTSCHE POPLITERATUR</b> .....	<b>19</b>
<b>3.1. URSPRÜNGE DER POPLITERATUR</b> .....	<b>19</b>
<b>3.2. DEFINITION EINER POPLITERATUR</b> .....	<b>21</b>
<b>3.3. KRITERIEN DES DEUTSCHEN POPROMANS</b> .....	<b>23</b>

3.4. PHÄNOMEN POPLITERATUR.....	25
3.5. POPLITERARISCHE ANSÄTZE IN DER TÜR. LITERATUR .....	30
4. AUSWAHL LITERATUR .....	33
4.1. CHRISTIAN KRACHT: <i>FASERLAND</i> .....	33
4.2. HAKAN GÜNDAY: <i>KINYAS VE KAYRA</i> .....	36
5. KRITERIENANALYSE.....	39
5.1. DANDYISMUS .....	39
5.2. MEDIALITÄT .....	42
5.2.1. Musik als Medium .....	42
5.2.2. Film als Medium .....	49
5.3. REISEMOTIVE .....	52
5.4. MARKENSEMANTIK .....	56
5.4.1. Marken als Leitmotive .....	65
5.5. POLITICAL CORRECTNESS .....	67
5.6. ALLTAGS- UND ZEITGESCHICHTE .....	69
5.7. GENDERTROUBLE UND SEXUALITÄT.....	71
5.8. ROMANE DER ABSCHIEDE.....	74
RESULTAT – HYPOTHESENPRÜFUNG.....	78
LITERATURVERZEICHNIS.....	80
<b>EK 1. Yüksek Lisans Tez Çalışması Orjinallik Raporu</b>	
<b>EK 2. Tez Çalışması Etik Kurul İzin Muafiyeti Formu</b>	



## 1. ZIEL DER ARBEIT

In dieser Arbeit werden die Motive aus der Popliteratur, die spezifisch für die Literaturepoche der 90'er Jahre in Deutschland waren, auf die Werke von Hakan Günday übertragen. Als Hauptausgangspunkt für die Popliteratur gelten die Werke *Faserland* und *1979* von Christian Kracht, *Soloalbum* von Benjamin von Stuckrad-Barre und *Tristesse Royal* vom popkulturellen Quintett um Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre. Diese Autoren spiegeln die Lebenseinstellungen, im Speziellen die intermediale Inszenierung der Autoren als Popstars, die Popmusik als Thema und als eine Formatvorlage für die Literatur, die Jugend und ihr Generationskonflikt, Gesellschaftskritik durch A-politik, Gendertrouble, ironischer Sprachumgang, Krankheit und Tod (die letzten Dinge), die Reiselust, den Markenfetischismus, den Drogenkonsum und auch die Hoffnungslosigkeit der jungen Generation in den 1990'er Jahren wieder.

Ähnliche Strömungen können auch in der türkischen Literatur, besonders in den Werken von Hakan Günday gefunden werden. Ähnlich wie die Popliteraten Kracht, Bessing und v. Stuckrad-Barre in Deutschland steht Günday für eine neue Art der Literatur, eine Art die den Strömungen der Neuen deutschen Popliteratur unbewusst folgt und den Autor zu einem inszenierten „Idol“ aufsteigen lässt. Auch Günday Einbände verweisen auf Covers der Musikbranche und der Autor selbst zeigt sich gerne düster und hat auch nichts dagegen, wenn man ihn mit Zigarette abbildet. Er steht für eine neue Art türkischer Literatur, die sich populär entwickelt.

Im Werk von Hakan Günday „*Kinyas ve Kayra*“ stehen oft Musikbeschreibungen in der Alltagswelt der Protagonisten, wie folgendes Zitat hervorhebt: „Radyoda Alpha Blondy çalıyor<sup>1</sup>“ (Günday 2014:52). Gegensätzlich zu den Musikmerkmalen der Popliteratur, die sich durch Pop und Technomusik jener Zeit verfestigt, werden bei Hakan Günday Merkmale der Reggaemusik, Jazzmusik und der Rockmusik erwähnt. Hakan Günday bedient sich auch Markennamen, im Besonderen bei alkoholischen Getränken. „Ayağının yanında duran bir votka şişesini alıp masaya koydu. Gülümsedi. İkimizin de Absolut'le

---

<sup>1</sup> Das Radio spielt Alpha Blondy.

ilgili hikayeleri vardı<sup>2</sup>“ (Günday 2014:13). Günday verwendet auch Modewörter der Jugendsprache und ironische Aussagen über Politik. Er benutzt sie in einer Art und Weise, in der er seine Weltwahrnehmung beschreibt. Im Unterschied zum Stil der Neuen Deutschen Pöpliteratur kritisiert Hakan Günday den Sozialstaat durch die eigene Weltanschauung der Protagonisten.

*Kinyas ve Kayra* steht auch für eine klare Offenheit in Bezug auf Sexualität. Der Roman beinhaltet Umgangsprobleme und unterschiedlichste Darstellungen mit Genderbezug und Sexualität. Nebenfiguren des Romans sind oft Transsexuelle oder Prostituierte, besonders wenn der Handlungsstrang in Afrika spielt. Das Sexualleben der Protagonisten ist recht unübersichtlich, da diese auf ihrer Reise mit vielen Frauen Geschlechtsverkehr haben und dieser sich zusätzlich oft (besonders bei Kinyas) auf Gewalt beruft.

Die Reiseliteratur ist als Stilmittel von Bedeutung, ähnlich zu den Merkmalen der Neuen Deutschen Pöpliteratur. Die Handlung spielt auf drei verschiedenen Kontinenten und die genannten Städte (Länder) sind meistens so ungeläufig, dass ein Leser hierfür eine Nachforschung brauchen kann.

Im Rahmen dieser Arbeit wird dargestellt, dass die pöpliterarischen Tendenzen sich auch in der türkischen Literatur wiederfinden. Anhand von Textpassagen zu den zentralen Motiven der Pöpliteratur sollen diese Tendenzen im Resultat dieser Arbeit dargestellt und bestätigt werden.

---

<sup>2</sup> Er hat die Vodkaflasche, die neben seinem Fuß steht, genommen und auf den Tisch gestellt. Er hat gelächelt. Wir haben beide Absolut(-Wodka)-Geschichten.



## **2. ANGEWANDTE, LITERATURWISSENSCHAFTLICHE METHODIK**

Unter Methode versteht man nach Jeßing und Köhnen (2012)

„schlichtweg einen Weg, den eine forschende Beschäftigung mit einem literarischen, literaturgeschichtlichen oder literaturwissenschaftlichen Aspekt benutzt, um eine Erkenntnis oder Erklärung zu erlangen. Methoden dienen demnach nicht einem Selbstzweck, sondern sie liefern eine Orientierung zum Resultat. Es gilt hier festzuhalten, dass je nach Methode, die angewandt wird, auch die Ergebnisse sich verändern, da eine Methode sich an unterschiedlichen Terminologien veranschaulicht“ (vgl. ebd. 18).

Die am bekanntesten und auch die älteste Methodik in Bezug auf die Arbeit und das Verstehen von Texten ist die Hermeneutik, die auch in dieser Masterarbeit Einsatz findet. Die Hermeneutik, die schon in der Antike zur Deutung von Mythen und Legenden gedient hat, beschäftigt sich grundlegend mit der Interpretation von literarischen Texten. Denn „seit es Texte gibt, ist beim Verstehen [von ihnen] mit Problemen zu rechnen. Da sprachliche Äußerungen auf Papier [...] fixiert sind, entfalten sie im Lauf der Zeit ein Eigenleben, das sich von der Intention des Autors ablöst“ (Jeßing und Köhnen 2012: 276). Hier liegt schon eine weitere Schwierigkeit, der Wandel der Wörter. Wörter haben die Fähigkeit sich zu verändern oder im rhetorischen Sinne etwas Anderes auszudrücken, als hinter dem eigentlichen Wort verstanden wird. Gerade durch die spezifischen Fachausdrücke und Markennamen in der Popliteratur können dadurch neue Bedeutungsansätze geöffnet werden.

### **2.1. HERMENEUTIK – PROBLEM DES VERSTEHENS**

Die Hermeneutik ist (vgl. Reich 2015), wie allgemein anerkannt,

„ein zentrales Verfahren in den so genannten Geisteswissenschaften. Hermeneutik bezeichnet ungefähr die verstehende Interpretation von Dokumenten des Bewusstseins, demnach ein Verfahren interpretierender Auslegungskunst, aber auch insgesamt eine philosophische Theorie des Verstehens in seinen Voraussetzungen, Grundlagen und Ergebnissen“ (vgl. ebd. 55).

Weil die Ansätze der Hermeneutik so breit aufgefächert sind, ist es schwierig die an einem konkreten Theorieansatz anzusetzen, da man sie eigentlich immer braucht und überall verwenden kann. Aus diesem Grund wissen Hermeneutiker meist nicht, wo sie bei einer Analyse ansetzen sollen. Zunächst ist nachdrücklich festzuhalten, dass es *die* Hermeneutik eigentlich nicht gibt, denn Hermeneutik ist prinzipiell eine Auslegungstechnik, die sich in der Regel mit Interpretation von Texten beschäftigt. Hier entsteht das Problem, dass inhaltliche Kriterien einer Wertung entscheidend werden, was zu einer weiteren Schwierigkeit führt, nämlich, dass eine Lehre vom Textverstehen, in der die wertmäßigen Standpunkte des Verstehens der Möglichkeiten und Grenzen des Verständnisses entwickelt werden muss und dieses Problem auf die Geschichtsforschung übertragen wird. Dies leitet zum nächsten Punkt über, zu einer „Methode der Geschichtsforschung, indem die Geschichtsschreibung als Verstehensanalyse Historiographie betrieben wird oder als Methode der Welterkenntnis überhaupt“ (Reich 2015), was wiederum im folgenden Punkt mündet, dass Hermeneutik eine philosophische Lehre vom Sein des Daseins ist. Nach Heidegger (vgl. Reich 2015)

„ist sie eine universalphilosophische Lehre des Verstehens menschlicher Geschichtlichkeit oder religiöser Offenbarungsmethodik. Das gemeinsame Problem all dieser Hermeneutiken ist es, dokumentierte Gebilde des objektiven Geistes, wie sie vor allem in Texten zur Analyse bereitstehen, in ihrem geistigen Sinn, ihrer inhaltlichen Bedeutung zu erschließen, zum Ausdruck zu bringen, intersubjektiver Kommunikation zuzuführen und allgemein anerkannte Sinnauslegungen zu erzielen“ (vgl. ebd.: 43).

Ein Problem stellt sich in der Interpretation allen hermeneutischen Versuchen: der hermeneutische Zirkel (siehe folgendes Kapitel). Wie soll die hermeneutische Erkenntnis objektiv gesichert werden, wenn das subjektive Bewusstsein im Versuch sinnverstehender Auslegung scheinbar *autonom* Erkenntnis setzt? Folgender Einwand kann hier erhoben werden:

„In der hermeneutischen Analyse werden Ideen über das Sein und die Existenz der Realität vorausgesetzt, aus diesen Ideen werden dann Erkenntnisse im Rahmen der Interpretation von Objektivationen des Geistes Texte abgeleitet, schließlich werden aus den dermaßen abgeleiteten Erkenntnissen, die sich in Dokumenten des Geistes niederschlagen, neue Objektivationen geschaffen, die der hermeneutischen Analyse unterworfen werden“ (Reich 2015: 44).

In diesem Zirkel von Voraussetzungen - Forschung - Ergebnis als Grundlage weiterer Forschung steckt

„unter Umständen eine fatale Immunisierung der Erkenntnis gegenüber der Wirklichkeit: Wird durch die normenhaltige Setzung verstehender Kriterien eine geistige Wirklichkeit konstruiert, die vor der Analyse der komplexen Realität versagt und nur die Schatten selbstgesetzter geistiger Interpretationen immer wieder aufs Neue zu verstehen versucht?“ (ebd.).

Die Geschichte der Hermeneutik (vgl. Blass 1892; Dilthey 1924a; u.a.) sagt,

„dass abwechselnde Versuche der Lösung des hermeneutischen Zirkels, der Klärung des Widerspruches zwischen Ganzem und Teil, Wirklichkeit und Subjektivität, Allgemeinem und Besonderem, Geschichtlichkeit und geschichtlichem Moment, zum einen eher subjektiv-willkürlich, dann wieder im Zusammenhang mit der Suche nach objektiven Wahrheitsmaßstäben sich ablösen“ (ebd.).

### **2.1.1. Historische Hermeneutik**

„Die Grundeinsicht, dass alles, was gesprochen oder geschrieben ist, der Interpretation und der Unterscheidung von richtigen und weniger richtigen Deutungen bedarf, prägte bereits die antike Hermeneutik, die von griechischer und jüdischer Tradition gleichermaßen beeinflusst ist“ (Jeßing und Köhnen 2012: 276).

Am Anfang verstand man unter dem Begriff Hermeneutik die Kunst der Übersetzung aus einer fremden Sprache, aber auch das Auslegen von Weisheiten des Orakels. Da durch Platons Curriculum der freien Künste die Mathematik zur Hauptmethodologie von den Naturwissenschaften wurde, blieb für die Hermeneutik hauptsächlich der Anwendungsbereich der Geisteswissenschaften, wie Grammatik, Rhetorik und Logik, die den Umgang mit geschriebener und gesprochener Sprache, die die denkende Erfassung ihrer Sinngehalte systematisierten. Aus ihnen ist der Begriff Geisteswissenschaften hervorgegangen (vgl. Sauer 2009).

„Platons Schüler Aristoteles baut das Spektrum der Hermeneutik weiter aus. Aristoteles hat mit seiner Schrift *Über die Interpretation (Peri hermeneias)* die Hermeneutik als Teildisziplin der Logik begründet: „Die Sprache ist Zeichen und Gleichnis für die seelischen Vorgänge, die Schrift wieder für die Sprache. Und wie nicht alle dieselben Schriftzeichen haben, bringen sie auch nicht dieselben Laute hervor. Die seelischen Vorgänge jedoch, die sie

eigentlich bedeuten sollen, sind bei allen die gleichen, und auch die Dinge, die sie nachbilden, sind die gleichen“ (Aristoteles in Sauer 2009: 8).

Mit dieser Aussage formulierte Aristoteles die materielle Wirklichkeit durch Laut- oder Schriftzeichen wahrgenommen werden kann. Diese erkenntnistheoretische Definition ist auch heute noch für die Hermeneutik ein fundamentaler Ausgangspunkt.

Mit dem Aufstieg des Römischen Reiches bis hin zum Mittelalter, das durch christliche Werte geprägt war, veränderte sich die Auffassung der Hermeneutik, man spricht von der Frühen Bibelhermeneutik.

„Die Hermeneutik der christlichen Antike, die Stellenvergleiche zwischen Altem und Neuem Testament vornahm, leistete diese Allegorese [Auslegung von Texten] als Entschlüsselung eines hinter dem buchstäblichen Sinn versteckten eigentlichen, höheren Sinnes, der von Augustinus im Mittelalter zur Lehre vom vierfachen Schriftsinn erweitert wurde“ (Rusterholz 1996: 101).

Der Gegensatz zu den antiken Wurzeln der Hermeneutik wurde im mittelalterlich-scholastischen Universalienstreit weiter vertieft. Dieser war eine logisch-erkenntnistheoretische, wie auch ontologische Auseinandersetzung, die Folgen für spätere Ansichten der Hermeneutik haben sollte.

„Hier vertraten radikale Aristoteliker bzw. Nominalisten die Position, dass Zeichen [...] als Teile materieller Wirklichkeit real seien. Sinn und Bedeutung [...] würden erst *post rem* von den Zeichen im Bewusstsein als Denkbilder hervorgerufen“ (vgl. Sauer 2009: 5).

Durch die Auffassung, dass die Bibel und klassische antike Texte besonderen Wahrheitsgehalt aufweisen würden, den es offen zu legen galt, stellte sich die Hermeneutik im Hochmittelalter die Aufgabe, Methoden und Regeln zur korrekten Auslegung dieser theologischen Texte zu entwickeln.

„Bis in die Renaissance hinein, wies die Hermeneutik einen stetig dogmatischen Charakter auf, der im Glauben an die besondere Autorität der „wiedergeborenen“, antiken Autoren und deren überlegenen Sinn ihrer Schriften kennzeichnete. Im 18. Jahrhundert wurde die Hermeneutik von Johann Dannhauer systematisiert und mit Deutungsregeln versehen. Dannhauer unterscheidet drei strukturelle Merkmale der Hermeneutik. Die *subtilias applicandi*, die Regeln und Ratschläge für Lebenssituationen anbietet. Die *subtilitas intelligendi*, die das historische Verstehen

einen Wortsinn erfasst und letztlich die *subtilitas explicandi*, die als Erklärung durch den Text den Horizont des Lesers erweitert“ (Rusterholz 1996: 16).

Ende des 18. Jahrhunderts kommt in der literarischen Epoche der Frühromantik eine neue Form der Hermeneutik auf, die sich um die Regeln der Textauslegung kümmert.

### **2.1.2. Romantische Hermeneutik unter Schlegel und Schleiermacher**

Der erste wichtige Forschungsansatz über die Hermeneutik im deutschsprachigen Raum wird von Schlegel und Schleiermacher in der Zeit der Romantik fundamentalisiert. Schlegel sieht Texte in einem andauernden Interpretationsprozess, die zu einer Kultur gehören an der der Leser und Autor gleich stark beteiligt sind. Das Verstehen und das Missverstehen von Texten durchlaufen nach Schlegel (1970) eine endlose Diskussion. Nach Schleiermacher (1799) ist Hermeneutik die Kunst eines unendlichen Gesprächs und seine Auslage als Sinn, was er selbst als konstruktivistischen Akt ansieht. „Ich verstehe nichts was ich nicht als not[h]wendig einsehe und konstruieren kann“ (Schleiermacher, 1799). Hieraus kann abgeleitet werden, dass das Verstehen und auch Interpretieren eine unendliche Aufgabe ist.

„Erst Schleiermacher hat die Hermeneutik von normativen Voraussetzungen zu trennen versucht, in dem er versuchte, eine allgemeine Methodenlehre des Verstehens fremder sprachlicher Äußerungen zu kreieren. Mit der Rückbesinnung auf die Sprachlichkeit allen menschlichen Denkens, Redens und Verstehens zeigte Schleiermacher als erster Geisteswissenschaftler die Vielseitigkeit der Hermeneutik auf (Sauer 2009: 6).“

Er durchbrach den engen Rahmen der Philologie und entwickelte das Verstehen als einen in und mit der Sprache sich vollziehenden Prozess, der schriftlich oder mündlich artikuliert wird.

„Die Sprache als das Allgemeine und der Sprecher als das Individuelle sind miteinander verflochten. Durch Schleiermacher wird das Gebiet der Hermeneutik auch inhaltlich ergänzt und beinhaltet nun alle Texte und nicht nur besonders ausgewählte, klassische, autoritative oder heilige Schriften. Auch der Kontext des Autors wird wichtig, ebenso wie ein Verständnis des Zeitgeistes“ (ebd.).

Mit dieser Ausdehnung verliert die Hermeneutik ihre herkömmliche Beziehung zu Texten als Wahrheitsvermittler. Stattdessen werden diese als Ausdruck der Biographie und der

geschichtlichen Epoche der Autoren aufgefasst, und das Verständnis wird gleichgesetzt mit dem In-Bezug-Setzen in das Bewusstsein, dem Leben und der geschichtlichen Epoche aus der die Texte stammen.

Als Resultat kann hier festgehalten werden, dass die Hermeneutik zu einer allgemeinen Methodik wird, die versucht Missverständnisse zu vermeiden. Schleiermacher verbindet diese Theorie des Einlebens mit einer allgemeinen Theorie, in der Verfasser und Leser das gleiche, überindividuelle Leben (und Geist) haben, welcher sich durch die Weltgeschichte entwickelt. Dieses Leben garantiert letztlich Variationen und Sinngehalte des Verstehens.

### **2.1.3. Der hermeneutische Zirkel**

Dilthey (1957) beschreibt die Begriffe Verstehen und Erklären als einen hermeneutischen Zirkel, „in dem er den individuellen Standpunkt mit allgemeinem, universalen Wissen in Beziehung setzt, wodurch die jeweilige zeitliche oder kulturelle Kluft überbrückt und Teilhabe an gesellschaftlichen Kräften insgesamt möglich werden soll“ (Jeßing und Köhnen 2012: 280). Dieser hermeneutische Zirkel wurde von Heidegger weiterentwickelt und definiert demnach, dass das Vorwissen sich mit dem Textverstehen in Bezug setzt und durch die Beimischung von kulturellem Wissen das Textverständnis ermöglicht.

Diesen hermeneutischen Zirkel mit seinen Erklärens- und Verstehensidealen gilt auch als eine Voraussetzung für das Verstehen von popliterarischen Texten. Ohne Vorwissen über die Zeit der 90er Jahre und das Leben der jungen Generation in dieser Zeit ist fehlerfreies Verstehen, Analysieren und Übertragen nicht möglich.

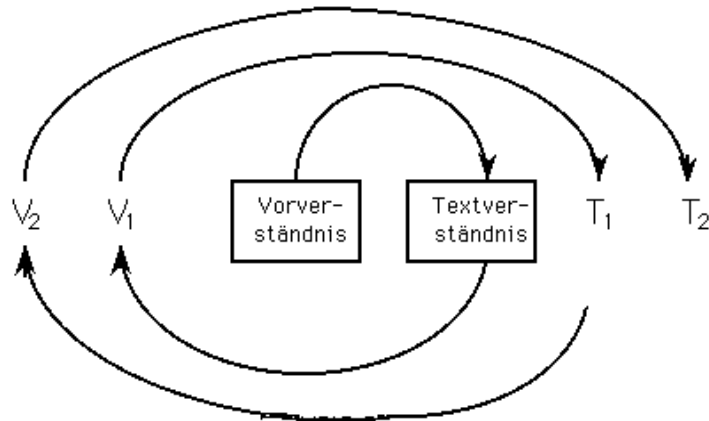


Abb. 1: Hermeneutischer Zirkel (Jeßing und Köhnen 2012)

Die Abbildung 1 zeigt deutlich wie sich das (Text)Verstehen und auch das Wissen über Vorverständnis durch Textverständnis entwickelt. Dieser Zirkel (oder auch Spirale) vergrößert sich ständig und baut Wissen auf. Er zeigt auch,

„dass man sich beim Interpretieren vom Einzelnen und Besonderen zum Allgemeinen und Ganzen erhebt und von da wieder zum Einzelnen hinabsteigt. Des Weiteren beschreibt er sehr zutreffend logische Induktion und Deduktion als Verfahren, die wie in jeder Theoriebildung, so auch in der geisteswissenschaftlichen Interpretationsgewinnung zu gebrauchen sind. Ziel der Hermeneutik ist es, vom Besonderen zum objektiven Sinn-Verständnis zu gelangen. Der Ausdruck hermeneutische Differenz oder auch Distanz macht auf ein Grundproblem aller sprachlichen Kommunikation, wie auch reflektierter Interpretation aufmerksam: Was verstanden oder gedeutet werden soll, ist zunächst fremd, distanziert, und muss erst im Verstehens- bzw. Deutungsakt angeeignet werden. Das ist immer eine Quelle für Miss-Verstehen, dies sollte durch Debatte und Diskussion minimiert werden“ (Sauer 2009: 7).

Drei Komponenten der hermeneutischen Differenz werden unterschieden. Die linguistische Differenz setzt das Verständnis und die Deutung der Angehörigkeit zur „Sprachgemeinschaft der jeweiligen Äußerung und eine spezifische Sprachkompetenz voraus“ (ebd.). Aus diesem Grund ist die Übersetzung von Werken in weitere Sprachen einerseits Voraussetzung der Interpretation, „aber auch selbst schon ein interpretierender Akt“ (ebd.).

„Die historische Differenz bezeichnet die zeitliche Distanz zwischen Textproduktion und Interpretation. Dies zeigt sich zum einen in der Sprache, z. B. durch veraltete Wörter, Ausdrucksformen und Bedeutungsveränderung, zum anderen aber auch in der Sache selbst, wie z.B. erklärungsbedürftige Fakten, Namen, Zusammenhänge, die sich im Laufe der Zeit verändert haben. Die letzte Komponente ist die

poetologische/rhetorische Differenz. Hier wird eine Tatsache bezeichnet, dass unterschiedliche Menschen differente rhetorische Mittel benutzen, deren Funktion und Bedeutungspotential man erkennen muss, wenn man einen Text verstehen und angemessen interpretieren will“ (ebd. 8).

## 2.2. REZEPTIONSÄSTHETIK

Nach Franke (1972) behandelt

„die Rezeptionsästhetik Beschreibungen der sinnlichen und ideellen Aneignung von Kunstwerken, im weiteren Sinne auch Literatur. Zwar verleitet der Begriff Rezeption (Aufnehmen) dazu, den Vorgang des Kunstwahrnehmens als passiven Akt zu deuten. Jedoch sieht die Rezeptionsästhetik in ihrem Vorgang des Rezipierens eine Aufgabe des Betrachters“ (Franke 1972).

Durch einen aktiven Betrachter wird versucht, dass

„zuvor skizzierte Problem der Mehrdeutigkeit ästhetischer Urteile zu bewältigen, indem auf den unumgänglichen Produktcharakter von Deutungen hingewiesen wird. In der traditionellen Definition der Ästhetik ist diese Sichtweise bereits angelegt. Der Begriff der Ästhetik wurde indes von Baumgarten (Baumgarten nach Kremp 1988) eingeführt, um dem Sachverhalt Ausdruck zu verleihen, dass sinnliches und ideelles Wahrnehmen allgemeingültigen Gesetzen unterliegt“ (ebd.).

Die Ästhetik ist demnach eine Lehre der Wahrnehmung (auch: *aisthetike*) und sie gibt dem Betrachter die Gelegenheit, über Abneigungen und Wohlgefallen von Kunst ein qualifiziertes Urteil zu fällen, da sie als *aisthetike* auch die Lehre des Schönen ist. Zudem sind Betrachter nicht ausgenommen passiv, sondern aktiv Richtende, aktiv Qualifizierende. Die hier vorgestellte Idee einer Rezeptionsästhetik unterscheidet sich in wesentlicher Hinsicht von der, der Wahrnehmungspsychologie. Letztere schmälert die ideellen Bestandteile der Wahrnehmung der Kunst auf das sinnliche und organische sichtbare. Allerdings kann man auch Gemeinsamkeiten feststellen.

„Die Wahrnehmungspsychologie teilt mit der Rezeptionsästhetik die Überzeugung, dass das Werk auf aktive Ergänzung durch den Betrachter angelegt ist, dass also ein Dialog der Partner stattfindet, sie siedelt ihn jedoch auf der Ebene Wahrnehmungsorgan- Formgebilde an, was notwendig ein unhistorisches Vorgehen zur Folge hat, genauer ein Herauslösen des Rezeptionsvorgangs aus den Rezeptionsbedingungen“ (Kremp 1988: 242).



„Der Versuch, die Rezeptionsästhetik genau zu definieren, fällt in Hinblick auf die Verschiedenheit der vielfältig vorliegenden rezeptionsästhetischen Ansätze schwer. Dennoch kann eine allgemeine Grundlage für jede Form von Rezeptionsästhetik ausfindig gemacht werden. Mit Bezug auf Bateson könnte man allgemein die Beziehung oder Relation als Grundlage der Rezeptionsästhetik ansehen“ (ebd.).

Aus dem Zitat von Kremp geht eindeutig hervor, dass die Rezeptionsästhetik immer einem individuellen Betrachter oder Leser zugrunde liegt. Dies wird auch als Introspektion definiert und zeigt, dass man als eine literaturwissenschaftliche Methode auch den Fokus auf den Leser lenken kann und soll.

„Die in den 1960er Jahren entstandene literaturwissenschaftliche Ausrichtung der Rezeptionsästhetik knüpft an die grundsätzliche Einsicht der Hermeneutik an, dass die konstruktive Tätigkeit der [Leser] bei der Interpretation entscheidend beteiligt ist“ (Jeßing und Köhnen 2012: 294).

Dem Rezipienten fällt demnach eine neue Rolle zu, in dem ihm auch die Verantwortung zukommt, den Text in seinem künstlerischen Sinne zu interpretieren. Hervorzuheben ist hier die Arbeit von Jauß (1991), der in diesem Sinne zwei Zentrale Begriffe hervorhebt. Ersterer ist der Begriff Erwartungshorizont. Jauß kennzeichnet mit diesem Lexem, den Umstand, dass ein Text einen Horizont vorgibt, auf den der Leser mit seinem lebensweltlichen Erwartungshorizont antwortet. Hierunter fallen Einstellungen, Grundhaltungen und sein literarisches Vorwissen. Die literaturwissenschaftliche Aufgabe könnte so aussehen, dass der Rezipient durch den Text die vom Autor gestellten Fragen zu beantworten versucht. Es gilt hier einen Weg zu eröffnen, der aufzuzeigen versucht, wie der Leser in der Historie den Text aufgefasst hätte. Der zweite Begriff ist der der ästhetischen Wahrnehmung. Jauß sieht die Rezipienten als heterogene Gruppe an, die gleichzeitig auch unterschiedliche Wahrnehmungen auf die Ästhetik hat. Da es nicht immer einfach ist die Ästhetik in einem literarischen Werk zu erkennen, so soll diese nach Jauß geschult werden (vgl. Jeßing und Köhnen 2012).

Die Rolle des Lesers wird bei Iser (1976) nach zentraler. Iser beschreibt den Leseprozess und Leser in einem neuen Licht. Er geht von einem implizierten Leser aus, der sich den zu lesenden Text selbst aussucht und demnach der Charakter eines Buches nur durch den implizierten Leser sich entfalten kann. Der Text steuert hierbei den Leseprozess und

bildet eine Imagination, die genau dort entspringt, wo Ansichten der fiktiven Welt unbestimmt bleiben (vgl. Jeßing und Köhnen 2012).

„Es ist stets problematisch, Wörter und Lexeme gegen ihre umgangssprachliche Bedeutung zu benutzen. Dennoch ist man oft dazu gezwungen, da es mehrere umgangssprachliche Bedeutungen von Worten und Wörtern gibt. Es bleibt deshalb immer zu klären, in welcher und in wessen Verwendung bestimmte Worte wie Rezeption und Ästhetik stehen“ (Franke 1972: 53).

Diese Frage ist für eine Ästhetikterminologie von besonderer Bedeutung, da diese Untersuchungen in den letzten zweihundert Jahren in spezieller Art und Weise in Fachsprachen und in der Umgangssprache verwendet wird.

Gegen 1750 wurde der Ästhetikbegriff noch rein für die künstlerischen Wahrnehmungen angesetzt. Es wurde aber schnell deutlich, dass sie als eine Wissenschaft für Kunst auch die Literatur mit umschließt. Wie schon Kants Kritik der reinen Urteilskraft gezeigt hat, bildete sich die Ästhetik in einer Absetzbewegung von der rhetorischen Tradition heraus. Das Verhältnis von Ästhetik und Literatur erwies sich dabei als zwiespältig. Denn einerseits etabliert sie eine Theorie, die auf einem modernen Autonomiegedanken gründet und der Dichtkunst einen Vorrang vor andere Kunstformen zuspricht. Wohingegen andererseits die beiden Momente, Theorie und Praxis der Dichtungskunst, die im Begriff Poetik zu tragen kommen durch sie vereinigt werden. Während die Dichter vor allem für die Produktion des literarischen Diskurses zuständig sind, erarbeitet die philosophische Ästhetik eine systematische Theorie der Dichtkunst., die bei Hegel ihre Vollendung findet.

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass die zeitgenössische Rezeptionsästhetik, die vor allem an der Universität Konstanz von Jauß und Iser entwickelt wurde, einerseits als eine kritische Fortsetzung bestimmter Tendenzen innerhalb des Prager Strukturalismus aufgefasst werden kann, andererseits ist sie eine Replik auf die Poetik der werkimmanenten Interpretation.

„Die Konstanzer Literatur-Theoretiker Jauß und Iser entdecken nicht nur den Leser als reelle (empirische) oder als ideelle (konstruierte) Instanz, sondern auch die Nachteile einer werkimmanenten oder marxistischen Ästhetik, die dazu neigt, den

vieldeutigen literarischen Text mit einer seiner Bedeutungen oder Interpretationen zu identifizieren und mit seinen ästhetischen Objekten zu verwechseln“ (Litde 2014).

Da die Rezeptionsästhetik durch die Konstanzer Schule neue Tendenzen aufgezeigt bekam, ist diese Anmerkung hier notwendig, jedoch wird nicht tiefer darauf eingegangen, da es den Rahmen dieser Arbeit übertrifft.

### **2.2.1. Entstehungsaspekte der Rezeptionsästhetik**

Während die Hermeneutik als eine der grundlegenden Literaturtheorien gilt und schon durch die Deutung von Epen und religiösen Texten den Eingang als Methode und später auch als Theorie erfährt, entsteht die Rezeptionsästhetik erst in Verlauf der Aufklärung bis hin zur Moderne, da sie dem Betrachter an sich als Methode zur Deutung von Poetiken dient.

„Die Literaturwissenschaft zeigt eine Anzahl unterschiedlicher Forschungsrichtungen und –methoden auf, die hier nicht alle bezeichnet werden können. Deshalb werden hier nur die zentralen Bestandteile der literarischen Rezeptionsforschung genannt, die für die Herausstellung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Literaturwissenschaft und kunstwissenschaftlicher Rezeptionsästhetik wichtig sind. Es soll vor allem gezeigt werden, wieso die Rezeptionsästhetik Teile des methodischen Instrumentariums von der Rezeptionsforschung übernimmt. Folgende Elemente des literaturwissenschaftlichen Instrumentariums bieten sich zu diesem Zwecke auf zwei Ebenen (Textintern und Textextern) an: Textintern sind Ich (Sprecher) – Du (Angesprochener) – Er und Es (Besprochenes) identifizierbar“ (Bühler 1965: 78).

Diese Einteilung wurde von Karl Bühler (1965) vorgenommen.

„Textextern können der Autor und der Leser als wichtige Instanzen markiert werden. Auf diesen beiden Ebenen lassen sich dann Textintern der implizierte, der fiktive, der reale sowie der ideale Leser unterscheiden. Textextern, also aus der Position des Lesenden betrachtet, lassen sich ebenfalls implizierter, fiktiver, realer sowie der ideale Autor unterscheiden. Für das Verständnis eines Textes, in dem bestimmte Personen Handlungen vollziehen und Meinungen äußern, ist es wichtig, die konkreten Personen zuordnen zu können. Von den klar herausgearbeiteten Positionen hängt ein mögliches Textverständnis auf der Seite des Lesers ab. Dabei handelt es sich immer um Gesprächssituationen, in die sich der Leser hineinversetzen muss, wenn er verstehen möchte. Es lassen sich unzählige Kombinationen von Gesprächssituationen erdenken. Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Befunde der literarischen Rezeptionsforschung lassen sich mit einigen

Umstellungen auf die künstlerische Rezeptionsästhetik übertragen. So wie es den impliziten, fiktiven, realen sowie idealen Leser gibt, so gibt es auch die entsprechenden Betrachter-Typen dazu“ (Ehlers 2011: 112).

Mit anderen Worten: Dem Autor korrespondiert der Künstler, dem Leser der Betrachter. Für die vorliegende Masterarbeit wird vor allem auf die Hermeneutik zurückgegriffen, jedoch soll man die Methodik selbst auch als ein Konstrukt aus verschiedenen Ansätzen betrachten, die ineinander übergehen, weshalb es notwendig ist, mehrere methodische Ansätze zu nennen, da diese alle im Rahmen der Rezeption der als wichtig angesehen werden müssen. Dem Verstehen von Romanen liegen Regeln zugrunde, die eine intersubjektive Verständnisbasis bilden. Es muss permanent gesichert werden, dass die Textdeutung nicht beliebig wird, wobei auf der anderen Seite auch Raum für Subjektivität gegeben werden muss. Hier ist eine Ausbalancierung wichtig, um nicht den Blickwinkel der Analyse zu verfehlen.

Diese Frage ist für eine Ästhetikterminologie von besonderer Bedeutung, da diese Untersuchungen in den letzten zweihundert Jahren in spezieller Art und Weise in Fachsprachen und in der Umgangssprache verwendet wird.

Gegen 1750 wurde der Ästhetikbegriff noch rein für die künstlerischen Wahrnehmungen angesetzt. Es wurde aber schnell deutlich, dass sie als eine Wissenschaft für Kunst auch die Literatur mit umschließt. Wie schon Kants Kritik der reinen Urteilkraft gezeigt hat, bildete sich die Ästhetik in einer Absetzbewegung von der rhetorischen Tradition heraus. Das Verhältnis von Ästhetik und Literatur erwies sich dabei als zwiespältig. Denn einerseits etabliert sie eine Theorie, die auf einem modernen Autonomiegedanken gründet und der Dichtkunst einen Vorrang vor andere Kunstformen zuspricht. Wohingegen andererseits die beiden Momente, Theorie und Praxis der Dichtungskunst, die im Begriff Poetik zu tragen kommen durch sie vereinigt werden. Während die Dichter vor allem für die Produktion des literarischen Diskurses zuständig sind, erarbeitet die philosophische Ästhetik eine systematische Theorie der Dichtkunst., die bei Hegel ihre Vollendung findet.

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass die zeitgenössische Rezeptionsästhetik, die vor allem an der Universität Konstanz von Jauß und Iser entwickelt wurde, einerseits als eine kritische Fortsetzung bestimmter Tendenzen innerhalb des Prager Strukturalismus aufgefasst werden kann, andererseits ist sie eine Replik auf die Poetik der werkimmanenten Interpretation.

„Die Konstanzer Literatur-Theoretiker Jauß und Iser entdecken nicht nur den Leser als reelle (empirische) oder als ideelle (konstruierte) Instanz, sondern auch die Nachteile einer werkimmanenten oder marxistischen Ästhetik, die dazu neigt, den vieldeutigen literarischen Text mit einer seiner Bedeutungen oder Interpretationen zu identifizieren und mit seinen ästhetischen Objekten zu verwechseln“ (Litde 2014).

Da die Rezeptionsästhetik durch die Konstanzer Schule neue Tendenzen aufgezeigt bekam, ist diese Anmerkung hier notwendig, jedoch wird nicht tiefer darauf eingegangen, da es den Rahmen dieser Arbeit übertrifft.

### **2.2.1. Entstehungsaspekte der Rezeptionsästhetik**

Während die Hermeneutik als eine der grundlegenden Literaturtheorien gilt und schon durch die Deutung von Epen und religiösen Texten den Eingang als Methode und später auch als Theorie erfährt, entsteht die Rezeptionsästhetik erst in Verlauf der Aufklärung bis hin zur Moderne, da sie dem Betrachter an sich als Methode zur Deutung von Poetiken dient.

„Die Literaturwissenschaft zeigt eine Anzahl unterschiedlicher Forschungsrichtungen und –methoden auf, die hier nicht alle bezeichnet werden können. Deshalb werden hier nur die zentralen Bestandteile der literarischen Rezeptionsforschung genannt, die für die Herausstellung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Literaturwissenschaft und kunstwissenschaftlicher Rezeptionsästhetik wichtig sind. Es soll vor allem gezeigt werden, wieso die Rezeptionsästhetik Teile des methodischen Instrumentariums von der Rezeptionsforschung übernimmt. Folgende Elemente des literaturwissenschaftlichen Instrumentariums bieten sich zu diesem Zwecke auf zwei Ebenen (Textintern und Textextern) an: Textintern sind Ich (Sprecher) – Du (Angesprochener) – Er und Es (Besprochenes) identifizierbar“ (Bühler 1965: 121).

Diese Einteilung wurde von Karl Bühler (1965) vorgenommen. Textextern können der Autor und der Leser als wichtige Instanzen markiert werden. Auf diesen beiden Ebenen

lassen sich dann Textintern der implizierte, der fiktive, der reale sowie der ideale Leser unterscheiden. Textextern, also aus der Position des Lesenden betrachtet, lassen sich ebenfalls implizierter, fiktiver, realer sowie der ideale Autor unterscheiden.

„Für das Verständnis eines Textes, in dem bestimmte Personen Handlungen vollziehen und Meinungen äußern, ist es wichtig, die konkreten Personen zuordnen zu können. Von den klar herausgearbeiteten Positionen hängt ein mögliches Textverständnis auf der Seite des Lesers ab. Dabei handelt es sich immer um Gesprächssituationen, in die sich der Leser hineinversetzen muss, wenn er verstehen möchte. Es lassen sich unzählige Kombinationen von Gesprächssituationen erdenken. Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Befunde der literarischen Rezeptionsforschung lassen sich mit einigen Umstellungen auf die künstlerische Rezeptionsästhetik übertragen. So wie es den impliziten, fiktiven, realen sowie idealen Leser gibt, so gibt es auch die entsprechenden Betrachter-Typen dazu“ (Ehlers 2011: 139).

Mit anderen Worten: Dem Autor korrespondiert der Künstler, dem Leser der Betrachter. Für die vorliegende Masterarbeit wird vor allem auf die Hermeneutik zurückgegriffen, jedoch soll man die Methodik selbst auch als ein Konstrukt aus verschiedenen Ansätzen betrachten, die ineinander übergehen, weshalb es notwendig ist, mehrere methodische Ansätze zu nennen, da diese alle im Rahmen der Rezeption der als wichtig angesehen werden müssen. Dem Verstehen von Romanen liegen Regeln zugrunde, die eine intersubjektive Verständnisbasis bilden. Es muss permanent gesichert werden, dass die Textdeutung nicht beliebig wird, wobei auf der anderen Seite auch Raum für Subjektivität gegeben werden muss. Hier ist eine Ausbalancierung wichtig, um nicht den Blickwinkel der Analyse zu verfehlen.

### **2.3. KOMPARATISTIK**

„Vergleichen ist eine wesentliche Aktivität einer jeden Wissenschaft, und zwar aus zwei unterschiedlichen Gründen“ (Höfle 2008:1). Erstens geht es darum, in die überwältigende Fülle von Material, das die Welt ausmacht, Ordnung zu bringen; und das geschieht dadurch, dass Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen unterschiedlichen Objekten entdeckt werden. Zumal das Auffinden von Ähnlichkeiten erlaubt es, die Vielheit zu begrenzen und es gibt offenbar einige gemeinsame Eigenschaften, die in verschiedenen Objekten anzutreffen sind. Es geht darum, teils durch Abstraktion gemeinsamer Merkmale, teils durch eine immanente Entwicklung von Begriffen aus anderen,

einfacheren Begriffen ein Begriffsnetz zu entwickeln, das die Intelligibilität der Wirklichkeit sicherstellt. Gewisse Begriffe erfordern schon durch ihre Bedeutung Gegenbegriffe, um Sinn zu geben wie etwa der Begriff des Tales den des Bergs; und allgemein verstehen wir den Sinn eines Begriffs meist erst, wenn wir ihn mit demjenigen anderer Begriffe kontrastieren. Insofern schärft die Arbeit an dem immanenten Begriffsbildungsprozess nicht nur unseren Sinn für Ähnlichkeiten, sondern durchaus auch für Unterschiede (vgl. Höhle 2008).

„Wenn man das Arbeitsfeld und die Aufgaben interkultureller Literaturwissenschaft beschreibt, findet man die interessanteste Partnerdisziplin in der Komparatistik. Denn diese bietet ihr zahlreiche wertvolle Vorarbeiten und Anregungen: von der Imagologie über die Erforschung literarischer Übersetzungen bis zur postkolonialen Kritik. Ebenso aber gewinnt auch die Komparatistik durch die interkulturelle Perspektive viel dazu. Denn sofern Literatur in Kultur eingebettet ist, sind interliterarische Beziehungen zugleich interkulturelle Beziehungen. Nun lehrt die Literaturgeschichte jedoch, dass Literatur zwar immer im Kontext einer Kultur entsteht, aber nicht in sie eingesperrt ist, sondern auch in anderen Kulturen rezipiert werden kann. Gerade die Komparatistik hat das hinreichend erwiesen“ (Mecklenburg 2010: 23).

„Die Untersuchungen von Beziehungen zwischen Dichtern und Schriftstellern aus verschiedenen Literaturen wie auch der Ähnlichkeiten bildete in der Vergangenheit lange Zeit hindurch die vorrangige, wenn sogar nicht die ausschließliche Aufgabe der Vergleichenden Literaturwissenschaft“ (Konstantinovic 1988: 75).

Jedoch ist dies, so scheint es phänomenologischen Gesichtspunkten unterlegt, die sich nur auf einen Teil des literarischen Werkes beziehen, da jedes Werk in seinem kulturellen Umfeld als Phänomen zu betrachten ist. Aus diesem Grund soll die Aufgabe der Komparatistik daran liegen die interliterarischen Beziehungen zu untersuchen, systematisch diese zu kategorisieren und sie in Verbindung zu setzen. Der Schwerpunkt dieser Beziehungen sind einzelne Kontakte, die in einen Vergleich gesetzt werden müssen.

Es ist davon auszugehen, dass durch hermeneutisches Vorgehen, ein komparatistischer Vergleich zwischen der Neuen deutschen Popliteratur und Hakan Günday, einem Autor der türkischen, modernen Literatur angesetzt werden kann. Um ein qualitatives Resultat zu bekommen, beschränkt sich diese Arbeit auf den Vergleich der popliterarischen

Hauptwerke Christian Krachts: *Faserland*, 1979 und *Tristesse Royale*, in dem er zu den Protagonisten gehört.



### 3. THEMATIK – NEUE DEUTSCHE POPLITERATUR

#### 3.1. URSPRÜNGE DER POPLITERATUR

Der Ursprung der Popliteratur ist in der amerikanischen Literatur der 1950er Jahre zu suchen, denn während man sich in Deutschland noch mit der Nachkriegszeit und der dazugehörenden Trümmerliteratur beschäftigte, sorgten in Amerika literarische Werke für Aufsehen, die mit vulgärer Sprache durchzogen waren. So erlangte zum Beispiel der realitätsnahe Adoleszenzroman von Sailinger *Der Fänger im Roggen* 1954 für Weltruhm. Im Anschluss daran formierte sich eine Beat-Literatur, die bis in die 60er Jahre andauerte und mittels obszöner Umgangssprache gegen den Mittelstand protestierte. Unterstützt wurde diese Bewegung durch den Einzug von Musikvideos in das alltägliche Fernsehen. Die Werke der Beat-Literatur befasst sich mit den Tabus der Gesellschaft, worunter Drogenkonsum, vulgäre Alltagssprache und Sexualität fielen.

Zusätzlich wurde die Bewegung noch durch die Kunstwerke von Andy Warhol und seiner Pop-Art unterstützt. Der Begriff Pop-Art taucht in Deutschland in den 60er Jahren auf. Diese Welle suchte einen direkten Gegenwartsbezug, eine Hinwendung zur Massen- und Populärkultur. Ziel war es das Thema Kunst der breiten Masse zugänglich zu machen.

1968 gilt als Gründungsjahr der deutschen Popliteratur, die sich aber zur Neuen Deutschen Popliteratur abgrenzt. Laut Degler und Paulokat (2008) diskutierte man in den 68ern eine Notwendigkeit einer Kulturrevolution. Fiedler, ein renommierter Literaturprofessor, manifestierte mit seinem Vortrag *Cross the border – close the gap* (1972) die Begründung dieses neuen Literaturgenres. Er erklärte die Geburt der Postmoderne, in dem er angab, dass es an der Zeit sei, Klassen und Generationsunterschiede abzuschaffen und die Kluft zwischen Elite- und Massenkultur zu schließen (vgl. ebd.). Dies sollte mittels einer antiakademischen und lustbetonten Haltung sowie durch den Alltagsbezug geschehen. Fiedler stieß zwar nicht überall auf Zustimmung, jedoch Brinkmann, Nestor der deutschsprachigen Popliteratur nahm sich der Denkanstöße Fiedlers an. Durch seinen Roman *Acid* (1969) verschaffte er sich Gehör beim Massenpublikum.

Die erste Phase der deutschsprachigen Popliteratur ebnete dieser Literaturströmung den Weg, grundsätzlich war sie vom Protest sowie der gesellschaftspolitischen Kritik geprägt. Durch das Ende der Studentenbewegungen endete auch der Hype um die deutsche Popliteratur fürs Erste. Statt erneut zu rebellieren, zog man sich ins Selbstbezüglich zurück, suchte nach neuen Themen. Der Schreibstil der Neuen Subjektivität bestimmte die folgenden Jahre.

Anfang der 80er entstand die zweite Phase der deutschsprachigen Popkultur, was speziell durch das Aufkommen der Neuen Deutschen Welle in der Musikbranche begleitet wurde. Einer der einflussreichsten deutschen Popdenker wurde Diedrich Diederichsen, der seine Ideen auch in Musikzeitschriften und Satire-Blätter veröffentlichte. Man versuchte eine Angliederung von Literatur und Musik mit dem Ziel, dass Literatur genauso stark und mit der gleichen Popularität unter der Bevölkerung konsumiert werden sollte. Der Popbegriff unterzog sich dadurch, zur Zeit der Wiedervereinigung, einem Bedeutungswandel und gleichzeitig schaffte die Popliteratur den Sprung aus einer Subnische zur anerkannten Unterhaltungsliteratur.

Dadurch wurde dann auch die dritte und vorläufig letzte Phase der deutschen Popliteratur als Neue Deutsche Popliteratur eingeleitet. Die Jahre zwischen 1990-2001 waren gekennzeichnet durch die Wiedervereinigung Deutschlands, die damit verbundene Auflösung des Kalten Krieges, eine komplexere Medialwelt. Gleichzeitig begann der Einzug des Computers in die Haushalte weltweit. Die Deutsche Literaturszene orientierte sich (mal wieder) am Ausland und insbesondere Romane, in denen Sexualität und Drogenkonsum eine Rolle spielten lieferten auch den Stoff für die Neue Deutsche Popliteratur, wie von Ellis: *American Psycho* oder Welsh: *Trainspotting*. Konservative Autoren bangten gleichzeitig um ihre Qualität und die Qualität der deutschen Literatur. Trotzdem gelangen verschiedenen Romanen in den 90ern zu internationalem Ansehen, wie *Das Parfüm* oder *Schlafes Bruder*.

„Der deutsche Roman schien zunehmend sich auf dem Weltmarkt etablieren zu können. Den Startschuss hierzu lieferte der Roman *Faserland* von Christian Kracht, welcher drei Jahre später durch Benjamin von Stuckrad-Barre: *Soloalbum* in seinem neuen Genre unterstützt wurde“ (ebd.).

### 3.2. DEFINITION EINER POPLITERATUR

Nach Degler und Paulokat (2008: 7-11) wurde der Begriff Popliteratur in der zweiten Hälfte der 1990'er Jahre in der deutschsprachigen Literatur erstmal verwendet. Der Terminus „Popliteratur“ ist zugleich auch ein häufig diskutierter literarischer Fachbereich, da seine Grenzen nicht eindeutig festgelegt sind. Jedoch führte der Erfolg der neuen deutschen Popliteratur dazu, dass sich die Literaturwissenschaft mit ihr stärker beschäftigen musste und gleichzeitig ihr eine strukturelle Grenze geben musste.

„Zudem ästhetisierten die Texte Gegenstände der jugendlichen Lebenswelt (Musik, Konsum, Partys, Drogen) in einer Form, wie in Deutschland bisher als nicht literaturfähig gegolten hatte“ (Degler & Paulokat 2008: 7).

Es stellt sich hier die Frage, ob die Popliteratur eine selbständige Literaturfähigkeit als Genre in sich tragen kann. Dies wurde viel diskutiert. Aus diesem Grund heraus entstand in den 1990'er Jahren eine ablehnende Rezeption gegen die Popliteratur, weil die Literaturkritiker sie kontraproduktiv für ein junges Publikum empfand. Die Kritiker machten den Autoren der Popliteratur den Vorwurf, dass sie keine politischen Ambitionen hätten. Jedoch hat besonders ästhetische Literatur meistens einen Bezug zu Gesellschaftskritik und demnach auch zur Politik. Auch dadurch, dass man eigentlich von der deutschen Popliteratur sprechen muss, die wiederum international nicht zuordnungsfähig ist, erschwert eine detaillierte Festlegung von Kriterien. Degler und Paulokat (2008) versuchen jedoch für die Einordnung dieser Literaturbranche einen Kriterienkatalog festzulegen (siehe Kapitel 4.4). Oswald (2001) schreibt in seiner Auseinandersetzung mit dem Poproman *Soloalbum* von Benjamin v. Stuckrad-Barre:

„[Er] hat einen Roman geschrieben, der auf alles verzichtet, was man gemein vermutet, wenn ein Buch unter diesem Gattungsbegriff erscheint. Das ist kein Einwand, denn es gibt hervorragende Romane, die auf Handlung, Charaktere, Psychologie, Konflikte verzichten und dennoch – wie bruchstückhaft auch immer – überzeugend eine Weltsicht offenbaren. In *Soloalbum* hingegen gibt es nur eines: einen Ich-Erzähler, der Bescheid weiß“ (Oswald 2001: 38).

Wie man sieht, verschwimmen die Grenzen bei dieser Romanart deutlicher als bei z.B. einem Kriminalroman. Popromane lassen sich keinesfalls an einer allgemeingültigen Definition festmachen, weil das Populäre sich geschichtlich verändert. Das einzige was

bestenfalls hervorzuheben ist, sind einige Merkmale, die jedoch nicht für alle Popromane gleich gültig sind. So kann auch die Aussage Krachts „Ich habe keine Ahnung, was das sein soll: Popliteratur“ (Kracht 1999), als eine unplanmäßige Literaturart angesehen werden, die auch von den Autoren selbst nicht direkt anerkannt wurde. Trotzdem scheint es interessant auf die Ursprünge der Popliteratur hinzuweisen, um den Zusammenhang zu den Literaturepochen noch besser darzustellen.

„Wenn sich Popliteratur selbst definiert, dann versucht sie es oft auf eine spielerische, sich auf ihre dadaistischen Vorgänger berufende Art“ (Ullmaier 2001: 12), was in folgendem dadaistischen Zitat treffend dargestellt wird.

<p><b>Popliteratur</b></p> <p>ist</p> <p>der Tendenz nach immer</p> <p>das</p> <p>was</p> <p><b>Martin Walser</b></p> <p><b>Nicht</b></p> <p><i>ist</i></p>
---

Abb. Dadaismus und Popliteratur (Ullmaier 2001)

Dieses dadaistische Zitat, zeigt deutlich die Abgrenzung der Popliteratur von den alten strukturellen Merkmalen deutscher Literaturepochen. Der doch eher „trockene“ Stil von Martin Walser wird hier als Kontroverse angesehen. In Ullmaiers Zitat wird klar, dass „in der Popliteratur das drängende, jugendliche, subversive, gegenwärtige Element des Popbegriffs betont wird, sich auf literarische und künstlerische Vorbilder der avantgardistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts berufend“ (vgl. ebd.).

„Die Grenzen von Wissenschaft und Kunst sind im Bereich der Popliteratur oft fließend, sich gegenseitig auflösend. In den Definitionsversuchen um den Begriff

Popliteratur ist oft nicht ganz klar, ob der Begriff Popliteratur definiert wird oder der Begriff Pop. Der Begriff Popliteratur leitet sich natürlich von Pop her. Die Begriffsgrenzen sind aber in diesem Bereich sehr fließend, eine große Zahl von Hilfsbegriffen findet sich in Artikeln und Forschungsliteratur. Der theoretische Popbegriff, wie er auch im Zusammenhang mit Popliteratur gebraucht wird, leitet sich häufig von der Malerei her, ist also eher im Sinne einer Popart denn einer Popmusik verstehbar“ (Diedrichsen in Mayrhauser 2009: 11).

Diedrichsen stellt das Dilemma des deutschsprachigen Popterms wie folgt dar: „Popliteratur ist ein deutscher Begriff, der in dieser Form im englischsprachigen Raum nicht vorkommt, obwohl die erste Generation der deutschsprachigen Popliteratur Großbritannien und die USA eindeutig als das Herkunftsland der Popliteratur sieht“ (Diedrichsen in Mayrhauser 2009: 12).

„Das englische *popular* – der Sage nach Ursprung von *pop* – kann man schon mal nicht ins Deutsche übersetzen. Unser populär steht einerseits im Gegensatz zu elitär, meint also inklusiv, andererseits im Gegensatz zu anspruchsvoll, meint also niveaulos, den Niveauverlust mithin, den man eingehen muß, wenn man über die Eliten hinauswirken will: für die Landbevölkerung zum Mitschreiben. Gedacht ist das jeweils vom Produzenten der Buchsendung *Kultur* aus, und der Empfänger namens *populus*, von dem populär abgeleitet ist, wäre lediglich der Horizont oder der Gegenstand einer von oben ausgedachten Produktion für unten oder nach unten hin“ (Diedrichsen in Mayrhauser 2009: 16).

Auch Abhilfen mit dem Kunstwort *popular*, früheren Begriffen wie volkstümlich, oder kritischer Massenkultur, würden den Kern des Wortes nicht treffen. Der Begriff Massenkultur „beziehe sich darüber hinaus konkret auf einen genuin deutschen bürgerlichen Kulturpessimismus und würde auch von linken MassentheoretikerInnen herangezogen, um „*das deutsche Pop-Phänomen Faschismus*“ zu erklären“ (Mayrhauser 2009).

### 3.3. KRITERIEN DES DEUTSCHEN POPROMANS

Die Popliteratur entstand im ausgehenden 20. Jahrhundert.

„Die hochkulturelle, bürgerliche Literatur wurde zum ersten Mal nach dem Ersten Weltkrieg bei den Dadaisten hinterfragt, da die Künstler durch die Schrecken des Krieges desillusioniert waren. Sie schufen eine Antikunst als einen Gegenpol zum bürgerlichen Humanismus und den Idealen des Guten und Schönen“ (Ernst 2001: 66).

Nach der Einführung neuer Medien dem Radio, dem Telegraf, dem Telefon, der Fotografie, dem Film und Fernsehen und später dann sogenannten PC (Computer) und das mit ihm sich entwickelnde Internet (Ende der 90er Jahre) ließ McLuhan (1967) in Amerika erste Medientheorien der Postmoderne erstellen. Der Medientheoretiker McLuhan beschrieb „den Übergang von der Gutenberg-Galaxis, die durch die Erfindung des Buchdrucks geschaffen worden war, durch die neuen Medien zum *global village*, in dem die Menschheit wieder enger zusammenrückt“ (McLuhan 2014).

„In den USA wurde die Mauer zwischen auserlesener Hoch- und populärer Massenkultur kategorisch durch die Pop-Art eingerissen. Sie wurzelte in der städtischen Umgebung und machte Objekte des Alltags wie z.B. Verpackungen oder Nahrungsmittel zu ihren Objekten. Die bekanntesten Vertreter der Pop-Art sind Roy Lichtenstein und Andy Warhol“ (Obst 2002: 34).

„In Deutschland schrieb Adorno in seinem Werk *Dialektik der Aufklärung* (1947) der Kulturindustrie eine Mitschuld am Nationalsozialismus zu, da sie die Menschen konformistisch und irrational gemacht habe“ (ebd.). Adorno forderte die Kunst auf, sich mit der Frage in Konfrontation zu setzen, „ob und wie man nach Auschwitz überhaupt noch Literatur schreiben könne. Der Literaturbetrieb im Nachkriegs-Deutschland wurde in den 50er und 60er Jahren durch die Gruppe 47 bestimmt, der unter anderen auch die Literatur-Nobelpreisträger Heinrich Böll und Günter Grass angehörten“ (ebd.).

Ernst (2001) ist der erste Autor der sich mit den Prinzipien der deutschen Popliteratur beschäftigt.

„In seinem Buch Popliteratur behandelt er nicht nur die Popliteratur der Gegenwart, sondern beleuchtet auch die historische Entwicklung, den Weg, wie sich der Pop nach Deutschland bahnte und zu dem führte was sie in den 90er Jahre darstellte“ (Ernst 2001 in Obst 2002: 55).

Wenn man versucht eine allgemeingültige Definition des Popromans zu suchen, wird man schnell zu der Erkenntnis gelangen, dass eine solche nicht existiert. Auch sind die Merkmale, an denen man einen *Poproman* festmacht, nicht unweigerlich mit ihm verbunden. Trotz alle dem wird ein Zusammenhang mit den Begriffen Jugendliteratur, breite Masse und Musik aufgezeigt. Ein weiterer, wichtiger Punkt ist jedoch die

Vermarktung der Autoren als Popstars, egal ob diese sich so sehen oder nicht. Ernst (2001) definiert Popliteratur als einen literarischen Prozess des 20. Jahrhunderts, der versucht die Grenzen zwischen einer Hoch- und Populärkultur aufzuheben, was einen Einfluss auf den Stil, die Thematik, die Lebensweise aus der Massenkultur und Alltagskultur in die Literatur hat. Ernst beschreibt als Beispiel, dass Texte aus dem Leben realistisch wiedergegeben werden, da sie sich auch mit Außenseitern in der Gesellschaft beschäftigen. Durch das Untermischen von Songtexten versuchen die Popliteraten einen eigenen Stil zu kreieren.

„Die Popliteratur nahm Phänomene des Alltagslebens in den Blickwinkel und setzte sich oft ironisch oder kritisch gegen sie ab. Sie machte tabuisierende Themen erst zu Gegenständen der Literatur und gab gesellschaftlichen Außenseitern die Chance sich öffentlich zu äußern“ (Ernst 2011: 90).

### 3.4. PHÄNOMEN POPLITERATUR

Reiter definiert das Phänomen Popliteratur, das in den 1990er Jahren eine ganze Generation beeinflusst hat in folgendem Zitat:

„Ihre Bedeutung erhält die Popliteratur, indem sie als Dokumentation des Zeitgeistes, des gesellschaftlichen Klimas und als Beschreibung des Lebensgefühls einer ganzen Generation gesehen werden kann. Die AutorInnen und ihre Protagonisten werden zur Stimme der *Twentysomethings* in den neunziger Jahren und durch ihren Erfolg von all jenen benötigt, die ihre eigene Sicht auf die Gesellschaft in der Popliteratur wiederzufinden scheinen“ (Reiter 2003: 20).

V. Stuckrad-Barre sieht seine Romane nicht als Popliteratur an, sondern als Literatur-Pop, wodurch er dem Begriff eine eigene Diskussionsebene gibt. Literatur-Pop ist nach v. Stuckrad-Barre:

„Ich benutze die ästhetischen Mittel des Pop, Pop ist Referenzrahmen und stilbildendes Subthema und das wiederum ist ein Abbild der Realität von Kultur hierzulande. Von Politik, von Fernsehen, Werbung, Sprache. Also muss es sich niederschlagen in der zeitgenössischen Literatur“ (v. Stuckrad-Barre in Wenzel 2011: 13).

Ullmaier (2001) versucht eine weitere Definition der Popliteratur.

„Ein Gespenst geht um im deutschen Medienbetrieb: Die Popliteraten, oder stylegerechter: Generation-Pop. Was das im Einzelnen ist, was niemand so genau. Aber genauso wenig wird man leugnen können, dass in puncto Pop und Literatur sei ein paar Jahren allerhand passiert. Junge Autoren präsentieren sich wie Popstars – oder werden so propagiert beziehungsweise so dargestellt und auch entsprechend konsumiert. Das etablierte Feuilleton ist in dem Maße irritiert, wie es sein Meinungsmonopol auf Literatur verliert“ (Ullmaier in Wenzel 2001: 13).

Eine weitere genauere oder detaillierte Beschreibung der Popliteratur kann von Ullmaier, Wenzel nicht gegeben werden.

Ein anderer interessanter Punkt, der aus den vorherigen Beschreibung abgeleitet werden kann, ist der, dass Popliteraten junge Autoren sind, die auch für junge Menschen schreiben. Damit verbunden sind natürlich viele Ausdrücke und Wörter, die nur für einen bestimmten Teil der Gesellschaft zugänglich sind. Es kann daraus geschlossen werden, dass sich eine neue Generation von einer alten abtrennen möchte, dies fällt gerade unter den Markennamen auf.

„Es scheint, als würde die Popromantaglichkeit des Lesers durch die Verwendung eben solcher Merkmale bereits selbst auf die Probe gestellt. Die Zielgruppe, also die Jugend, jedenfalls weiß problemlos mit den Begriffen, der Sprache umzugehen. Warum also die Welt der jugendlichen den Erwachsenen erklären, zugänglich machen?“ (Wenzel 2011: 14).

Die Codierung der Wege ist demnach wie ein Sprachschlüssel den die Jugendlichen selbst in der Hand haben. Es wird ein jugendlicher Geist gefordert, der das Verstehen von Popliteratur ermöglicht. „Die jungen Autoren gewinnen ihrer Generation ein Profil ab, schreiben Selbstdiagnose und stehen den jugendlichen Lesern sehr viel näher als es für erwachsene Autoren möglich wäre“ (Wenzel 2011).

Der zentralste Zuordnungspunkt für die Popliteratur ist eine intermediale Inszenierung der Autoren als Popstars. Die junge Käufer und Leserschaft der Popliteratur wird allein schon durch das Buchdesign wie z.B. bei *Tristesse Royale*, der gläserne Schmetterling, angezogen. Auch die Vermarktung der Autoren durch außergewöhnliche Fotos ist ein hervorzuhebender Grund. Popliteraten wie Benjamin v. Stuckrad-Barre oder Christian Kracht inszenieren bewusst Portraits, wie man sie von bekannten Musikern kennt.



Gleichzeitig grenzt dieses Kriterium Autoren der Popliteratur von anderen Autoren der gleichen Zeit ab, die, wie z.B. Patrick Süskind, lieber im Verborgenen schreiben.

Das Nächste zu nennende Kriterium wäre die Verbindung zur (Pop)Musik. Jedoch muss hier angemerkt werden, dass der Begriff Popliteratur nicht mit dem Begriff der Popmusik zusammengebracht werden darf, außer dass Zitate aus Musikstücken und Lebensweisheiten von Musikern, neben den Zusätzen von Musikbeschreibungen in der Alltagswelt der Protagonisten, eine Rolle spielt. So hat z.B. der Protagonist von *Soloalbum* (v. Stuckrad-Barre) eine besondere Vorliebe für Musik, da er selbst als ein Journalist für ein Musikmagazin arbeitet. Der Einband von *Soloalbum*, wie auch der von *Faserland* (Kracht) ähnelt dem von CD-Covern.

Das bewusste Aufzeigen von Markennamen ist ein weiterer Punkt, der die Popliteratur ausmacht. So scheut sich Christian Kracht in seinen Romanen *Faserland* und *1979* nicht davor gerade Kleidungen durch ihren Markennamen offen zu bezeichnen. *Faserland* beginnt schon auf der ersten Romanseite, im ersten Satz mit der Kennzeichnung der Biermarke Jever, die auf der ersten Seite gleich mehrmals wiederholt wird.

„Also, es fängt damit an, dass ich bei Fisch Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke“ (Kracht 1995: 15).

Zusätzlich bedienen sich die Autoren auch der Modewörter der 90er Jahre, inklusive Abkürzungen und Straßenslang. Durch diesen speziellen Stil, der als eine „Semantik von Marken und Medien“ bezeichnet werden kann, grenzt sich die Popliteratur weiter von der Trivilliteratur ab.

Pop und Jugend sind als Begriffe eng miteinander verbunden. Und so wie die Jugend sich durch die Adoleszenz von der Periode der Kindheit, die als geschützt gelten kann, und entfernt sich gleichzeitig von der Vormundschaft der Eltern, oft in rebellischen Verhalten. Dadurch werden Generationskonflikte aufgezeigt, mit denen sich auch die Popliteratur beschäftigt. Die Autoren beschäftigen sich in ihren Romanen mit diesen Generationskonflikten, in dem sie auf die Kulturgüter der jungen Leserschaft in ihren Werken eingehen. Kracht beschreibt in seinem Roman *Faserland* seinen Protagonisten

durch ein modisches Utensil, das gleichzeitig auch als ein Leitmotiv gelten kann, da es immer wieder auftaucht, - die Barbourjacke. Diese Barbourjacke tritt auf der ersten Romanseite auf, - „[...] Sie trägt auch eine Barbourjacke, allerdings eine blaue. Eben, als wir über Barbourjacken sprachen, hat sie gesagt, sie wolle sich keine grünen kaufen, weil blaue schöner aussehen [...]“ (Kracht 1995: 15). In dem popliterarischen Roman *1979* von Kracht steht ein ähnliches Dingsymbol als Leitmotiv zur Verfügung: Die Berluti-Schuhe, an denen auch der Werdegang des Protagonisten festgemacht wird. Diese Selbstinszenierungen der jungen Protagonisten, die neben modischen Kultobjekten ihre Freiheit mit Drogen, Partys und einem sprachlichen Jugendjargon fundieren, trennen sich dadurch auch von den älteren Generationen.

Obwohl man der „Generation Golf“, die jungen Menschen in den 90er Jahren eine apolitische Seite zusagte, bricht die Popliteratur mit diesem Klischee.

„Für die Popliteraten dieser Generation ging es nicht darum, die Welt (politisch) zu verändern, sondern eher darum die Art und Weise zu verändern, wie die Menschen die Welt wahrnehmen. Dies wird dem Leser durch ironische und provokative Textstellen aufgezeigt. „Und weil wir uns darüber interessierten, dachten wir fast schon, wir würden uns für Politik interessieren [...]“ (Illies 2005: 97).

Kracht wiederum zeigt in seinem Roman *1979* zwei sehr intensive, politische Schauplätze: Den Iran und Tibet. Auch in Faserland rechnet der Protagonist mit Nazi-Deutschland ab, in dem er die ältere Generation diese (rechtsradikale) Politik in die Schuhe schiebt, seine politische Weltanschauung jedoch neutral bleibt. Auch grenzen sich die Popliteraten vom Bild des (sozialen) Demonstranten ab. V. Stuckrad-Barre sieht Demonstrationen „eigentlich als das Unpolitischste überhaupt [...]. Ich empfand es aber immer als lustig, dass alle Demonstranten stets das Gefühl hatten, sie handelten gerade politisch [...]“ (Bessing, Kracht, Nickel u.a. 2009: 96).

Dieser politische Einstellungsgedanke schwingt auch in die Einstellung der Popautoren über die (deutsche) Geschichte mit. So wird gerade das Dritte Reich zwar nicht in seiner Thematik für die Popliteratur ausgeschlossen, aber dennoch meist als funktionales Ereignis der Generation in den 70ern angerechnet. Auch die Wende und der Mauerfall sind als popliterarische Themen vorzufinden.

„Popliteratur zeichnet sich allgemein durch eine indifferente Haltung zur Geschichte aus. Die Helden leben unmittelbar in ihrer Gegenwart und resümieren und reflektieren lediglich den Teil der jüngeren deutschen Geschichte, die ihnen persönlich aus Kindheitstagen vertraut ist“ (Möckel 2011: 87).

Wie zuvor schon angeschnitten wurde, spielen Partys und die dazu gehörigen Szenen eine Rolle in der Popliteratur. Neben dem Konsum von Drogen, der bis zum Tod führt (vgl. *Faserland*, 1979) stellt die dazugehörige sexuelle Szene ein weiteres wichtiges Kriterium dar. „Die Texte der Neuen deutschen Popliteratur sind von einer eher konservativen Haltung bezüglich sexueller Orientierung geprägt und zugleich von einer eigentümlichen Offenheit in Bezug auf Sexualität, die zeitweise die Grenzen des Schamlosen überschreitet“ (Degler & Paulokat 2008: 74). Kracht beschreibt in *1979* einen Ich-Erzähler, der mit seinem Ex-Freund nach Teheran reist. Homosexuelle Tendenzen sind im Wert durch Eifersuchtsvisionen des Ich-Erzählers durchaus offensichtlich. In *Faserland* (Kracht, 1995) sind ebenfalls heterosexuelle und homosexuelle Begebenheiten anzutreffen. Des Weiteren ist anzumerken, dass Frauen als Popliteratinnen so gut wie nicht vorkommen und auch die Protagonisten in den Romanen meist männlich sind.

Die Neue Deutsche Popliteratur benutzt auch Stilmitteln der Reiseliteratur, lehnt sich sogar an diese an. Bei Kracht sind diese Merkmale zu beobachten, da er den Protagonisten in *Faserland* in einer Woche von nördlichsten Punkt Deutschlands, - „[...] weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist. Am obersten Zipfel von Sylt steht sie, direkt am Meer [...]“ (Kracht 1995: 15), - über den südlichsten Punkt hinweg, bis in die Schweiz, schickt. Dort endet nach einer Reise quer durch Deutschland der Roman auf dem Züricher See, „Ich setze mich eine Weile an den Rand des Sees. [...] Ich steige ins Boot und setze mich auf die Holzplanke, [...]. Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald“ (Kracht, 1995: 166). Auch in Krachts Roman *1979* reist der deutsche Protagonist über Teheran nach Tibet. Die Protagonisten geben sich zum größten Teil gebildet, lassen sich sogar zur gebildeten Elite zuordnen.

Zitate und Autorennamen, werden ähnlich dem Präsentieren von Markennamen in passenden Momenten von den Protagonisten (als Losungen) verwendet. „Mit 18 habe ich

innerhalb weniger Wochen alle Bukowski-Bücher gelesen, die ich kriegen konnte, und ich konnte eine Menge kriegen [...]“ (v. Stuckrad-Barre 2005: 152).

Nach Degler und Paulokat (2008) gelten als die letzten beiden Kriterien für neue deutsche popliterarische Werke: „Krankheit (Tod) und die letzten Dinge“ (ebd.). Wie schon angeführt wurde, gelten popliterarische Werke auch als Romane der Abschiede. Diese Abschiede sind bei Krachts Werken zu rezitieren. Denn in *Faserland* und *1979* gibt es sie in Form von Tod, Freundschaft, Jugend, Ländern und Zielsetzungen. Aber auch in *Tristesse Royale* wird der Tod als Thematik aufgenommen.

„Schönburg: [...] Unsere einzige Beziehung wäre eine Art Somme-Offensive. Unsere Langeweile bringt der Tod. [...] Junge Menschen sehnten sich nach Aufregung, nach Heldentum, ja Heldentod letztendlich“ (Bessing u.a. 2008: 137-138).

### **3.5. POPLITERARISCHE ANSÄTZE IN DER TÜRKISCHEN LITERATUR**

„Hat das neue Millennium eine neue Epoche in der türkischen Literatur eingeleitet?“ (Erciyes 2015). Diese Frage stellt sich Cem Erciyes (2015) auf der Internetseite der Heinrich-Böll-Stiftung. Und er beantwortet diese mit der Aussage:

„Es ist schwer, dies einzuschätzen, so lange wir uns noch in dieser Phase befinden. Eines ist jedoch sicher: Gegenwärtig präsentiert sich eine neue Generation von Schriftsteller in der Türkei. Die letzten acht Jahre kennzeichnen einen Zeitabschnitt, in dem sich zahlreiche Autor, die in den 90er Jahren ihre Erstlingswerke veröffentlicht hatten, als gute Schriftsteller erwiesen haben. Während die Lese- und Schreibgewohnheiten sich unumkehrbaren änderten, entstand während dieser Veränderungen in Abgrenzung zu früheren Epochen der türkischen Literatur ein neuer Zeitgeist in der Literaturszene.“ (Erciyes 2015).

Während in den Zeiten nach der Republikgründung der Fokus auf die Übersetzung von westlichen Werken gelenkt wurde, entwickelte sich doch Schritt für Schritt auch eine kritische Literaturszene, die sich von den Traditionen der alten Türkei abgrenzt und Offenheit verlang.

„Während die literarischen Urgesteine des volksnahen sozialen Realismus in den 90er und den 2000er Jahren ihren Einfluss fast komplett einbüßten, begann eine Ära,

in dem nicht mehr von literarischen Strömungen oder Gruppen, sondern nur noch von einzelnen Autoren die Rede sein kann. Gegenwärtig fokussiert sich das Interesse der Leser in der Türkei insbesondere auf die Gattung des Romans. Während Novellen und Lyrik innerhalb der literarischen Welt geschrieben und gelesen wurden und sich auf diese Weise entwickelten, hat der Roman die Literatur breiten Leserschichten zugänglich gemacht und ihre Popularität damit erhöht“ (ebd.).

Es gilt bei vielen modernen türkischen Schriftstellern hervorzuheben, dass sie sich nicht mehr direkt in eine politische Klientel hineinschieben lassen. Hakan Günday gehört auch zu diesen Schriftstellern, der sich von historischen, traditionellen türkischen Romanthemen entfernt und eine neue Romankunst entwickelt, in der es (für ihn) scheinbar keine Grenzen gibt. Oft fundieren Übertreibungen seine Romaninhalte und er nimmt bei den Beschreibungen oft kein Blatt vor den Mund, ganz im Sinne einer Populärliteratur.

Einer der einflussreichsten Literaten der heutigen Türkei, Oktay, bemerkt, dass im Neuen Jahrtausend „Ideologien, die die Literatur der republikanischen Epoche beeinflussten, indem sie den Subtext, die tiefere Bedeutungsebene und geistige Textstruktur durchdrangen, einer individuellen Haltung wichen, die Literatur fern jeder ideologischen Einflussnahme von Gruppen oder Strömungen produzieren“ (ebd.).

1980 erfuhr die türkische Elite durch einen Putsch ein Aufrütteln und gleichzeitig einen starken Druck, dem sie ausgesetzt war, denn die Freiheit des Schreibens war nicht mehr direkt frei, sondern wurde im wahrsten Sinne des Wortes verfolgt. Aus diesem Grund nahmen die Anzahl von neuen Büchern in den 90er Jahren stark ab. Die Schriftsteller, die man aus den 1980er Jahren und später kennt, konnten zwar ihre Ideologien in ihren Werken weiter bewahren, jedoch mussten sie auch politische Tabuthemen, wie kurdische und innerpolitische Konflikte sehr aufpassen. Durch den Übergang zum „freien“ Schreiben als ein Kalkül des Postmodernen traten nach und nach neue Autoren auf die literarische Bühne, die vom Publikum mit Achtung über ihren freien und neuen Schriftstil beschenkt wurden. Aus diesen Gründen begann die Literatur des Populären in der Türkei weit später als in Europa.

Anscheinend haben sich die türkischen Autoren von den kollektiven Themen und der Politik nicht komplett abgewandt, doch traten die eigenen Probleme, die Einsamkeit im

städtischen Leben oder das Aufbegehren des Individuums mehr in den Vordergrund. „Ob es nun Liebesgeschichten sind, die Familiensaga oder politische Romane, die Novellen und Romane, in denen der Versuch unternommen wird, die eigene Identität und die Auseinandersetzungen der Helden mit sich selbst zum Ausdruck zu bringen, überwiegen, sowohl was die Zahl der Werke als auch die Präferenzen der Leserschaft betrifft“ (ebd.).

„Inzwischen hatte sich auch die Leserschaft in der Türkei gewandelt. In den 2000er Jahren wurde die Türkei von einer heftigen Wirtschaftskrise erschüttert. Doch hatte sich die Zahl der Leser merklich vergrößert und als sich ein Nachlassen der Krise bemerkbar machte, wurden auf dem Büchermarkt der Türkei wichtige Veränderungen sichtbar. Der Umsatz an Büchern stieg, die Vielfalt nahm zu. Während in den 90er Jahren in der Türkei 15.000 verschiedene Bücher (einschließlich Unterrichtsbücher) veröffentlicht wurden, publizierte man in der zweiten Hälfte der 2000er Jahre bereits 30.000 Bücher“ (ebd.). Gleichzeitig stiegen die Auflagen. Auflagen wie 50.000 oder 100.000 waren keine Phantasiezahlen mehr (ebd.). 2015 wurden in etwa 55.000 neue Titel zur Publikation freigegeben (nach Ministerium für Kultur und Tourismus).

„Ein [anderer] Schriftsteller, der in den 2000ern die Aufmerksamkeit auf sich zog, ist Hakan Günday. Günday, der seinen ersten Roman *Kinyas ve Kayra* (dt. *Kinyas und Kayra*) als 24-jähriger im Jahre 2000 veröffentlichte, hat seine Leserschaft, die junge Generation der 2000er, besonders beeinflusst. Der Nihilismus, die Unbekümmertheit, die Regellosigkeit, die Gewalt und das Abenteuerertum in *Kinyas ve Kayra* fand bei der Jugend jener Zeit überwältigenden Anklang“ (ebd.).

„In seinen beiden Romanen *Zargana* (dt. Hornhechte) und *Piç* (dt. Bastard), die er in den folgenden Jahren publizierte, verfolgt Hakan Günday diese Spur weiter. Bemerkenswert ist die Beschreibung der sonderbaren Lebensweisen seiner Charaktere wie auch die Lebensweisheit seiner Geschichten. Die Charaktere von Günday sind unbekümmerte Jugendliche, die Tragödien durchleben. Sie sind Kinder aus reichen Familien, die ihre Familien bestrafen oder hinter ihrer unbekanntem Vergangenheit hinterherlaufen. Stets handelt es sich um Personen, die dem Alkohol, den Drogen, den Frauen, der Gewalt in einem Maße verfallen sind, als wollten sie sich selbst und die Welt bestrafen. Günday hat wie kein anderer in seinen Büchern die Art einer Generation, die Welt wahrzunehmen, literarisch verarbeitet und aus diesem Grunde gehört er zu den beachtenswerten Schriftstellern dieses Jahrzehnts“ (ebd.).

## 4. AUSWAHL LITERATUR

### 4.1. CHRISTIAN KRACHT: *FASERLAND*

„Als Christian Krachts *Faserland* 1995 erschien, rief der Roman im Feuilleton eine hohe Anzahl skeptischer bis ablehnender Rezensionen hervor. Zu dieser Zeit konnte jedoch kein Mensch wissen, dass der Roman einige Jahre später als ein Schlüsseltext einer neuen und umstrittenen Strömung junger deutschsprachiger Literatur, der so genannten Neuen deutschen Pop-Literatur gehandelt werden würde“ (Grabienski: 2001: 3).

Die Neue Deutsche Popliteratur, die unter dieser Namensführung ab 1998 auf dem literarischen Markt auftaucht und zuerst mit fast nur negativen Rezensionen die Aufmerksamkeit des Publikums erregte hatte mit *Tristesse Royale* von Joachim Bessing ihren vorläufigen Höhepunkt. Neben Bessing und von Stuckrad-Barre konnte sich aber insbesondere Christian Kracht hervortun, der mit seinem Debütroman *Faserland* den Nerv der damaligen jungen Leserschaft und deren Zeitgeist traf. Fortfolgend soll der inhaltliche Ablauf des Romans erläutert werden.

„Modebewusst und dandyhaft reist in *Faserland* ein namenloser Ich-Erzähler durch sein *Fatherland* von Sylt nach Zürich, taucht ab in die Partyszene der Republik, immer auf der Flucht vor einem unbestimmten Grauen, vor seinen vermeintlichen Freunden, vor sich selbst. Getrieben von der Sehnsucht nach einer besseren Welt, die es nicht recht fassen kann, sucht das Ich sein Heil in der Utopie. *Faserland* erfüllt demnach auch die Merkmale eines Reiseromans, was die Einteilung der Kapitel gleichzeitig gliedert“ (ebd.).

Der Roman *Faserland* beginnt am, nördlichsten Punkt Deutschlands, auf der Insel Sylt in Schleswig-Holstein. Der Ich-Erzähler, in der Hand ein Bier, unterhält sich mit einer Nebenfigur, Karin an Deutschlands nördlichster Fischbude. Diese kennt er noch aus seiner Internatszeit in Salem, und nach einer Weile entscheiden sie in eine Disko zu gehen, in das sogenannte Odin. „Auf dem Weg dahin holen sie Anne und Sergio vom Strand ab. Im Odin trinken die Vier zusammen Champagner, und der Protagonist ist für einen kurzen Moment grundlos verdammt glücklich“ (ebd.).

„Im zweiten Kapitel fährt die Hauptperson mit dem ICE nach Hamburg. Im Speisewagen trinkt der Ich-Erzähler vier Flaschen Rotwein und schläft dann mit einer fünften auf der Toilette des Zuges ein. In Hamburg fährt er mit dem Taxi zu

seinem Freund Nigel, bei dem er sich von Sylt aus angekündigt hat. Nigel und er gehen dann auf eine Party, auf der der Protagonist wieder ziemlich viel trinkt und sich eine von Nigels Pillen einwirft. Er hat daraufhin mit einem Mädchen auf der Tanzfläche ein rauschhaftes Zusammengehörigkeitsgefühl. Er folgt ihr ins Bad, wo der Zauber sehr schnell verfliegt, als sich das Mädchen in die Badewanne übergibt“ (ebd.).

Zu Beginn des dritten Kapitels erkennt der Protagonist, dass sein Freund Nigel bereits wieder zurück ist und sich offenbar mit einer Frau im Schlafzimmer befindet. Als er neugierig die Tür aufstößt, erwischt er diesen mit einem schwarzen Model und einem anderen Typen beim Geschlechtsverkehr. Er packt daraufhin direkt seine Sachen und verlässt Hals über Kopf das Appartement. Im Taxi auf dem Weg zum Flughafen weint er dann. Auf dem Flughafen provoziert er dann die Reisenden, in dem er alles Mögliche an Verpflegung in seine Taschen der Barbourjacke stopft. Alkohol, Kaffee, Zigaretten und zwei Joghurts sind das einzige was er in der Folgezeit zu sich nimmt. Im Flugzeug sitzt eine alte, wohlhabende Frau neben ihm, die ein Buch von Ernst Jünger liest. Der Erzähler malt sich das Leben dieser Frau aus. Wenig später bemerkt er wie sein Gesäß feucht wird, da einer der Joghurts ausgelaufen ist. Während der Landung denkt er zuerst an eine Begegnung mit Wim Wenders, dann an seinen Freund Alexander, der im Internat in Salem von Mädchen umschwärmt wurde.

Der Protagonist verbrennt seine verunreinigte Barbourjacke noch auf dem Flughafen neben einer Bank auf der ein chinesischer Geschäftsmann schläft. Mit einem Taxi lässt er sich zum Hotel Frankfurter Hof bringen. Frankfurt ist für ihn eine ausgesprochen hässliche Stadt. Er will hier seinen Freund Alexander besuchen, den er in den letzten Zeiten aus den Augen verloren hat. Auch kommt ihm seine Freundin Varna in den Sinn. Im Hotel angekommen, muss er sich zunächst einmal übergeben, dann wäscht er sich und geht in das ihm bekannte Café Eckstein. Dort erkennt er Alexander, der wiederum ihn aber nicht erkennt, was den Erzähler dazu veranlasst, Alexanders Barbourjacke zu stehlen und das Café direkt zu verlassen.

Eigentlich wollte der Protagonist mit dem Zug weiter nach Süden fahren, jedoch verwirft er diesen Plan als er im Bordbistro des Zuges Matthias Horx, einen Trendforscher, trifft. Dies stößt in ihn ab, da er mit dieser Person nicht die ganze Zugfahrt verbringen möchte, steigt er spontan in Heidelberg aus und nimmt sich dort auch ein Hotelzimmer. Im



Anschluss daran geht er in die Max-Bar und wird dort von ein paar Studenten zu einer Party eingeladen. Dort flirtet er mit einem Mädchen. Als diese die Küche verlässt, folgt er ihr in den Keller, wo er überraschenderweise Nigel wiederfindet der sich einen Schuss gesetzt hat. Vollkommen verwirrt stolpert er aus dem Haus und wird ohnmächtig.

Im nächsten Kapitel wird der Leser mit einer Art Zeit- und Ortsprung konfrontiert. Der Protagonist findet sich auf einer Technoparty, einem Rave in München wieder und erinnert sich erst dann an den Blackout, als Rollo ihn in seiner Ohnmacht aus Heidelberg hierhergefahren hat. Der Erzähler kennt Rollo von seiner Internatszeit am Bodensee. Beide entscheiden nach dem Aufenthalt in München mit Rollos Auto, einem Porsche, nach Meersburg, einem kulturellen Kleinod am Bodensee zu fahren, wo Rollo in einer Villa direkt am See wohnt. Dort angekommen, fangen sie beide an sich zu betrinken und für eine Feier am See fertigzumachen. Auch hier baut Kracht einen Schnitt ein, denn der Erzähler erinnert sich auf einmal an seine Reise nach Mykonos. Dort ist er per Zufall auf einen Homosexuellestrand geraten und fühlte eine angenehme Art der Stille in sich aufsteigen.

Dieser Paragraph ist typisch für die nachdenklichen Passagen in Faserland und wird fortfolgend zitiert.

„Das ist natürlich etwas schwer zu erklären, aber es ist ein bisschen so, als finde man seinen Platz in der Welt. Es ist kein Sog mehr, kein Ohnmächtig-Werden angesichts des Lebens, das neben einem so abläuft, sondern ein Stillsein. Ja, genau das ist es: Ein Stillsein. Die Stille“ (vgl. Kracht 1995).

Wieder auf einer Party am Bodensee entdeckt er Sergio und Karin, die er vom Strand in Sylt kennt. Er möchte Karin küssen, während sich Sergio auf macht um ein paar Drinks zu holen. Sergio taucht aber schneller aus erwartet wieder auf und wendet sich dann etwas verwirrt Rollo zu. Der Protagonist steht nun neben Rollo an See und sieht, wie dieser anfängt zu weinen. Es scheint, dass Rollo keine richtigen Freunde hat und die „Gäste ihn nur zu benutzen scheinen da die Gäste eigentlich keine echten Freunde sind, und sich niemand wirklich für seine Probleme interessiert. Bald darauf lässt er Rollo stehen und fährt mit dessen Porsche mitten in der Nacht in die Schweiz“ (Möckel 2011: 26).

Das letzte Kapitel beginnt in einem Hotel in Zürich. Dort vergleicht der Erzähler das Leben in der Schweiz mit dem in Deutschland. In einem Café liest er die Nachricht, dass sein Freund Rollo unter Drogeneinfluss ertrunken ist. Dann ergibt sich ihm eine spontane Eingebung, der er folgt – und zwar lässt er sich mit einem Taxi zum Friedhof bringen auf dem Thomas Mann beerdigt ist, jedoch kann er die Grabstelle nicht finden. Spät in der Nacht verlässt der Protagonist den Friedhof und begibt sich hinunter zum Züricher See. Dort angekommen, sieht er einen rauchenden Mann am Bootsableger, den er auf Bezahlung bittet, ihn zum anderen Ufer des See hinüberzurudern. Der Roman beendet mit dem Erreichen der Seemitte und gibt dem Leser ein unwirkliches offenes Szenario im Sinne eines offenen Endes (vgl. Möckel 2011).

#### 4.2. HAKAN GÜNDAY: *KINYAS VE KAYRA*

Hakan Gündays *Kinyas und Kayra* besteht aus drei Teilen: “Kinyas, Kayra und das Leben”, “Der Weg von Kayra”, und “Der Weg von Kinyas”. Zwei enge Freunde sind sehr weit weg von ihrer Heimat: In Afrika. Die Geschichte fließt mit den beiden Erzählern. Ein Kapitel wird von Kayra, das Nächste von Kinyas erzählt. Dadurch entsteht eine mehrdimensionale Ebene des Erzählens und es ist schwer den eigentlichen Erzähler auszumachen. Gewalt, Schuld, Geld, Sex, Tod, Drogen (im Speziellen Heroin), Musik, Alkohol und Reise sind in diesem Roman vorhanden. Ohne Familie und Vergangenheit leben die zwei Protagonisten in Afrika. Der Gedanke des Todes (geistlich und körperlich) nimmt alle Grenzen der Beiden. Sie denken, dass sie ihr Heil im Tod finden. Um geistlich tot zu sein, verzichten sie auf Alles: Familie, Ursprung, Kultur und moralische und traditionelle Werte. Sie reisen viel, aber nicht im touristischen Sinne. Während der Reise machen sie auch eine Reise in ihre innere Welt. Warum sind sie überhaupt auf der Welt? Was hat sich sie geändert? Oder besser gesagt, warum sind sie so anders? Sie suchen die Antworten und finden sie auf den verschiedenen Kontinenten.

Der Roman beginnt im Haus von Kinyas. In dem ersten Kapitel (sehr ungewöhnlich) kann man die Geschlechter von diesen zwei Protagonisten nicht unterscheiden. Kinyas zielt mit der Waffe auf die Stirn von Kayra. Er möchte, dass er alles aufschreibt, was sie gelebt haben, wofür sie gekämpft haben. Obwohl Kayra sein Gehirn nicht wieder “erwecken”

möchte, fängt er an die Geschichte zu schreiben. Während er in den Gedanken war, lässt Kinyas die Waffe für einen Moment auf dem Tisch. Jetzt hat Kinyas die Waffe auf der Stirn und Kayra möchte von ihm, dass er die Geschichte erzählt, wie sie in den nächsten Seiten verwirklicht wird. In der ersten Szene von Afrika sind sie in Abidjan und besuchen eine Freundin, Rose, die eine Pension in einem "italienischen" Dorf hat. "Ein Paradise von bösen Männern, die mit Alkohol, Heroin, Reggae und Sex zusammenkommen."

Rose erklärt den Protagonisten, wie sie das Heroin von den liberianischen Soldaten an der Grenze von Ghana nehmen und zu einem Vertreter der Belgischen Botschaft in Burkina Faso wiederverkaufen können. Während sie am Abend auf der Terrasse mit Rose und Moctar, ein Nachbar von Rose, trinken und sich auf Französisch unterhalten, lachen, hört Kayra ein Krach. Kinyas hat Moctar erschossen. Keiner versteht, ob das ein Unfall war oder nicht. Wenn es dunkel ist, "vergraben" sie Moctar im Ozean. Sie kehren nach Yamassoukro zurück, wo Kinyas Haus liegt. Kinyas erzählt, dass er sich nach einem echten, tiefen Gefühl sehnt und deswegen er Moctar getötet hat. Wenn er es bereuen würde, wenn er das fühlen könnte, dann könnte er auch neu anfangen. Als Ich-Erzähler beschreibt Kinyas wie er auf alles verzichtet hat und nur auf den Tod wartet und wie er die Liebesgefühle, die er mit Efla (seiner Ex-Freundin) hatte, verloren hat. Die liberianischen Soldaten bringen aber das Heroin nicht, sondern sie stellen Kinyas eine Falle. Kayra kommt mit der Waffe, nach einer kurzen Schießerei nimmt er Kinyas wieder ins Auto und sie nehmen auch die 5kg *Eroïne*, die die Soldaten mitgebracht hatten, dann fahren sie weiter nach Ouagadougou. Sie haben einen Termin in Café Ajax, deren Besitzerin (Melina) ein Transvestit ist. Sie treffen sich dort mit dem Belgier, der Albert heißt, und verkaufen ihm die 5 kg *Eroïne*.

Nachdem sie nach Abidjan zurückgekommen sind, gehen sie zu dem Hafen und sie suchen ein Schiff, mit welchem sie den Atlantik überqueren können, weil sie nach Mexiko gehen möchten. Auf dem Schiff "Cassandra" verbringen sie anderthalb Monate, sie fahren nach Veracruz. Kinyas ist krank und er schläft bis die Reise zu Ende ist. In Mexiko bekommen sie zwei Französische Pässe: Michel Defleur und Louis Perrot. Sie mieten ein zweistöckiges, weißes Haus, das am Meer liegt und haben jetzt ein Auto, ein BMW 850.

Nun kommt eine interessante Stelle im Roman, denn nach vier Wochen, die sie nur mit den Frauen verbracht haben, treffen sie zufällig einen Türken: Hakan Günday. Ein paar Abende verbringen sie Zeit zusammen.

An einem Abend sind sie wieder auf einer Party und lernen neue Frauen kennen. Kinyas steckt sich hier mit einer Krankheit, die er nun immer tragen wird, an: AIDS. Obwohl eine Bekannte ihn warnt, schläft er mit der Absicht mit einer Frau, die an AIDS leidet, weil er sein Leben selbst beenden möchte. Also wie ein Selbstmord.

Nachdem die zwei Freunde in Mexiko viele Verbrechen begehen, haben sie die Idee in ihre Heimat zurückzukehren. Als zwei Franzosen (mit den französischen Pässen) kommen sie nach İstanbul. Sie bleiben wie immer in einem Hotel und besuchen ein Paar Freunde, denken an die alten Tage, wenn sie in der Stadt herumfahren. Danach fahren sie nach Ankara, wo Kinyas mit seiner Familie bleibt, ohne dem Freund Bescheid zu geben. Kayra reist weiter und schließlich fliegt er nach Afrika zurück. Um dort Geld zu verdienen, begeht er kriminelle Handlungen. Mit diesem Geld kauft er für sich ein sehr großes Haus am Meer in Banjul und er findet eine Frau als seine persönliche Krankenschwester. Er wartet dann Tag für Tag für seinen psychischen –und am Ende physischen- Tod.

Kinyas besucht nach acht Jahren seine Familie in Ankara. Man erfährt, dass er eigentlich Tolga heißt. Mit der Zeit heilt er seine „kranken“ Ideen und schafft sein Leben wieder normal zu führen. Kinyas findet die Glückseligkeit in diesem neuen Leben, das er von Null an aufgebaut hat und er empfindet das Gefühl, das in dieser Welt alles gibt und er alles schaffen kann. Alles, was er während der Reise geschrieben hat, schickt er mit der Idee, die Kayra sein Leben in einen schlechten Weg gebracht hat, nach Afrika zu Kayra.

Die Geschichte von zwei engen Freunden beenden in zwei verschiedenen Kontinenten. Während einer dem Tod ins Gesicht schaut, beginnt der andere ein neues Leben.

## 5. KRITERIENANALYSE

### 5.1. DANDYISMUS

Der Begriff des Dandytums unterliegt dem Problem einer historischen Sicherung. Es ist schwer ein allgemeines Bild für einen Dandy zu entwickeln, da der Dandy immer auch dem kulturellen Ursprung zugeordnet werden muss. Im Klartext bedeutet das, dass ein deutscher Dandy nur schwer mit einem türkischen verglichen werden kann. Das Idealbild eines Dandys müsste nach Dovermann aus England stammen. Nach Dovermann (2011) ist er eine ideale, ja irrealer Figur, die sich dadurch auszeichnet, dass sie zwischen Realität und Irrealität steht. Es gibt sie als Menschen oder als Figuren weil sich jeder Dandy, ob real existent oder als Figur, sich durch sein Verhältnis zur Oberflächlichkeit und Künstlichkeit konstituiert (vgl. Dovermann 2011).

„Nicht nur der utopische Charakter des Dandys stellt die Wissenschaft vor Schwierigkeiten. Es ist besonders hervorzuheben, dass er auch einen Hang zur Pose hat. Dieser führt dazu, dass ein Dandy nicht selber zu seinen tieferen Eigenschaften befragbar ist: Er selber würde viele Eigenschaften, wie jede philosophische Tiefe scharf leugnen. Auch hinterlässt ein idealer Dandy in seiner Rolle als Müßiggänger (Nietzsche schrieb: Ein Dandy tut nichts) nichts Bleibendes, die Dandyforschung ist also angewiesen auf Beobachtungen an realen Dandys oder auf Untersuchungen von literarischen Werken, die (gegen das Ideal) von bekennenden Dandys verfasst wurden oder die Figur des Dandys nutzen“ (Dovermann, 2011: 34).

Der Term eines Dandys entstammt nicht dem deutschen Wortschatz. Deshalb stellt sich die Frage, wann der Begriff in die deutsche Sprache Einzug erfuhr? In Jakob und Wilhelm Grimms *Deutsches Wörterbuch* (1860) wird das Lexem des Dandys noch nicht aufgeführt, aber in Sanders *Wörterbuch der deutschen Sprache* aus dem gleichen Jahr, wird unter dem Wort Dandy die Bedeutung eines Stutzers, Modeherren angegeben. Aktuellere Nachschlagewerke gehen in eine gleiche Richtung: „modisch herausgeputzter Mann, Geck“ wird im zweibändigen Brockhaus (1977) sowie 1988 definiert die Brockhaus Enzyklopädie den Dandy als einen Modenarren (vgl. Scheene, 2010).

1990 definiert *Meyers großes Taschenlexikon* den Dandy als „heute allg. im Sinne von Stutzer, Geck, Modenarr gebraucht. Daneben fügen die ausführlicheren Enzyklopädien

nach Nennung von einigen Vertretern, Extravaganz der Kleidung u. Exklusivität der Lebensführung als Merkmale des Typus hinzu“ (ebd.).

„Der Dandy zeichnet sich hiernach aus durch „Sonderung von der Menge und ihrem Verhalten, auch in Kleidung und ästhetischer Haltung. Doch es wäre verhängnisvoll, würde man den Begriff Dandy nur unter rein linguistisch-semantischen Gesichtspunkten betrachten. Das Wort ist auch untrennbar mit einem vielfältigen sozialen, kulturellen und auch literarischen Umfeld verbunden. Gut gekleidet sein, heißt beim Dandy aber nicht, dass er auffällig gekleidet ist. Extravaganzen so genannter Künstler lehnt der Dandy ab. Gnüg spricht in ihrer Monographie vom Raffinement der Einfachheit“ (Gnüg, in Scheene 2010).

„Die originelle, aber jederzeit passende elegante Kleidung, kombiniert mit den formvollendeten Manieren eines Gentlemans, wird zum einzigen Lebenszweck erhoben. Erbe nennt ihn sogar einen Heros stilvoller Eleganz“ (Erbe in Scheene 2010). Daher passen auch die Niederungen anstrengender Erwerbsarbeit nicht zum echten Dandy. Anders formuliert: „Der Dandy hat keinen anderen Beruf als die Eleganz“ (ebd.).

„Der Dandy benötigt als Lebensraum, die Gesellschaft, die er gleichwohl verachtet. Er bewegt sich zwar innerhalb der feinen Gesellschaft, grenzt sich aber gleichzeitig von dieser ab. „Dandytum ist der passive Kampf des Individuums gegen die kollektive Saturiertheit des bürgerlichen Zeitalters. Passiv ist dieser Widerstand, da er niemals argumentativ wird, sich nicht engagiert und nie revoltierend eingreift, sondern lediglich durch eine hypertrophierte Ästhetik provoziert. Der Dandy ist ein radikaler Individualist und duldet keine anderen Individuen neben sich. Er sieht in den anderen nur Gruppen und Kollektive. Das schlägt sich auch in seiner Sprache nieder. Er neigt zu einer typologischen Begriffswahl. Die Sprache wird zu seiner Waffe: Sein sarkastischer Scharfsinn provoziert das Gegenüber ohne es jedoch zu beleidigen“ (Scheene, 2010).

Ein weiteres Merkmal des Dandys ist sein Umgang mit Frauen: „In das Weltbild des Dandys fügt sich die Frau nur als Dame [...], als gesellschaftliches Ornament, als modisches Accessoire [...]. Die Frau fungiert für den Dandy also nur als soziales oder dekoratives, nicht als privates oder körperliches Phänomen. Vollkommen auf sich fixiert, bleibt kaum Platz für andere – weder für Gefährten in der Gesellschaft noch für eine Frau“ (ebd.).

Als Fazit für eine Dandykonzeption könnte folgendes Zitat stehen:

„Sein funkelndes, vielfältiges Wesen setzt sich aus konträren Zügen zusammen, so dass sein Charakter nicht flächig erscheint, sondern polydimensional. Beim Konzept des Dandys ist es wichtig zu begreifen, dass er zum einen als historische Figur existiert und zum anderen als literarische Figur weiterlebt, die den Autoren als Projektionsfläche für ihre Idealisierung dient“ (ebd.).

In den Romanen *Faserland* und *1979* können die Protagonisten den Dandys zugeordnet werden. In beiden Werken sind die Hauptdarsteller sehr gut betucht und geben sich nicht mit einfachen Standards ab. So spiegeln das Modeverständnis, das Aussehen der männlichen Darsteller und das Markenbewusstsein den Dandyismus wieder. Auch das zum Teil doch harsche Gegenübertreten zu Frauen, denen in besonders in *Faserland* nur bei sexuellen Akten der Eintritt ins Geschehen gestattet wird, bestätigen die Annahme das es sich hier um moderne Dandys handelt.

Bei *Kinyas* und *Kayra* findet man kaum Merkmale von Dandyismus. Zwar wird *Kinyas* im Buch als ein attraktiver Mann beschrieben und man versteht durch das folgende Zitat, dass seine Familie wohlhabend sein könnte, da hervorgeht, dass sein Vater Tennis spielt, ein Weinkenner ist und dieser ihm auch erklärt, dass ein Mensch, der weder Schach, noch Bridge, noch Tennis kennt, nicht in der Lage ist über internationale Beziehung zu diskutieren.

„Babamı tenis oynarken çok seyrettim. [...] ‘Satranç, briç ve tenis... Bunları bilmeyen biri uluslararası ilişkilerde doktora yapsa neye yarar?’ derdi babam. Tabii kendisi bu kadarla da yetinmeyip şarap uzmanlığına ve gurmeliğe de terfi etmişti” (Günday 2014: 528).

Aber es gilt hier hervorzuheben, dass die doch europäische Kultur des Dandys aus historischer Perspektive in der Türkei nicht so vorzufinden ist. Zwar wurden durch die Republikgründung europäische Normen übertragen, aber dennoch ist anzumerken, dass es keinen identischen Durchlauf eines Dandytums in der Türkei gegeben hat, mit der Ausnahme westlicher Metropolen, in denen zum Teil Spuren zu finden sind.

## 5.2. MEDIALITÄT

### 5.2.1. Musik als Medium

„Popmusik ist ein wichtiger Bezugspunkt in der fiktionalen Welt der neuen Deutschen Popliteratur, weil sie als ein Leitmotiv im Leben popsozialisierter Jugendlicher ist, welche als Handlungsträger der Romane fungieren. Durch die Formzitate spielt popmoderne Popliteratur auch auf formaler Ebene mit Prinzipien der Popmusik“ (Degler & Paulokat 2008: 56).

In Faserland bedient sich Kracht dem Kriterium der Einfügung von Musiktiteln, um die Situationen, die er durchlebt in einer emotionaleren Stimmung darzustellen. Auf Seite 40 im Roman führt Kracht die Musikgruppen Lipps Inc. und Chic auf.

„Nigel würde nie in Discos gehen, obwohl es da ja auch noch extreme Unterschiede gibt, zum Beispiel zwischen Techno-Discos oder Acid-Jazz-Discos, wo ich lieber hingeh, weil da so ältere Sachen laufen, *Car Wash*, etwa, oder Funkytown, von Lipps Inc., oder *Le Freak* von Chick, eben wie im Traxx“ (Kracht 1955: 40).

Acid Jazz oder Dancefloor Jazz bezeichnet eine Musikrichtung, die Elemente aus elektronischer Musik, Soul, Funk und Jazz in sich vereint. Dieser Musikstil grenzt sich vom Mainstream ab und bietet die Möglichkeit auch Funk, Soul und Hip-Hop Elemente zu verbinden, wo etwas Nostalgisches in sich birgt. Die hier genannten Popgruppen sind aus den 70ern und 80ern.

Die nächste angeführte Musikgruppe ist das aus England stammende Duo: Pet Shop Boys, die auf der Party in Hamburg, die er mit Nigel besucht, aus den Lautsprechern ihr Bestes geben.

„Ich gehe ins Wohnzimmer wo gerade die Pet Shop Boys laufen und ein Mädchen in der Mitte so einen sexy Tanz aufführt, richtig mit Hüften wiegen und so. Ich sehe mir das eine Weile an, obwohl ich die Pet Shop Boys nicht so richtig mag [...]“ (ebd.: 43).

Die Musik der Pet Shop Boys gehört eindeutig in den Mainstream der Popmusik, weswegen der Protagonist an ihnen auch weniger Gefallen findet, da sie wohl von einer zu breiten Masse gehört werden und nichts Besonderes in ihrer Musik tragen. Gerade



diese Musik der breiten Masse wird vom Protagonisten als trivial abgestellt, was auch die folgenden Textauszüge über Fehlfarben und Modern Talking.

„[...] Der Alexander ist jahrelang herumgereist, in der ganzen Welt, und er hat mir zum Beispiel geschrieben, er wäre auf der Suche nach den Spuren des Liedes *You're my heart, you're my soul* von Modern Talking, das ja nun wirklich ein sehr, sehr schlechtes Lied ist, aber er wäre jedenfalls unterwegs, um zu sehen, wie weit *You're my heart, you're my soul* verbreitet ist [...]. Das Interessante daran ist, daß Alexander eigentlich nur zwei Lieder auf der Gitarre spielen kann. Das eine ist: Es geht voran von Fehlfarben, und das andere ist *Brother Louie* von Modern Talking. Jedenfalls schnappt sich Alexander die Gitarre und fängt an die ersten blöden Akkorde von *Brother Louie* zu spielen. [...] und jetzt kommt's: Alle kennen das Lied ganz genau, und durch die dreckige Bar mitten in der Wüste erschallt ein Männerchor: *Brother Louie, Louie, Louie ... How you douie, douie, douie*“ (ebd.: 72f.).

Musikstücke von Jona Lewie, Rod Stewart, Moody Blues und The Clash werden emotional inszeniert eingesetzt um die Atmosphären der Kapitelsequenzen besser zu beschreiben. In Kapitel 2, auf der Party, in Hamburg, möchte der Protagonist sich ein neues Getränk in der Küche holen, die jedoch mit Partybesuchern überfüllt ist. Kracht beschreibt, dass bei Hausfeten, die Küchen meist ein begehrter Platz zum Treffen sind.

„Der Fischer und die Anne sind weg, dafür ist die Küche jetzt voller geworden, eigentlich das vollste Zimmer auf der Party und ich muss an den alten Jona Lewie Hit denken, den ich früher in Salem jeden Tag mindestens eine Million Mal gehört hab: *You'll always find me in the kitchen at parties*. Dann muss ich grinsen, weil mir das Lied so unheimlich zutreffen erscheint, [...]“ (ebd.: 47).

Die Situation des Duschens wird in Kapitel 4 durch die Hintergrundmusik von Rod Stewart unterlegt.

„Dann gehe ich ins Badezimmer, schalte dort das Radio ein, und während *I am sailing* von Rod Stewart läuft, seife ich mich mit der Hotelseife unter der kochend heißen Dusche ein“ (ebd.: 80).

Die Selbstmordtendenzen von Rollo, die er schon in seiner Jugend hatte, unterlegt Kracht mit dem Lied *Nights in white satin* von Moody Blues:

„Also, er parkte seinen Käfer, rauchte, und das Lied *Nights in white satin* von Moody Blues wurde immer und immer wieder auf dem Kassettenrecorder zurückgespult. Dabei hat er sich dann mit der Zigarette immer absichtlich Löcher in den Arm gebrannt“ (ebd.: 131).

Der „Dandy“-Protagonist zeigt seinen Intellekt auch durch die Musik und seinen Musikgeschmack. Während wie zuvor angedeutet, manche Gruppen, wie Modern Talking, ihm Kopfschmerzen bereiten, wählt er selber andere Musikformen aus, mit denen er sein Verhalten und seine Lebensatmosphäre unterstreicht. Angelo Badalamenti ist wohl einer dieser Figuren, zu der die junge Leserschaft nicht direkt einen Bezug aufbauen kann. Jedoch ist der Protagonist sehr überrascht, als ihn ein Mädchen auf einer Party in Kapitel 2 darauf mit einem Wortspiel zum Komponisten anspricht. Er ist so positiv baff, dass er ihre Hand eine Weile lang hält und erst loslässt, als sie meint, dass sie zur Toilette müsse.

„[...] obwohl die Musik ja wirklich das Schönste ist, was ich je gehört habe, da spricht mich ein Mädchen an und sagt, ich erfinde nichts, das sagt sie jetzt wirklich: Angelo Badalamenti ist gar nicht mal so dementi. Das haut mich um. So ein brillanter Satz“ (ebd.: 48).

Ein Ähnliches Beispiel kann im Kapitel 6 gelesen werden. Der Ich-Erzähler steht an der Tanzfläche und ihm scheint die Musik zu gefallen, da es nicht ein trivialer Techno-Beat zu sein scheint, sondern eine sphärische Musik, die ihn an Andreas Vollenweider erinnert.

„Die Musik auf der Tanzfläche ist recht laut. Hinter uns in dem Pyramidenzelt, läuft leisere Musik, auch nicht mit einem Stampfbeat, sondern eher sphärisch. Es klingt nach Andreas Vollenweider oder nach der Musik aus diesem Film *Koyaanisqatsi*, den ich neulich im Fernsehen gesehen habe“ (ebd.: 116f.).

Des Weiteren werden noch andere, spezielle Sequenzen mit Musik und Musikkünstlervergleichen untermalt. Bob Marley, Public Enemy und Kurt Cobain fallen darunter.

„[...] und jeden musterten, der zur Tür hereinkam, um sich dann wieder gelangweilt über ihr Bier zu beugen und mit ihren noch blöderen Freunden das letzte Public Enemy Konzert zu besprechen oder den letzten Text von Diedrich Diederichsen“ (ebd.: 77).

„Und wirklich: Das Taxi gleitet durch die Straßen, ganz anders als Taxis sonst, die eigentlich immer nur fahren, nur gleiten, und vorne fährt so ein maulfauler Student, dessen verfilzte Haare nach Haschisch riechen und aus seiner Anlage kommt *I shot the sheriff* von Bob Marley“ (ebd.: 91).

„Wir stehen also auf, und Rollo läuft auf einen Typen zu, der aussieht wie dieser blöde Kurt Cobain, komplett mit blonden langen Haaren und Pyjama“ (ebd.: 119).

Allein durch die vielen musikalischen Ansätze kann man verstehen, dass es dem Protagonisten nicht leicht fällt sich einem Milieu zuzuordnen. Er scheint eher auf der Suche nach einer extravaganten Identität. So scheinen Techno, Rock, Pop und Reggae nicht in seinem Musikrepertoire einen Platz zu finden. Mehr drückt er seine musikalische Identität durch unbekanntere Musiker aus, die in den 90er Jahren nicht jedem jungen Leser bekannt waren.

Auch in Hakan Gündays Roman spielt die Medialität eine zentrale Rolle, insbesondere steht hier aber die Musik im Vordergrund, durch die er zentrale Stellen im Roman untermalt.

“Sabah uyandığımda okyanus beni yıkadı. Benim adım Steve McQueen. Bütün bildiklerimi kusarak hayatta kalıyorum. David Bowie’yi rüyamda gördüm.” (Günday 2014: 23)

“Hapse girdim. Çıktım. Hayat bitmedi. Piyano çaldım. Sattım. Benim adım Dean Moriarty.” (ebd.: 24)

“Gittim, jazz dinledim. Duke Ellington’ın plağıyla kendilerini kesen kadınları gördüm...” (ebd.: 25).

Kinyas erklärt in diesem Kapitel, dass er sich seinen Namen selber gegeben hat und er sieht sich als eine Person, die unterschiedliche Namen trägt. Hierzu benutzt er den Namen des Schauspielers Steve McQueen und Dean Moriarty. Einen Teil seines vergangenen Lebens beschreibt er durch den Jazz von Duke Ellington, indem er die Damen in seiner Vergangenheit gesehen hat, die sich mit den Schallplatten von diesem Musiker selbst verletzt haben.

“Radyoda Alpha Blondy çalıyor. Her coğrafyanın kendine göre ağıtları var, diyorum içimden“ (Günday 2014: 52).

Kayra hört Alpha Blondy im Autoradio, was die Reiseatmosphäre in Afrika unterlegt.

“Beni kim kurtaracaktı? “Kurtuluş” dedim. “Ankara’da bir mahalle.” Fazlası değil. Belki bir de Bob Marley’in en iyi şarkısı. Daha fazla düşünmeye gerek yok. Adı her yerde, kendisi yok!” (ebd.: 65).

Kayra bezieht sich hier auf sein Heimatland, in dem er in der Vergangenheit immer Geld hatte, um sich zu vergnügen. Nun stellt sich ihm die Frage, wer wen im Leben befreien soll. Kayra glaubt nicht mehr, dass es jemanden gibt, der einem anderen einen ‘befreienden’ Gefallen macht. Befreiung bleibt nur noch ein Name eines Stadtbezirks von Ankara und vielleicht auch noch das beste Lied von Bob Marley (Redemption Song).

“Aşık Veysel ve David Bowie. Yere yatmış gökyüzüne bakarken, sadece üçümüzün anladığı bir dilden konuştuklarını hayal ederdim. Veysel toprağı anlatırdı. [...] Bowie ise değişimi söylerdi. Değişmenin sihri. “Changes” ismindeki şarkısını fısıldardı kulaklarımıza... Ben dinler ve seyrederdim. On dört yaşında ve sarhoş. Dinlerdim Bowie ile Veysel’in doğaçlamasını. Sonra uyurdum” (ebd.: 110).

Als Kayra vierzehn Jahre alt war, war er betrunken. David Bowie und Aşık Veysel sind seine imaginären Freunde, die er hört und die philosophische Gespräche machen. Und wenn er sich nun an sie erinnert, kann er nicht mehr die Bedeutung ihrer Gespräche verstehen.

“BMW...Üç harfin açılımı ne olursa olsun tercih ederim Carlos Santana’nın verdiği yanıtı. “Black Magic Woman” şarkısını hatırlarım BMW’ye binince” (ebd.: 119).

Kinyas meint, dass er sich bei der Auflösung der drei Buchstaben von der Abkürzung der Automarke BMW immer an den Titel Black Magic Woman von Carlos Santana erinnert fühlt, wenn er in so ein Gefährt einsteigt.

“Burası sahil evlerinde oturanlar için açılmış, kadınların satıldığı, ufak bir plaj barıydı. “Iron Like a Lion in Zion” parçası çalıyordu, Bob Marley’in” (ebd.: 149).

Kayra beschreibt hier eine kleine Strandbar für die Einwohner, in der man Frauen verkauft und in der das Lied ‘Iron like a Lion in Zion’ von Bob Marley gespielt wurde.

“Radyoda ise Tom Jones’tan “I’m Coming Home” çalıyordu. Coming home.... Bulsak o evi, biz de döneriz bir gün belki [...]” (ebd.: 167).

Kinyas bezieht sich hier auf ein Lied von Tom Jones, I'm coming home, das im Radio gespielt wurde und es erinnert ihn daran, dass sie auch irgendwann vielleicht nach Hause kommen werden, wenn sie das Haus fänden.

“Ben yazdım şarkı sözü. Utanmadan da bestelere oturttum kelimeleri. On altı şarkı yaptım. Hepsi bir hikaye anlatıyordu. Hepsinin de bir başı sonu vardı. IRS isminde bir grup kurmuştum. “İdentités Remarquables!”. Çaldık bir süre” (ebd.: 169).

Kayra sagt, dass er auch Songtexte geschrieben hatte und zwar ohne sich zu schämen hat er komponiert. Insgesamt waren es sechszehn Lieder, und jedes hat eine eigene Geschichte erzählt. Jedes Lied hatte einen Anfang und ein Ende. Er hatte auch eine Gruppe gegründet, mit dem Namen IRS: “İdentités Remarquables!” Sie hatten auch einige Auftritte.

“Dünyanın en iyi üç gitaristinden biri, enstrümanına dair sadece şu kelimeleri söyler: ,Gitarı ve gitar müziğini anlayabilmekteyim‘ ” (ebd.: 179).

Kinyas bezieht sich auf Gitarristen und meint, dass einer der weltbesten drei Gitarristen sein Instrument mit den Worten definiert: Ich kann Gitarren und Gitarrenmusik verstehen.

“Elektronik müzikten seksenlerin parçalarına kadar her şey çalıyor. Bir ara, Depeche Mode'dan “I want somebody” adlı şarkıyı duyuyoruz. Dans etmeye başlıyoruz siyahlı kadınla” (ebd.: 182).

Kinyas beschreibt, dass sie alle Art von elektronischer Musik bis hin zu den Achtzigern in einer Bar gespielt haben. Dazwischen hörten sie auch das Stück I want somebody von Depeche Mode. Er tanzte mit einer schwarz gekleideten Dame.

“Arabesk Orhan Gencebay'dır, Müslüm Gürses'tir. Gerisi palavra! Sid Vicious'un Punk'ın vücuda gelmiş hali olması gibi” (ebd.: 232).

Kayra sagt, dass die Arabeskmusik Orhan Gencebay und Müslüm Gürses sei. Alles andere sei nur Gerede. So wie Sid Vicious die einzige konkrete Form des Punk Rock ist.

“Yalnızlığın teknik desteği kulaklıklardan, Swiss Air hediyesi bir film müziği dinliyorum. Ennio Morricone'nin İyi, Kötü ve Çirkin için yaptığı, üçlü düello sahnesinin müziği. Mezarlık sahnesinin hafızaları dağılayan o melodisi. Ben hepsiyim. İyi, kötü, çirkin. Hepsi benim! [...]” (ebd.: 256).

Kayra meint hier, dass Kopfhörer, die technische Unterstützung der Einsamkeit, ihn Enrico Morricone hören lässt. Die Duellmusik, die für das Stück: *The Good the Bad the Ugly* gemacht worden ist. Die Melodie der Friedhofsszene. Kayra beschreibt sich hier selber, er ist alles: *The Good, the Bad, the Ugly*.

“Ve birden lacivert arabayı Alpha Blondy’nin sesi doldurdu. Fildişi Kıyısı futbol milli takımını için yazdığı ‘Allez les Eléphants!’ şarkısını söylüyordu” (ebd.: 289).

Kayra beschreibt hier, dass auf einmal aus einem dunkelblauen Auto die Musik von Alpha Blondy ertönt. Er sang jetzt das Lied, *Allez les Elephants*, das für die Fußball Nationalmannschaft der Elfenbeinküste geschrieben wurde.

“Radyoyu açtım. Bob Marley, “My fear is my only courage” diyordu. Benim cesaretiminse nereden geldiği belli değildi” (ebd.: 301).

Kayra dreht das Radio auf. Er hörte von Bob Marley “My fear is my only courage”. Er meint, dass es nicht klar war, woher sein eigener Mut kam.

“İçeri girdüğümüzde, techno müziğin ilk basamakları kulaklarımı çekiştirmeye başladı” (ebd.: 480).

Kinyas erklärt hier, dass ihm die Ohren von der Technomusik wehtaten als er in eine Bar eingetreten ist.

“We will buy some drugs and watch a band. Then jump in a river, holding hands!” David Bowie söyledi. Ben inandım. Ama Melis’le, ne kafa kundaklayacak uyuşturucular, ne ciğeri ağza çağırarak bir müzik, ne de el ele atlanacak bir nehir vardı! (...) Kimse artık Bowie dinlemiyor herhalde, diye düşündüm. Kimse artık delirmiyor. İntiharın modası geçmiş olmalı” (ebd.: 492 f.).

Kinyas zitiert einen Auszug eines Songtextes von David Bowie: “We will buy some drugs and watch a band. Then jump in a river, holding hands!” Er hat an diesen Songtext geglaubt, aber mit Melis kann er diesen Auszug nicht verwirklichen, weil David Bowie nicht mehr in Mode ist, weil keiner mehr verrückt ist. Kinyas glaubt, dass Selbstmord nicht mehr in Mode ist.

”Sevgilim, bu akşam bir konser var. Bulutsuzluk Özlemi isminde bir grup. Gidelim mi?” Ben tanımıyorum böyle bir grup. Velvet Underground’ı Sex Pistols’ı, Iron Maiden’ı, Sisters of Mercy’yi The d-evolution Band’i hatırlıyorum, biri bana müzik grubu deyince. [...] Anladığım kadarıyla, benim ‘hippie müziği’ diye genellendirdiğim bir tarza dahillerdi. Ve her punk temelli müzisyen gibi daima uzun saçlı müzisyenlerden nefret etmiş olduğum için, daha tek bir şarkılarını bile dinlemediğim bu gruba karşı şimdiden bir soğukluk hissetmeye başlamıştım. [...] “Ne olursa olsun, yaşamaya mecbursun!” diyordu. Ben, şarkı sözlerini en son on beş yaşımdayken ciddiye alırdım. Ama şarkının nakaratı, altı milyar insanın benim için, aralarında para toplayıp düzenledikleri bir konserin sloganı gibiydi” (ebd.: 501-503).

Kinyas beschreibt am Ende des Romans nochmals seinen bevorzugten Musikstil durch Velvet Underground, Sex Pistols, Iron Maiden, Sisters of Mercy und die d-evolution Band. Mit der türkischen Gruppe, Bulutsuzluk Özlemi, auf dessen Konzert sein Liebling gehen will, kann er nicht viel anfangen.

### 5.2.2. Film als Medium

Neben der Untermalung der literarischen Sequenzen durch Musik benutzt Kracht auch Beschreibungen aus Filmen, die der Protagonist anführt, um seine Interessen und Ideologien klarer darzustellen.

„Nigel jedenfalls steuert direkt auf einen dicken Mann zu, der einen schwarzen Anzug [...] trägt [...] weil die beiden sofort anfangen, über irgendwelche Filme zu reden und der Nigel gestikuliert bei Sprechen immer in der Luft herum, das ist so eine Marotte von ihm, und der dicke Mann nickt von Zeit zu Zeit [...]: Aber Sam Peckinpah sah das anders, oder: Das erinnert mich an *Rio Bravo*“ (Kracht 1995: 42).

*Rio Bravo* ist einer der berühmtesten Western der Filmgeschichte, in dessen Hauptrolle John Wayne spielt. Kracht könnte diesen Film bewusst gewählt haben, um der Leserschaft einen Einblick in seine Kulturfähigkeit zu geben. Da *Rio Bravo* 1956 in die deutschen Kinos kam, ist er nicht allen jungen Lesern bekannt. Oft wurde gerade in Generation Golf als Kulturbanausen bezeichnet. Mit diesem Einwurf von *Rio Bravo* kann dem entgegengehalten werden. Gleichzeitig bringt Kracht im gleichen Kapitel einen Bezug zur Fernsehstaffel *Twin Peaks* auf, die in den 90er Jahren im deutschen Fernsehen lief und sich mit mysteriösen Kriminalfällen beschäftigt.

„Und während ich so einen unglaublichen Unsinn fühle, da fällt mir ein, was das ist, meine ich. Das ist die Titelmusik von *Twin Peaks*, dieser Fernsehserie, die mal auf RTL lief“ (ebd.: 48).

Im gleichen Kapitel begleitet der Ich-Erzähler auf der Party eine junge Dame, der vom vielen Alkohol schlecht geworden ist, ins Badezimmer, wo sie sich übergeben muss. Um die Situation noch besser darzustellen, untermalt Kracht diese Übelkeit mit einer Szene aus dem Horrorstreifen: *Der Exorzist*.

„Nicht so ein normales Übergeben, sondern ein richtiger Schwall, wie in *Der Exorzist*, nur eben nicht grün, sondern rot“ (ebd.: 50).

Ein weiterer Horrorfilm wird von Kracht auf Seite 88 genannt, *Poltergeist 2*.

„Der Horx ist immer in so schwarze wallende Mäntel gehüllt und hat ganz schütteres langes weißes Haar, [...], wie der irre Wanderprediger in *Poltergeist 2*“ (ebd.: 88).

Auch in Kapitel 3 baut Kracht Filmvergleiche ein. Der Protagonist sitzt im Flugzeug nach Frankfurt, welches auch kurz vor der Landung ist. Während der Ich-Erzähler aus dem Fenster schaut und sich unter den Flügeln die Wolken auflösen, fühlt er sich an zwei Filme aus der Schulzeit erinnert.

„Das Flugzeug kreist weiter über Frankfurt, taucht immer mal wieder durch die Wolken [...] ich sehe aus dem Fenster und muß daran denken, dass mich Landeanflüge immer an die großartige Anfangsszene aus *Triumph des Willens* erinnern [...]. Den Film haben sie uns mal in der Schule gezeigt, zusammen mit dem *Panzerkreuzer Potemkin*, damit wir sehen, wie man durch Film fein manipulieren kann“ (ebd.: 65).

Beide Filme sind noch vor dem ersten Weltkrieg gedreht worden und demnach auch in schwarz-weiß. *Triumph des Willens* ist ein deutscher Propagandafilm von Leni Riefenstahl, die gerade in dieser ersten Sequenz den Anflug und die Landung Adolf Hitlers einfängt. *Panzerkreuzer Potemkin* dagegen ist ein russischer Film, der 1925 gedreht wurde und sich mit der Revolution in Russland beschäftigt. Der Film wurde in Deutschland am Anfang zensiert. Ein weiterer Film, jedoch neueren Datums, zur gleichen geschichtlichen Debatte: *Stalingrad*, untermalt eine Szene des Protagonisten in Heidelberg.



„Während ich mit Menschen ins Taxi einsteige, die ich gar nicht kenne, sehe ich ganz kurz auf das Plakat in einer Glasvitrine und dahinter dann das Plakat für den Film, der gerade läuft: *Stalingrad*“ (ebd.: 102).

In Kapitel 4 beschreibt der Protagonist seinen Freund Alexander als einen Statisten des Films: *Der Name der Rose*, dessen Buch aus der Feder des Schriftstellers Umberto Eco stammt.

„Während wir durch Frankfurt fahren, versuche ich, mit Alexanders Gesicht vorzustellen, [...], irgendwie sieht er mittelalterlich aus, wie [...] Walther von der Vogelweide. [...] aber ich stelle mir das Mittelalter immer so vor wie in dem Film *Der Name der Rose*, der ja eigentlich als Film recht dämlich war, aber Alexander hätte [...] mitspielen können“ (ebd.: 79).

Bei Hakan Gündays Roman wird ebenfalls auf Kinofilme zurückgegriffen, um Szenen im Roman intensiver darzustellen.

“Yönetmen. Kubrick. Clockwork Orange. Ve filmin “Milk Bar” sahnesindeki milk! Çözmüşüm.” (Günday 2014: 147).

“Böylesine anlar ölü anlardır. Hiçbir şey yapılmaz. Hiçbir hareket yoktur. Okuyucu da, seyirci de hikayenin kahramanıyla sıkılır beklerken. Bu anlara en iyi örnek Blues Brothers’da Belushi ile Aykroyd’un asansörde yavaş, aşağılık bir müziğin eşliğinde binanın vergi tahsilatı yapılan katına çıkmalarıdır” (ebd.: 161).

Kinyas erzählt an dieser Stelle, dass er eine ähnliche Situation wie die Aufzugsszene im Film *Blues Brothers* empfunden hat. Nachdem sie zwei Amerikaner getötet haben und die Leichen in der Küche liegen, liegt er auf dem schwarzen Ledersofa und bewegt sich nicht. Er beschreibt die Zeit als tote Momente (Günday 2014: 161).

Zwar werden im Vergleich zu Kracht nicht sehr viele Filmtitel aufgelistet, aber dennoch sind die wenigen, die Günday auflistet erwähnenswert. In den folgenden Zitaten werden Vergleiche zu den Filmen: *A Clockwork Orange* und *Blues Brothers* angeführt.

### 5.3. REISEMOTIVE

Auffallend sind bei Kracht und der Neuen Deutschen Popliteratur die Reismotive, die sich auch bei Günday wiederfinden. Krachts Biographie zeigt hierzu klare Parallelen auf. Geboren wurde er in der Schweiz, besuchte in Kanada die Mittelschule, das Gymnasium in Salem am Bodensee – danach ging es nach Hamburg, Somalia, Indien, Thailand, Sri Lanka, Nordkorea, Afghanistan, Paraguay, Tansania, Argentinien und später nach Südafrika.

„Ich erinnere mich daran, daß ich immer furchtbar gerne geflogen bin, so mit sieben, weil ich dieses Gefühl der Wichtigkeit liebte, daß die Reisenden umgab“ (Kracht, 1995, S.55).

Auch in *Faserland* (oder besser gesagt Vaterland?) reist ein namenloser Mittezwanziger vom Norden Deutschlands über den verschiedenen Städten an den Bodensee und überschreitet dann die Grenze in die Schweiz, wobei er an keiner Station mehr als zwei Tage verweilt oder einen touristischen Grund vorgibt.

„Tourismus ist es ja nicht. Und Geschäftsreisen sind es auch nicht. Es gibt einfach keinen vernünftigen Grund, in die Dritt-Welt-Länder zu fliegen, außer man geht einer Beschäftigung nach, die es eigentlich gar nicht mehr gibt: dem Müßiggang“ (ebd., S. 141).

Man könnte versuchen den Roman im Sinne eines Reiseromans zu analysieren, was jedoch nicht eindeutig zutrifft. Zwar reist der Protagonist von Norden nach Süden, aber Kracht lässt den Protagonisten nirgends verweilen oder die Städte beschreiben. Demnach ist *Faserland* einerseits von einer Reise geprägt, andererseits aber auch ein Anti-Entwicklungsroman, da dem Leser nicht die Möglichkeit gegeben wird, sich mit dem Verweilungsort zu entwickeln.

„Im literarischen Werk von Christian Kracht ist Reisen und Tourismus prinzipiell ein Grundthema. Der Protagonist aus *Faserland* reist durch Deutschland, vom Norden bis in die Schweiz, nur Berlin liegt bezeichnenderweise nicht auf seinem Weg. Krachts Romane sind nicht getrennt von seinem Asienbild und seiner Reiseerfahrung zu betrachten. Krachts Reismotiven in seinen Romanen folgen dabei mehreren Grundthemen“ (Mayrhauser 2009: 182).

„Meine Wohnorte sowie meine diversen Reisen bringen mich jeden Tag und immer wieder mit Phänomenen buddhistischer Überzeugung in Verbindung. In meinen

Büchern (...) sowie in *1979* selbst verweise ich mehrfach auf den Buddhismus und seine Motive (etwa die Auslöschung des Ich). Ich finde Ihren buddhistischen Lesevorschlag für *1979* durchaus einen Versuch wert, da der Roman in weiten Strecken den buddhistischen Dualismus von ‚Welt als leid vs. Erlösung/ich-verlust‘ [...] verhandelt“ (Kracht in von der Heide 2007).

Da Kracht über sich wie im folgenden Zitat sich in andere Kulturen einbinden kann muss eine Analyse diesen kulturellen Bezugspunkt auch wieder aufnehmen. „Um der Komplexität der hierbei zu berücksichtigenden Paradigmen – der Merkmale der Popliteratur als Kontrastfolie, des Bildungsromans als Aufbauvorgabe, der buddhistischen Heilslehre als sinnhafter Tiefenstruktur – Herr zu werden und die verschiedenen Verweiszusammenhänge trennscharf voneinander abgegrenzt verhandeln zu können, ist eine fein abgestimmte Strukturierung der Darstellung von Nöten“ (ebd.). Es gilt hier auch anzumerken, dass die Reise als literarisches Motiv benutzt wird, um einen Wandel, eine Bewegung, darzustellen.

„Die Reisenden sind meist wohlhabend und haben die Freiheit zu reisen, was einerseits klassische dekadente Merkmale sind, andererseits aber auch Charakteristika der Globalisierung. Ihre Reisen haben keinen Grund, oder nur sehr selten. Die unausgesprochene Reisemotivation ist oft eine Sinnsuche oder Ich- und Identitätskrise wie im Roman *Faserland* eng verbunden mit der Suche nach dem Vater (*Faserland*, in Bezug auf Robert Harris *Fatherland*). Das Fremde ist nur interessant im Bezug zu Deutschland, durch sein Nicht-Deutschland-Sein. Reisen wird zu einer Form des Exils“ (Birgfeld 2007: 42).

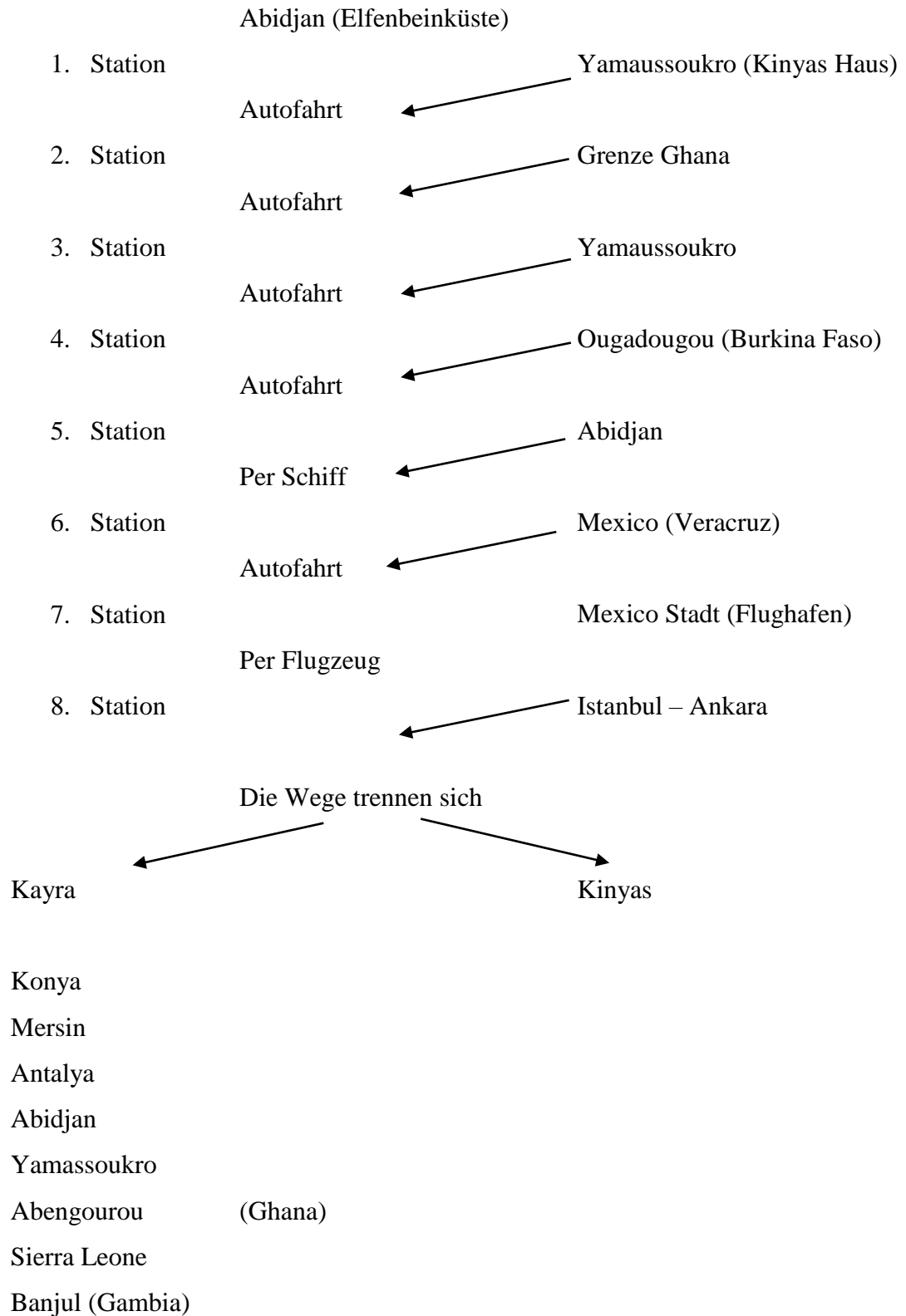
Nach Birgfeld (2007) reisen Krachts Helden ohne zu reisen, die Fremde wird in der Fremde ausgeblendet: Interessant ist, dass Birgfeld Kracht aber auch eine Darstellung des Reisens als Eroberung sozialer und philosophischer Utopien zugesteht, was auf Grund der bisherigen Argumentation nicht gerade naheliegend ist.

„Reiseliteratur der 1990er Jahre antwortet auf die Globalisierung und auf die Semantisierung des Raums durch simulierte Erlebniswelten und inszenierte Geschichten mit geographischen Grenzgängen. Die Reiseberichte entwerfen eine ästhetische Topographie ohne Zentrum. Die Chronologie der Reise und der Reiseverlauf werden aufgehoben, die gattungstypische narrative Ordnung, Ankunft, Unterwegssein und Rückkehr ist durchbrochen. Die beschriebenen Orte symbolisieren häufig Grenzgebiete, das Ende der Welt: [...] Land’s End; Terra Incognita“ (Biernat 2004: 4).

Entscheidend für die Reiseschriftsteller der 1990er Jahre, und Biernat (2004) nennt hier auch Christian Kracht, ist es, dass sie ihren Status als Tourist nicht nur resignierend annehmen und reflektieren, sondern ihn akzeptieren, damit spielen und selbstironisch brechen. So entsteht ein neuer Ton in der deutschsprachigen Reiseliteratur. Obwohl diese Reiseliteratur nicht weniger politisch, sozialkritisch und historisch kontextualisiert sei, laufen diese Texte Gefahr, an Tiefenschärfe zu verlieren und oberflächlich zu wirken, da das posttouristische Reisen an der Reisekompetenz zweifeln lässt. Typisch postmodern wird alles gleichbehandelt, alles erinnert an alles, alles ist gleichberechtigt. Fragt sich nur, ob es nicht weniger tiefenscharf wäre, die zeitgenössischen Möglichkeiten des Reisens zu ignorieren (Biernat 2004: 6).

Reisestationen *Faserland*:

- |            |   |  |
|------------|---|--|
| 1. Station |   | Sylt (nördlichster Punkt Deutschlands) |
|            | Mit dem Zug                               | ←                                      |
| 2. Station |   | Hamburg (Besuch bei Nigel)             |
|            | Per Flugzeug                              | ←                                      |
| 3. Station |   | Frankfurt (Treffen mit Alexander)      |
|            | Mit dem ICE                               | ←                                      |
| 4. Station |   | Heidelberg (Einladung zu einer Party)  |
|            | Kann sich an die Reise nicht<br>erinnern  | ←                                      |
| 5. Station |   | München (Rave mit Rollo)               |
|            | Autofahrt mit Rollo                       | ←                                      |
| 6. Station |   | Bodensee (Geburtstagsfeier)            |
|            | Mit Rollos Porsche                        | ←                                      |
| 7. Station |   | Zürich                                 |
|            | Mit dem Ruderboot auf den<br>Züricher See | ←                                      |

Reisestationen *Kinyas ve Kayra*

Wie aus den Reiseschematas deutlich erkennbar ist, lassen Kracht und Günday ihre Protagonisten wandern. Auffallend ist, dass im Werk *Kinyas ve Kayra* sehr entlegene Schauplätze aufgeführt werden, die den meisten Lesern größtenteils nicht bekannt sind und auch nachgeschlagen werden müssen. Diese Plätze liefern eine Besonderheit in sich, eine Abgeschlossenheit, ja auch einen Abschied von den westlichen Werten.

#### 5.4. MARKENSEMANTIK

Die Neue Deutsche Popliteratur bedient sich der semantischen Funktion von Markennamen zur soziografischen Kennzeichnung von Personen, Milieus und Szenen. Die fiktionalen Texte der popmodernen Popliteratur demonstrieren die Bedeutung audiovisueller Medien, welche kollektives Wissen schaffen, Prominente mit Vorbildfunktionen generieren und die Welt- und Erlebniswahrnehmung, sowie die individuelle Ausdrucksweise bestimmen. Des Weiteren stellt die neue Deutsche Popliteratur einen Thesaurus medialer Gegenwart zusammen und archiviert damit die Kultur ihrer Zeit (vgl. Degler, Paulokat 2008: 63).

Der inflationäre Einsatz von Markennennungen sorgte beim Erscheinen der Bücher nicht für die geringste Irritation im Literaturbetrieb und erklärt auch wieso der Begriff „Markenfetischismus“ eines der meist gebrauchten Schimpfwörter ist, mit denen die Neue Deutsche Popliteratur titulierte wurde. Es lässt sich aber zusammenfassend festhalten, dass Popliteraten den soziokulturellen Umbrüchen der letzten Jahrzehnte hin zur Medien-, Konsum-, und Erlebnisgesellschaft nicht nur offen und wohlwollend gegenüberstehen, sondern nicht zuletzt gerade die durch die neuen Medien veränderte Realität als Fundament ihres Schreibens nutzen. Aus diesen Sphären schöpfen sie ihr Material und treiben mit den darin zu findenden Phänomenen und Bezeichnungen ein zynisches und ironisches Spiel (vgl. ebd.: 42).

Fortfolgende Tabelle listet die bedeutendsten Markennamen und Ihre Bedeutung in den Werken von Kracht und Günday auf.

Markennamen in *Faserland*:

<i>Name (Seite)</i>	<i>Sparte</i>	<i>Preis</i>	<i>Bedeutung</i>
Jever (15)	Getränk	0,65€	Jever ist eine Biermarke aus dem gleichnamigen, deutschen Ort Jever, die seit 1848 Bier braut. Jever ist eine traditionelle, gehobene Biermarke, da sie sich auch preislich von anderen Biermarken abhebt.
S-Klasse Mercedes (16)	Auto	Ab 60.000€	Karin fährt einen S-Klasse Mercedes, was als Studentin nicht dem Standard entspricht, da dieser Wagen weit über dem Budget eines normalen Einkommens liegt.
Ralph Laurent (20)	Kleidung	Ab 100€	Im ersten Kapitel trägt ein Freund von Karin ein Polohemd von Ralph Laurent, was der Protagonist aber als spießig abstempelt.
Hermes (23)	Kleidung	Ab 250€	Als der Protagonist mit Karin in ihrem Porsche fährt, fällt ihm ihr Hermes-Halstuch auf.
Ilbesheimer Herrlich (26)	Getränk	Ab 6€	Neben der Meggle Butter, die er im Zug isst, trinkt der Protagonist im ICE eine Flasche Ilbesheimer Herrlich, einen Rotwein.
Kiton (27)	Kleidung	Ab 6000€	Der Protagonist verschüttet im Zug Wein auf sein Kiton Jackett. Diese Marke zeigt allein schon, dass der Ich-Erzähler gut betucht ist.
Doc Martins (33)	Kleidung	Ab 60€	Die Kleidung sozialer, anarchistischer Aktivisten wird durch Doc-Martins

			Schuhe definiert, deren gegenüber sich der Protagonist abwertend verhält.
Esso, Ariel Ultra, Milka (34)	Tankstelle, Waschmittel, Lebensmittel		Diese Produkte entsprechen denjenigen, die man als Alltagsbürger benutzt und auch braucht. Die Produktnamen werden in Bezug auf Werbe T-Shirts genannt, was der Protagonist abwertet.
Fair Isle (37)	Kleidung	Ab 150€	Dieser, aus Naturprodukten hergestellte Pullover wird von Nigel über einen Hanuta-T-Shirt gezogen, was nicht dem modischen Bewusstsein des Protagonisten entspricht
Mephisto (40)	Kleidung	Ab 50€	Die Schuhe des Taxifahrers sind von Mephisto und durch diese Marke wird er der unteren Schicht zugeordnet
Stüssy (44)	Kleidung	Ab 20€	Der Drogendealer auf der Party in Kapitel 2 trägt eine Stüssy Baseballkappe verkehrt herum, was als ein Indiz für Drogenkuriere gelten kann.
Ballisto (57)	Lebensmittel	0,50€	Ein kleiner, „gesunder“ Schokoriegel, der vor allem als Snack an Bord der Lufthansa den Passagieren geben wird.
Cartier (60)	Uhr	Ab 5000€	Im Flugzeug fällt dem Protagonisten die Cartier Uhr einer alten Dame auf. Produkte von Cartier werden demnach dem Submilieu reicher Rentner zugeordnet.
Werber (66)	Brille	Ab 50€	Werbebrillen zeichnen sich durch eine starke Brillenfassung aus. Sie wirken elitär. Der Ich-Erzähler findet sie „blöd“.
Tiffany (68)	Schreibwaren	Ab 25€	Die Frau mit der Cartier Uhr macht sich Notizen in ihrem Tiffany Notizbuch aus



			Wildleder. Damit gehört auch die Marke Tiffany zu den Personen höheren Alters.
Grünofant (81)	Lebensmittel		Ein Milchspeiseeis aus den 70er Jahren, an das sich der Protagonist erinnert.
Ramlösa (87)	Lebensmittel	2€	Ramlösa ist eine edle Mineralwassermarke aus Schweden, das der Ich-Erzähler als schlecht einstuft.
Armani (88)	Kleidung	Ab 500€	Die Sakkos von Armani werden als die Kleidung von neureichen Geschäftsmännern eingestuft, die schnell das Geld mit einer Idee machen konnten.
Pizza Hut (90)	Restaurant		Der Pizza Hut, ein Fast-Food-Restaurant aus Amerika, wird vom Ich-Erzähler als mies tituliert.
Ado (96)	Gardinen		Ado-Gardinen im Hotel in Heidelberg sind ein Objekt der Retrospektive, deswegen werden sie vom Protagonisten direkt aufgezo-
Brooks Brothers (97)	Kleidung	Ab 100€	gungen. Eine Laudation auf Hemden von Brooks Brothers. Der Protagonist trägt nur solche.
Fiat Uno (126)	Automobil	Ab 7000€	Fiat Uno wird erwähnt, als das Automobil, das von Berliner Autonomen nach Afrika verkauft wird.
Jack Daniels (127)	Getränk	Ab 15€	Jack Daniels ist laut des Ich-Erzählers ein reaktionäres Schweine-Red-Neck-Getränk der Autonomen.
Earl Grey (128)	Getränk	10€	Hier kommt wieder der Dandy zum Vorschein. Der Protagonist hat früher Earl Grey Tee mit Milch getrunken, dazu Toast ohne Rand gegessen.

Lindt (163)      Lebensmittel      Ab 4€      Lindt-Schokolade gehört zu den besten Schokoladen weltweit, die auch der Ich-Erzähler wertschätzt.

Die in der Tabelle dargestellte Auswahl beschreibt dieses zynische und ironische Spiel Krachts über den Markenfetischismus sehr gut. So kann der Leser durch die Marken auch die Genres und Milieus der 90er Jahre einordnen und gleichzeitig auch etwas über den Lebensstil erfahren. Gerade die am Anfang angeführten Leit motive, die ja auch Marken sind, bieten einen Einblick in das dekadente Leben der Dandys der 90er Jahre.

Markennamen in *Kinyas ve Kayra*:

<i>Name (Seite)</i>	<i>Sparte</i>	<i>Preis</i>	<i>Bedeutung</i>
Absolut (13, 147, 148, 181)	Alkoholika	80TL	Die Protagonisten haben Erinnerungen und Geschichten mit dem Wodkage tränk
Cabriolet Impala (29, 52,270)	Automobil	Ca. 100.000TL	Die Protagonisten benutzten dieses Automobil um sich an der Elfenbeinküste zu bewegen
Peugeot (52, 167,317)	Automobil	Billiger als Bus	Die Einwohner vieler afrikanischer Staaten benutzen diese alten Fahrzeuge von Peugeot, da sie billiger als die Nahverkehrsbusse sind. Hier bezieht sich Günday auf die Einwohner kurz von Ouagadougou.

Kraven A (71,280)	Genussware	ca. 2 TL	Diese Zigarettenmarke hat den stärksten Rauch, den man in Afrika finden kann.
Jack Daniels (82,83,482)	Whiskey	100TL	Die Protagonisten trinken den Whiskey auf dem Weg nach Mexiko.
JB (113)	Whiskey	100 TL	In Mexiko trinken die Protagonisten zusammen mit den Polizisten diesen Whiskey, als sie ihre französischen Pässe beantragen.
BMW, Mercedes, Ferrari (119,133,270, 284,291)	Automobil	Ab 50000TL	In Mexiko benutzen die Protagonisten einen BMW, der auch Lieblingsauto gilt. Gleichzeitig wird BMW zu Mercedes abgegrenzt und mit Hindenburg und Hitler in Beziehung gesetzt.
Yeni Rakı (128)	Getränk	ab 70TL	Kayra trinkt mit einem Türken (Hakan Günday) Rakı in Mexiko und er erinnert sich an die Türkei.
Browing (139)	Schusswaffe	-	Kinyas zeigt einem Türken (Hakan Günday) seine Browing, damit dieser die Flucht ergreift.
Camel (144)	Genussware	Ab 5TL	Diese Marke wird in Mexiko vorrangig konsumiert.
Grundig (155)	Elektronik	Ab 1000TL	Kinyas erinnert sich an seine Jugend in der Türkei zurück.

Westinghouse (160)	Elektronik	Ab 800TL	Dort gab es eine Stereoanlage, die gleichen Alters wie er war. Während einer Vergewaltigungsszene binden sie einen Amerikaner an einem Kühlschrank von Westinghouse fest.
Chanel (165)	Parfüm	Ab 250TL	Die Amerikaner haben laut der Protagonisten eine Geruchssparte von Chanel No. 5 bis Sojaöl.
Solingen (166,321)	Haushaltsware	-	Er hat ein Messer der Marke Solingen in seiner Tasche.
Samsonite (180)	Koffer	Ab 400TL	Der Samsonite Koffer unterscheidet die Upper Class zu der Mittelschicht.
Adidas (181)	Bekleidung	-	Kinyas beschreibt sich selbst neben einer Frau.
McDonalds (199,432, 500)	Restaurantkette		Die Protagonisten essen eine Big Double Cheeseburger in Mexiko.
Maltepe (206, 208)	Genussware	Ab 5TL	Nachdem sie in die Türkei zurückkehren kauft Kinyas ein Packet Maltepe Zigaretten.
Ford Mondeo (218,224,237)	Automobil	Ab 60000TL	Die Protagonisten mieten in Istanbul einen Ford Mondeo.
Smirnoff (231)	Genussware	Ab 100TL	In Istanbul, in einer Bar, trinken die Protagonisten eine Flasche Smirnoff Wodka.

Opel Omega	Automobil	Ab 60000TL	Auf dem Weg nach Ankara wechseln die Protagonisten ihren Mietwagen.
Chevrolet (277,280,284, 291,339)	Automobil	-	Kayra fährt in Yamoussoukro bei einem Freund im Chevrolet mit.
Gitanes (281)	Genussmittel	Ab 5TL	Ein Mann in Yamoussoukro raucht die Zigarettenmarke Gitanes.
Honda (283)	Automobil	-	Ein Mann in Yamoussoukro fährt einen alten Honda, was Kayra unlogisch findet.
Volvo (288,289,291,292,480, 486)	Automobil		Für die Arbeit benutzen sie einen Volvo. Gleichzeitig ist der Volvo Baujahr:1986 der Zweitwagen.
Chrysler (297)	Automobil		Eine Gruppe von Menschen steigt in einen Chrysler ein
Alfa Romeo (304)	Automobil		Kayra sieht in einem Auto ein Paar und denkt über sie nach.
Porsche (305)	Automobil		Kayra sieht in Afrika einen Unfall, in den ein Porsche verwickelt ist.
Nike (322)	Bekleidung		Sextouristen in Gambia werden durch Nikebadeschuhe unterschieden.
Zippo (324)	Accessoire	75TL	In einer Phrase spricht Kayra über ein Gefühl, dass die Welt mit Benzin überschüttet sei und durch ein Zippo angezündet wurde.

Citibank (352)	Geldinstitut	-	Kayras seine Assistentin wird für ihn das Geld von der Citibank holen.
Çankaya (450)	Alkoholika	30TL	Kinyas schlägt mit dieser Weinflasche jemanden, der seine Schwester betrachtet hat.
Rover (486)	Automobil	Ab 80000TL	In Ankara sieht Kinyas einen Mann der sich im Rückspiegel eines Rovers rasiert.
Skoda (496,522, 525)	Automobil	Ab 50000TL	Kinyas kauft sich einen Skoda.

Beide Autoren bedienen sich der Semantik von Markennamen, was als ein Kriterium der Popliteratur gilt. Während sich Christian Kracht generell auf Luxusmarken in seinen beiden Romanen bezieht, stehen bei Hakan Günday prinzipiell Automobile und Alkoholika im Vordergrund. Sehr interessant ist, dass Günday sehr unterschiedliche Automarken nennt, insgesamt fünfzehn verschiedene Marken zählt der Autor auf. Man könnte sogar die Hypothese aufstellen, dass Günday für jedes Land, das die Protagonisten durchreisen mit einem speziellen Auto verbindet. Die Protagonisten benutzen in der Türkei einen Skoda, einen überdurchschnittlichen Mittelklassewagen, in Afrika einen Volvo und in Mexiko einen Mercedes. Bei Kracht stehen Luxuswagen im Vordergrund. Im Roman Faserland fahren die Hauptdarsteller einen Mercedes S-Klasse. Demnach sind die Automobilmarken bei Kracht doch um einige Preisklassen höher bewertet. Als ein weiterer interessanter Aspekt gilt die Nennung von Alkoholika. Bei Hakan Günday ist die Wodkamarke Absolut beinahe schon ein Leitmotiv, da sie die Protagonisten permanent begleitet, bis kurz vor Schluss der Wodka dem Cappuccino weichen muss. Das türkische Nationalgetränk Rakı wird ebenso konsumiert wie der Whiskey von JB oder der Bourbon Jack Daniels. Bei Kracht im Gegenzug werden ebenso viele Alkoholika konsumiert, jedoch spezialisiert er sich in der Markentitulierung. Gleich im ersten Satz des Romans Faserland trinkt der namenlose Ich-Erzähler ein Bier der Marke Jever,

Günday dagegen stellt schon auf der ersten Seite den Bezug zum Absolut (Wodka) her. Hier gleichen sich die beiden Autoren im Stil der Popliteratureigenschaften. Interessant ist auch das beide Autoren die Bourbonmarke Jack Daniels erwähnen. Bei Kracht wird diese Marke als etwas Billiges, etwas, das Landarbeiter (Red-Neck) und Autonome (Punkrocker) trinken, bezeichnet. Günday dagegen stellt das Trinken von Jack Daniels bei der Überfahrt nach Mexiko als etwas Belebendes dar, das sich zu trinken anbietet.

Einen weiteren Überlappungspunkt stellt das Rauchen von Zigaretten dar, jedoch werden bei Kracht, im Gegensatz zu Günday, keine Zigarettenmarken genannt. Günday bedient sich der lokalen Zigarettenmarken, die in den jeweiligen Ländern konsumiert werden. Bei beiden Romanen steht das Rauchen der Protagonisten im Vordergrund, ähnlich einem Leitmotiv.

„In Krachts Roman finden wir summiert um die 70 Marken- und Produktbezeichnungen, die vorwiegend aus den Bereichen Verkehrs- und Nahrungs- bzw. Genussmittel, Medien sowie Mode bzw. Bekleidung stammen und die kapitelmäßig relativ unregelmäßig verteilt sind. Auffällig ist, neben der Häufung in den ersten beiden Kapiteln, die einsame Erwähnung der Marke Lindt im letzten Kapitel. Der Ich-Erzähler befindet sich dort nicht mehr in Deutschland, wie in allen vorigen Kapiteln, sondern in der Schweiz. Damit erklärt sich einerseits die Schweizer Marke Lindt. Andererseits könnte man – unter Rückgriff auf das Motto 'Einmal ist keinmal' – die These vertreten, dass im Schweizer Kapitel eigentlich keine Marken vorkommen“ (Grabienski 2001: 25).

In Gündays Roman finden wir nicht so viele Markennamen wie in Krachts Roman *Faserland*. Nichtsdestotrotz spielen auch bei Kinyas und Kayra die Markennennungen eine herausragende Rolle. Durch die Nennung, prinzipiell ausländischer, Marken bietet sich eine Einordnung in die Popliteratur an, da die Marken zum klaren Verständnis der Charaktere beitragen.

#### **5.4.1. Marken als Leitmotive**

Die Barbourjacke als eine Marke hebt sich jedoch im Roman von Kracht hervor. Die Barbourjacke ist ein Kleidungsstück der Firma Barbour aus England, das ab ca. 200€ erworben werden kann und das in *Faserland* immer wieder auftaucht. Der Leser erfährt, dass sie das wichtigste Utensil des Erzählers ist.

„Sie trägt auch eine Barbourjacke, allerdings eine blaue. Eben als wir über Barbourjacken sprachen, hat sie gesagt, sie wolle sich keine grüne kaufen, weil die blauen schöner aussehen, wenn sie abgewetzt sind. Das glaube ich aber nicht. Meine grüne Barbourjacke gefällt mir besser. Abgewetzte Barbourjacken, das führt zu nichts“ (Kracht 1995: 15f.).

Es gibt sie demnach auch in verschiedenen Farben und in dem hervorgehobenen Abschnitt, erfährt man, dass der Protagonist abgewetzte Jacken nicht gut findet. Er gibt der Stadt Hamburg sogar ein Kennzeichen mit Hilfe der Barbourjacke. „In Hamburg ist alles, man kann es nicht anders sagen, Barbourgrün“ (ebd., S.33). Auch richtige Hamburger werden durch die Barbourjacke definiert. „Immer wenn ich in Hamburg bin, sehe ich massenhaft solche Mädchen, die meisten in Barbourjacken, einige in engen Pullovern [...] das sind aber meist schon nicht mehr die echten Hamburgerinnen“ (ebd.: 32).

Im verunreinigten Zustand gefällt dem Ich-Erzähler die Jacke nicht und er verbrennt sie, wobei sie dabei wie verbrannte Haare riechen.

„Die Tasche der Barbourjacke mit den Joghurts drin tropft zum Glück noch nicht, aber ich finde es extrem unangenehm die Jacke zu tragen, und wenn ich es mir recht überlege, dann gefällt mir die Jacke eigentlich auch nicht mehr so richtig. [...] Ich ziehe meine Barbourjacke aus [...]. Dann zünde ich mir eine Zigarette an, und werfe das brennende Streichholz auf das blöde Innenfutter der Jacke [...]“ (ebd.: 69f.).

Jedoch schafft es der Erzähler nicht ohne eine Barbourjacke auszukommen, weshalb er die von Alexander stiehlt. „[...] Alexanders Jacke hängt an der Stuhllehne. Ich denke gar nicht lange nach, sondern nehme die Barbourjacke [...] und ziehe sie an“ (ebd., S.86). Die Jacke bietet dem Erzähler eine Art Schutz oder eine zweite Haut, denn sie ist „schön warm“ (ebd.). Die Jacke ist ein Statussymbol und kennzeichnet die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, der sich der Protagonist zuordnet. Gleichzeitig bietet sie Ersatz für individuelle Persönlichkeitsmerkmale. „Deutlich wird hier eine Identifikation mit der Gruppe der jungen Menschen, die Markenfetischismus und Konsumismus den moralischen und ethischen Werten der 68er – Elterngeneration [...] entgegensetzen“ (Möckel 2011: 69).

Florian Illies beschreibt in seinem Werk *Generation Golf* (2001) über die Barbourjacke:



„Die Ernsthaftigkeit, mit der Kracht Markenprodukte einführt und als Fundamente des Lebens Anfang der 90er vor Augen führte, wirkte befreiend. Nicht nur ich, so durfte man endlich, sagen, finde die Entscheidung zwischen einer grünen und einer blauen Barbourjacke schwieriger als die zwischen CDU und SPD. [...]. Dass ich das Buch von Kracht nur dadurch kennen lernte, dass ich meine Barbourjacke mit der einer blonden Heidelberger Kunstgeschichtsstudentin vertauscht hatte, nahm ich von Anfang an als ein gutes Zeichen. Als ich sie besuchte, um wieder an meine Jacke zu kommen, lag auf ihrem Nachttisch *Faserland* und sie sagte lapidar: Das muss man lesen, wenn man Barbourjacken vertauscht. Sie hatte wahnsinnig recht“ (Illies 2001: 154).

Im Roman *Kinyas ve Kayra* ist es schwer ein definitives Leitmotiv auszumachen. Jedoch tauchen Pizzen und Cappuccino fortwährend im Roman auf, aber sie übernehmen keinen aktiven Leitmotivpart wie in Krachts Roman *Faserland* die Barbourjacke. An ihren Reiseorten bleiben Kinyas und Kayra entweder in einer billigen Absteige oder in einem luxuriösen Hotel, jedoch zeichnen sich die Unterkünfte immer dadurch aus, dass Pizzenbestellungen aufgegeben werden, was auch zum unausgeglichen Leben der Protagonisten passt.

„Soğumuş cappucinoyu balkonda yudumlarken, gökyüzü ile suyun buluştuğu çizgi üzerindeki beyaz köpükleri seyrettim. [...] Saatler ilerlerken iki cappucino daha içtim“ (Günday 2014: 308ff.).

„Sonra da salona geçip birkaç dilim pizza yedim. Soğuk pizzalar“ (ebd. 160).

„Biraz pizza ve Absolut’le geçeyi getirdik. Silahlarımızı temizledik“ (ebd. 148).

„Bir pizza yollayın odama. Pepperonni ve siyah zeytinli. Dört kutu da bira (ebd. 185).

Prinzipiell steht alles im Vordergrund, was die beiden Protagonisten zu berausenden Zuständen führt. Die Wodkamarke Absolut findet jedoch des Öfteren Zugang im Roman, weswegen sie als ein Leitmotiv gelten kann. Auch steigen die beiden fast täglich in Hotels ab, wodurch auch das Hotel selbst als ein Leitmotiv gelten könnte, im Sinne eines Reiseromans wäre dies natürlich passend.

## 5.5. POLITICAL CORRECTNESS

„Für deutsche Popliteraten jeder Generation ging und geht es nicht in erster Linie darum, die Welt zu verändern, sondern darum, die Armut und Weise zu ändern, in der die

Menschen die Welt wahrnehmen. Zentrale Mittel hierfür sind Ironie und Provokation“ (Degler, Paulokat 2008: 53). Die Rolle der Politik wird durch die Neue Deutsche Popliteratur verhandelt, verbreitet und reflektiert. Diskutiert werden in den Werken meist das korrekte oder unkorrekte politische Auftreten und eine ästhetische Betrachtungsweise der Politik.

„Auch in Christian Krachts Roman *Faserland* stellt sich im Zusammenhang mit politischer Einstellung die Frage, ob es dabei tatsächlich um Politik gehe oder nur um Ästhetizismus: Der Ich-Erzähler begründet seine Ablehnung einer als linke Intellektuelle beschriebene Bekannten und ihrer Freunde nämlich nicht nur mit der Aussage, dass sie nichts zu sagen und nur blöde Ideen hätten, sondern auch, dass sie schlecht angezogen seien, während er „rahmengeführte Schuhe trage“ (Degler, Paulokat 2008: 59).

In den 90er Jahren kennzeichneten sich deutsche Submilieus durch ihre Kleidung (Marken). Den Protagonisten in *Faserland* ist eine Kleidung, die eine politische Richtung aufzeigt, nicht zu Eigen. Im Stile des Dandys geht es ihnen einfach um die Marken an sich und nicht um ein politisches Symbol.

„Ich ziehe mich erstmal um. [...]. Alexanders Barbourjacke, die ja jetzt mir gehört, hänge ich auf einen Bügel und dann auf den Haken hinter der Tür. Den Eintracht-Frankfurt Aufnäher reise ich ab, obwohl er mich an Alexander erinnert, aber Fußball interessiert mich nun mal überhaupt nicht, außerdem will ich nicht mit so einem Ding an der Jacke herumlaufen. Das gehört sich einfach nicht (Kracht 1995: 97).

Selbst der Faschismus zeigt sich in *Faserland* in erster Linie als ein ästhetischer Zustand. Dieses Argument lässt sich nicht nur mit dem Hinweis auf den unvermeidlich zur Sprache kommenden Riefenstahl-Mythos und einer pauschalisierenden Gleichsetzung des Stiles von Ernst Jünger und - ausgerechnet Hermann Hesse – belegen, wie im Anhang des Romans angemerkt wird (vgl. Degler, Paulokat 2008).

„Von den Deutschen würde ich erzählen, von den Nationalsozialisten mit ihren sauber ausrasierten Nacken, von den Raketen-Konstrukteuren, die Füllfederhalter in der Brusttasche ihrer weißen Kittel stecken haben, fein aufgereiht. Ich würde erzählen von dem Selektieren an der Rampe, von den Geschäftsleuten mit ihren schlecht sitzenden Anzügen, von den Gewerkschaftern, die immer SPD wählen, als ob wirklich etwas davon abhinge, und von den Autonomen, mit ihren Volkküchen und ihrer Abneigung gegen Trinkgeld“ (Kracht 1995: 161).

Dieses neutrale Bild der Politik, diese *political correctness* der Neuen Deutschen Pöpliteratur wird auch in *Tristesse Royal* hervorgehoben:

„Die Überlegung: Hat Politik etwa mit meinem Leben zu tun? Ist an sich eigentlich grotesk. Es muss da bei uns einen Prozess der Entfremdung gegeben haben, der möglicherweise auch ästhetisch begründet war, daß man sich abgestoßen fühlte von Ortsverbänden und ähnlichem. [...] Die Politisierung, die ich in meiner Jugend erfahren habe [...] schaffte es, daß durch seinen Unterricht die Politisierung für mich bedeutete, von Politisierung an sich in jeder Form abgeschreckt zu sein. [...]. Er bezeichnete mich liebevoll-angeekelt als apolitisch-konservativen Betrifft-mich-nicht-Wicht“ (Bessing, 2009: 100).

Hakan Gündays Protagonisten durchlaufen, wie angeführt, unterschiedliche Identitätsstufen, in manchen Momenten löst sich ihre Identität sogar auf und sie durchläuft (Identitäts)Krisen. Des Weiteren zeigt Günday in diesem Roman ein anderes Gesicht der Türkei und auch ihrer Gesellschaft auf, das oft ins Extreme geleitet wird und der Realität absagt. Seine Protagonisten leben oft inmitten einer Welt voller Sex und Gewalt, in einer Welt, die die politische Türkei so nicht sehen möchte. Er selbst sieht seine Romanthemen als eine Befreiung an, die der Türkei ein anderes Identitätsbild verschaffen. Dies gibt ihm die Möglichkeit Missstände des Landes durch seine Charaktere zu beschreiben und ein neues Identitätsverständnis zu erreichen. „Es war wie eine Befreiung. Ich hatte das Gefühl, endlich atmen zu können (Günday, in Alanyali 2014).“ Es ist davon auszugehen, dass das *Enfant Terrible* der türkischen Literatur in konservativen Kreisen nicht gut angesehen ist und er selbst akzeptiert diese Situation auch, jedoch gibt er durch seine Romane der türkischen, jungen Literaturbewegung eine zornige Stimme und zeigt mit der Behandlung seiner Themen, dass er viele gesellschaftliche Bräuche kritisiert, die oft aber nicht angesprochen werden, da sie als Tabu gelten. Durch *Derdâ* und ihren Erschaffer, Hakan Günday, ist es den nationalen und internationalen Lesern nun möglich Türken und ihre Identitäts(schwierigkeiten) in einem anderen Licht zu sehen und gegebenenfalls zu komplettieren.

## 5.6. ALLTAGS- UND ZEITGESCHICHTE

Wenn man sich mit der Alltags- und Gesellschaftsgeschichte in der Neuen Deutschen Pöpliteratur auseinandersetzt, dann muss man eine Grenze setzen. Die Gesellschaft der Neuen Deutschen Pöpliteratur grenzt sich von der Gesellschaft der 70er und 80er Jahre

ab. Die Popliteratur trägt einen wichtigen Beitrag zur notwendigen Ausdifferenzierung der Generationen bei. Diesen soziokulturellen Hintergrund eines generationstypischen Austauschs über die geteilten Mikro-Erinnerungen muss man beachten, um Faserland richtig verstehen zu können. Hierzu kann ein Beispiel über das Eis Grünofant angeführt werden.

„[...] wir kamen gut miteinander aus, vor allem, weil Henning ein Fahrrad mit Bananensitz hatte und wir immer zu zweit mit dem Ding zum Kiosk gefahren sind und Grünofant gekauft haben. Na ja, eigentlich war das ja so, daß er sich nur Berry leisten konnte, und ich, da ich natürlich immer mehr Geld hatte, habe uns dann immer Grünofant gekauft. [...]. Wir haben danach noch ein paar mal Eis gegessen am Kiosk, aber irgendwie war die Luft raus. [...]. Heute glaube ich, daß es daran lag, daß er immer nur Berry hat kaufen können und ich immer Grünofant“ (Kracht 1995: 82).

Hier stellt die Literatur eine komplexere Lektüre Variante des Gedächtnis-Materials zur Verfügung, denn das Beispiel Grünofant vs. Berry zeigt die gesellschaftlichen Unterschiede und Abgrenzungen anhand deren Preisklassen. Hier beobachtet die Neue Deutsche Popliteratur den brutalen Zugriff kapitalistischer Marktmechanismen auf eine Kinderfreundschaft.

Des Weiteren beschäftigen sich die Helden der Romane mit der Suche ihrer Identität in der Gesellschaft. Die Erzähler leidet an dem für die Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts typischen Widerspruch zwischen dem Kult der Individualität und der Sehnsucht nach Gemeinschaft (Jung 2002). Typisch für die Gegenwart ist, dass die sozialen Klassen und Schichten, die einst für die Ausbildung von Identität zuständig sind vorwiegend durch Lebensstile geprägt und weniger durch Einkommen, Macht, Werte oder Bildung. In den Romanen *1979* und *Faserland* wird eher der junge Leser angesprochen, insbesondere derjenige, der auch ein Bedürfnis nach Individualisierung auf der einen Seite und prägender Erfahrung auf der anderen hat. Wie die Protagonisten in Krachts Romanen richten sich diese an diejenigen (Dandys), die zwischen verschiedenen Milieus, oft einander gegengesetzt, surfen müssen. Diese Art des Lebens definiert gesellschaftliche Bekleidungs-, Ernährungs- und Liebesrituale. Man sieht sich einer Forderung nach einem möglichst individuellen Lebensstil ausgesetzt, zugleich soll man aber auch den Erwartungen einer Gruppe entsprechen. Die Werke bergen auch einen

Druck der Anpassung in sich. Paradoxe Weise hängt die Wertschätzung der anderen davon ab, wie unangepasst und eigenwillig jemand ist oder sich gibt. Dieses Dilemma kann nur gelöst werden, indem man sich ins bunte Nebeneinander verschiedenster Gruppen, Grüppchen und sozialer Rollen begibt und dabei die Gruppen- und Identifikationsmerkmale derselben erkennt und gegebenenfalls übernimmt. Die Identität eines Menschen bestimmt sich demnach durch die Art und Vielzahl der Rollen, die man im Laufe seiner Entwicklung zu übernehmen erlernt hat (Möckel 2011). Beide Romane, *1979* und *Faserland* führen vor Augen, wie schwer es ist, bei der wachsenden Anzahl der Lebensentwürfe und Rollenmuster unter denen der Einzelne in der immer komplexer werdenden Gesellschaft zu wählen hat, eine komplette Identität auszubilden (ebd.).

„Seine hellbraunen Schuhe waren von Berluti [...]. Dann wählte er ein hellblaues Pierre Cardin Hemd [...]. Dann nahm ich mein seidenes Paisley Einstecktuch [...]. Er sah zu mir herunter und verzog den rechten Mundwinkel, bis das berühmte Christopher-Grübchen zu sehen war. „Musst Du diese Sandalen unbedingt tragen? Sie sehen zum Schämen aus“, sagte er. „Sandalen zu tragen, *dear*, ist, der Bourgeoisie einen Fußtritt ins Gesicht zu geben.“ „Fotze“, sagte Christopher“ (Kracht 2013: 20ff.).

## 5.7. GENDERTROUBLE UND SEXUALITÄT

„Die Neue Deutsche Popliteratur wurde in der Wahrnehmung der Literaturkritik einerseits oft als das männlich dominierende Produkt einer Herrenriege angesehen“ (Degler, Paulokat 2008: 74) was zu einer Heraufbeschwörung des Gendertroubles führte. Mertens (2003) wertet *Faserland* sogar als eine Coming-Out-Geschichte des Protagonisten. *1979* letztendlich beginnt mit der (schwierigen) Beziehung eines homosexuellen Paares. Bei *Faserland* wird wiederholt von homosexuellen Handlungen berichtet, die wie das Eindringen in einen anderen Mann gedeutet werden können. Zum einen stiehlt der Erzähler die Barbourjacke von einem alten Freund in einer Frankfurter Bierkneipe und fortfolgend bemächtigt er sich des Porsches des anderen Freundes, Rollo, am Bodensee. In beiden Fällen handelt es sich um Schutzräume, um quasi-sexuelle, bergende Objekte, die sich der obdachlose Held aneignet und in die er hineinschlüpft.

„Ich reiße also ohne anzuklopfen die Schlafzimmertür auf und sehe, wie Nigel nackt auf dem Bett liegt und auf seinem Gesicht sitzt dieses schwarze Model [...]. Und auf

der Bettkante sitzt der Stüssy-Kappen-Jazzfreak und hält Nigel Penis in der Hand [...]“ (Kracht, 1995: 53).

„In meinem Zimmer packe ich den Koffer. Dann gehe ich in Rollos Zimmer und suche in seinen Sachen nach dem Autoschlüssel. Er liegt in seinem grünen Jackett, in der Innentasche. Ich stecke ihn ein, nehme meinen Koffer und gehe hinaus, auf den Hof, wo die vielen Autos der Gäste stehen. Ich schließe Rollos Porsche auf, setze mich hinein und starte den Motor“ (Kracht 1995: 153).

In 1979 spielt die Homosexualität um den todkranken Freund des Erzählers, Christopher, eine tragende Rolle, zumindest was den Verlauf der Handlung angeht. Der Protagonist des Romans, ein Innenarchitekt und sein homosexueller Lebenspartner Christopher, gleichzeitig ein Schönling, haben seit mehreren Jahren eine Beziehung. „Ich sah mich immer von oben; ich liebte Christopher“ (Kracht 2013: 42).

Dennoch wird er immer wieder von Christopher, welcher sich für unglaublich attraktiv und sehr gebildet hält, denunziert. Der Ich-Erzähler bemerkt zwar dieses stetige Verhalten ihm gegenüber, wehrt sich jedoch nicht aktiv gegen die Beleidigungen, sondern spiegelt sein Verhalten folgendermaßen:

„Meine Kehle zog sich zusammen, ich bekam diesen wohlbekannten Geschmack hinten im Rachen, der bedeutete, ich wurde gleich losweinen. Ich versuchte, es so zu drehen, dass ich nicht weinen würde, ich machte es wie immer in Situationen wie dieser, ich unterwarf mich ihm“ (ebd.: 45).

Die Bedeutung des Zitats liegt auf wie immer, es scheinen also mehrfach Gegebenheiten wie diesen zwischen den Partnern aufgetreten zu sein. Auch Dialoge wie: „Ich hasse Dich, er lachte. Du kannst mich gar nicht hassen, ich sehe zu gut aus“ (ebd.), zeigen, dass der Erzähler sich seinem Freund unterordnet.

Jedoch gilt anzumerken, dass der Tod Christophers beim Protagonisten keine intensive Trauer auslöst, sondern einfach aus seinem Leben verschwindet, im Prinzip läuft dies mit den Berluti- Schuhen einher.

„Der Mensch dort auf dem Rücksitz hatte nichts mehr vom goldenen Christopher der von allen geliebte, hochintelligente Architekturkenner, Alleskenner, Alleswisser, der herrlich blasierte, viel zu gut aussehende blonde Zyniker, Christopher, mein Freund, war verschwunden“ (ebd.: 69).

Für die Erzähler, besonders in *Faserland*, ist die Einsamkeit ein typisches Merkmal. Obwohl sie ständig unter Menschen sind, haben Sie keinen, dem sie sich richtig anvertrauen können. In *1979*, nach dem Tod Christophers, hat auch der Erzähler keinen mehr, dem er sich anvertrauen kann. In beiden Romanen werden die Menschen durch ihr Äußeres in Kategorien eingeordnet.

„Ich habe ja Schwierigkeiten damit, neue Menschen kennenzulernen, deswegen freut es mich, einen Menschen kennenzulernen, der in Ordnung zu sein scheint. [...]. Aber es ist wirklich so wahnsinnig schwierig, ordentliche Menschen kennenzulernen. Eugen hat ja ein gutes Jackett an [...]“ (Kracht 1995: 102).

Die Erzähler in beiden Romanen haben eine angemessene Vorstellung davon, was einen wirklichen Freund auszeichnet, aber gerade in *Faserland* kann der Protagonist selbst diese Forderungen nicht erfüllen. Den Leuten, denen er an den verschiedenen Orten zum Teil wiederholt begegnet, spielen Rollen und weichen in Ritualen aus. So reagiert der Erzähler auch mit Skepsis, wenn jemand ohne Grund unheimlich freundlich zu ihm ist.

Die Sexualität wird in beiden Romanen, hervorzuheben ist sie aber in *Faserland*, als ein alltägliches Element der Beziehungen und nichts mehr, was mit großen Gefühlen verbunden ist. In den Milieus, in denen sich die Ich-Erzähler bewegen, werden die verschiedensten Erscheinungsformen und Spielarten von sexuellen Beziehungen praktiziert (Homosexualität, Heterosexualität, Gruppensex, Sex mit verschiedenen Partner, Sex unter Drogen, Sex auf Partys).

„Der Besitzer des Hauses begann zu keuchen und an dem Schlauch zu saugen. [...]. Christopher war inzwischen ganz nackt. „Ich habe gesagt, sie sollen sich ebenfalls ausziehen“, sagte der Besitzer des Hauses zu mir. „Gerade Sie [...]“ [...]“ (Kracht 2013: 45).

Deutlich tritt in den Romanen die Funktionalisierung der Sexualität für außerordentliche Zwecke hervor. Von normalen, romantischen Liebesbeziehung wird nicht gesprochen. Selbst spontane, zufällige Kontakte zu anderen Menschen kommen nicht zustande.

Auch bei Hakan Günday spielt die Sexualität in den Romanen eine zentrale Rolle, die den Lesern manchmal sogar überflüssig erscheint. Jedoch sind diese ein Teil seines Romanstils.

„Man kann sich daran stoßen, dass manche Sequenzen unrealistisch, ja sogar unlogisch sind, man mag auch einwenden, dass die drastische Schilderung von Mord und Vergewaltigung, von sexueller und sozialer Erniedrigung in dieser extremen Form nicht nötig ist, da man den Kontext und die Aussage auch ohne diese unappetitlichen Passagen zu begreifen in der Lage ist. Doch Günday mag es ganz offensichtlich plakativ. Offenbar will er uns seinen Standpunkt im Wortsinne einhämmern, und bei manchen Zeitgenossen mag dies auch der einzige Weg sein, ihnen einen Sachverhalt zu verdeutlichen. Es ist allerdings zweifelhaft, ob Gündays Roman diese Zielgruppe auch erreicht“ (Pittler 2014: 44).

In *Kinyas ve Kayra* geht er an einer Stelle sogar soweit, dass er dem Protagonisten den Wunsch in die Handlung legt, dass diese sich mit dem tödlichen HIV Virus anstecken wollen würden.

„Omzunda ufak bir dövme var. Bir ‘+’ işareti. Sol omzunda. [...] Sonra tekrar bırakıyor siyah ipekle kaplı başımı omzuma. HİV+! Azrail ayağıma geldi, diye düşünüyorum. Hiç beklediğim gibi korkunç değilmiş. [...] Daha sıkı sarılıyorum ölümüne. ‚Hoşgeldin!‘ diyorum. ‚Zamanıydı. Zamanı gelmişti! Seni bekliyordum. Öldür beni. Eğer yapabilirsen. Yapamazsan ben seni öldürürüm“ (Günday 2014: 183).

## 5.8. ROMANE DER ABSCHIEDE

Obwohl es nicht zur Thematik des Pop passt, setzen sich viele Protagonisten in den Romanen der Popliteratur mit den Schwerpunkten: Tod, Zerstörung und Krankheit auseinander. Demnach hat die Neue Deutsche Popliteratur - entgegen der klischeehaften Vermutung - nicht nur Oberflächliches als Inhalt, sondern beschäftigt sich auch mit Existenziellem (vgl. Degler, Paulokat 2008). Die totale Sicherheit der bürgerlichen Existenz wird als Ursache für ein Gefühl des Realitätsverlustes präsentiert, das erst durch Einbruch von Gewalt und Tod wieder mit einem Anderen konfrontiert wird, was unter Umständen sogar als befreiend empfunden wird (ebd.).

In *Faserland*, das sich selbst wie ein Roman der Abschiede liest, verabschiedet sich der Ich-Erzähler von seiner Jugend und der damit verbundenen Naivität, von Illusionen und



Zielsetzungen (die er auch gar nicht hat), von Personen (Nigel, Alexander und Rollo) und am Ende von Deutschland (dem Vater/*Faserland*). Während die die Romane an sich die Abschiede von Illusionen, Zielen, Ländern und der Jugend beinhalten, können die Abschiede von seinen Freunden an Zitaten belegt werden:

Abschied Nigel:

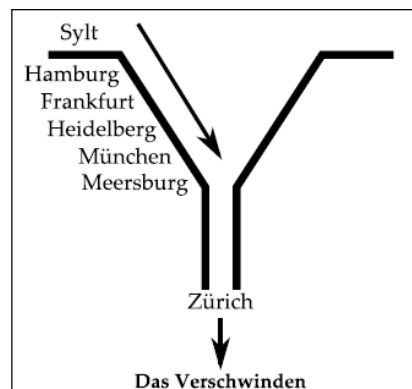
„Ohne irgendetwas zu sagen, ziehe ich die Tür hinter mir zu und nehme mir den Koffer [...]. Dann gehe ich zur Tür hinaus, hinunter auf die Straße und zünde mir eine Zigarette an“ (Kracht 1995: 54).

Zum Abschied von Alexander:

„Das Beste kommt jetzt aber noch: Er sieht mich nicht. Er sieht mich überhaupt nicht [...]. Er geht einfach an mir vorbei [...]. Dann geht er zur Treppe, nach unten, wo die Techno-Musik läuft, und verschwindet im Keller. [...] ich laufe aus dem Eckstein raus. Keiner kommt mir nach, keiner ruft mir hinterher“ (ebd.: 86).

Abschied Rollo:

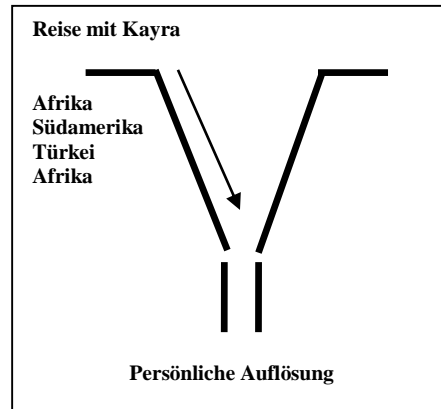
„Ich weiß genau, daß ich mir kein Getränk holen werde und noch viel genauer weiß ich, daß ich Rollo nicht wiedersehen werde. Einmal drehe ich mich noch um“ (ebd.: 153).



Das oben abgebildete Schaubild zeigt die Stationen des Protagonisten, die er besucht, bevor er in Zürich, auf dem Züricher See verschwindet, dort, wo auch der Roman abrupt endet.

Kinyas und Kayra verschwinden mehr oder weniger auch am Ende des Romans. Besonders Kayra hat den Wunsch sich selbst (durch einen Gehirntod) auszulöschen, den er in Afrika vollziehen wird. Abgeschieden von der äußeren westlichen Welt nimmt er Abschied von seiner eigenen Persönlichkeit.

„Oturdum yatağa. Çırılçıplak. Bir derim vardı üzerimde... Bir de dövmeleğim... Kağıdı alıp dizime yasladım. Ve üzerine, son hatırladıklarımı da karaladıktan sonra karanlığa aldırmadan, sıra geldi zihnimi hala ayakta tutan üç kelimeye. Onlar da telaffuz edildiği zaman tek bir Kayra kalmayacak geriye... Hem yazıyorum, hem söylüyorum yüksek sesle: Hiçbir şey yok! Hiçbir şey yok. Hiçbir şey yok...“ (Günday 2014: 415).



Vorliegendes Schaubild zeigt die persönliche Auflösung Kayras, dessen Ende ebenfalls offenbleibt. Wie im obigen Zitat schreibt und spricht er seine letzten Wörter im Dunklen: Nichts bleibt!

Die Trennung der Protagonisten: Kinyas verschwindet in Ankara ohne Kayra Bescheid zu geben. Er hinterlässt ihm nur eine Notiz, was man aus folgendem, derbem Zitat entnehmen kann, und entscheidet, obwohl es für ihn nach acht Jahren sehr schwer ist, mit seiner Familie weiterzuleben und bei einer Firma zu arbeiten.

„Orospu çocuğu kan kardeşim Kinyas gitti. Yok oldu. Buharlaştı. Geçen hafta bugün, Hilton’da komi bir zarf getirdi. Üstünde bir şey yazmayan. Açtım. Önce ufak bir kağıt. ‚Gidiyorum.‘ Kinyas uzun mesajları ve kelime harcamayı sevmediği için, ilk sözcük asıl yapacağı hareketi anlatıyordu.“ (Günday 2014: 245)

Er lässt Kayra alleine und schickt sein Tagebuch, das gleich im ersten Kapitel erwähnt wird, nach Afrika.

„Yaz...Bizi yaz. Her şeyin sonuna geldiğimiz kanıtı olan kitabı yaz“ (ebd.: 15).

Er gibt Kayra kein Recht mehr auf sein Leben Einfluss zu nehmen, umgekehrt, er denkt, dass er sein Leben in einen schlechten Weg gebracht hat. Wie aus folgendem Zitat entnommen werden kann, kommt für ihn Glückseligkeit zurück. Zusätzlich scheint er den Sinn des positiven Lebens gefunden zu haben.

„Belki Kayra’yı kendi hayatına ve benimkine yaptıklarından ötürü hiçbir zaman sevemeyeceğim, ancak yine de onun bilinmeyen bir yerde yok olmasını da istemiyorum. Çünkü ben mutluyum. Mutlu olunabileceğinin en büyük kanıtıyım. İnsanlık, ahlak ve toplum adına onu da kurtarmak istiyorum. Hayatın kutsallığına inanmasını istiyorum. [...] Bu hayatta umut, sevgi, dostluk, insanlık var! Ölümse boş bir kağıt. Kayra, yolculuğunun parçaladığı hayatını toplayıp geri dönmelisin. Çünkü burada her şey var!... Her şey var (ebd.: 531).

Am Schluss bleibt ein Ausruf Tolgas (Kinyas) als Verabschiedung im Sinne einer Auflösung seines alten Lebens. Günday schreibt diesen Ausruf: „Kinyas!“ in die Mitte der letzten leeren Seite im Roman.

## RESULTAT – HYPOTHESENPRÜFUNG

Das Interessante an diesen Romanen, inklusive der Protagonisten und ihren Umständen ist, dass im Verlauf der Reise keine Verzweiflung aufkommt, obwohl den Ich-Erzählern meist alles genommen wird. Kracht und Günday zeigen in ihren Romanen deutlich wie Dandys der Popliteratur ihre Identitäten durch den Druck einer Reise verändern können. Als methodisches Fundament in Bezug auf die Analyse der Geschichte dient hier die Auslegung der Kriterien der Neuen Deutschen Popliteratur, die besonders in der Postmoderne Einzug gefunden hat. Am Anfang dieser Arbeit stand die Frage, ob die literarischen Eigenschaften der Neuen Deutschen Popliteratur auch auf Autoren in der Türkei zutreffen und ob sich hier Strömungen einander bedingen, ergänzen oder beeinflussen. Anhand der ausgewählten Werke ist das Resultat doch sehr deutlich ausgefallen.

In dieser Arbeit wurden die Motive aus der Popliteratur, die spezifisch für die Literaturepoche der 90'er Jahre in Deutschland waren, auf die Werke von Hakan Günday übertragen. Als Hauptausgangspunkt für die Popliteratur gelten die Werke *Faserland* und *1979* von Christian Kracht, wobei auch Tendenzen aus den Werken: *Soloalbum* von Benjamin von Stuckrad-Barre und *Tristesse Royal* vom popkulturellen Quintett um Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre angeführt wurden. Diese Autoren, im Speziellen Christian Kracht, spiegeln die Lebenseinstellungen, eine intermediale Inszenierung der Autoren als Popstars, die Popmusik als Thema und als eine Formatvorlage für die Literatur, die Jugend und ihr Generationskonflikt, Gesellschaftskritik durch A-politik, Gendertrouble, ironischer Sprachumgang, Krankheit und Tod (die letzten Dinge), die Reiselust, den Markenfetischismus, den Drogenkonsum und auch die Hoffnungslosigkeit der jungen Generation in den 1990'er Jahren wieder. Diese Eigenschaften wurden in der Masterarbeit durch Beispiele aus den Werken Krachts eingehend verdeutlicht und bestätigt. Ähnliche Strömungen konnten auch in der türkischen Literatur, besonders in den Werken von Hakan Günday gefunden werden, ins Besondere in seinem Werk *Kinyas ve Kayra*. Ähnlich wie die Popliteraten Kracht, Bessing und v. Stuckrad-Barre in Deutschland steht Günday für eine neue Art der Literatur, eine Art, die den Strömungen

der [Neuen Deutschen] Popliteratur folgt und den Autor zu einem inszenierten „Idol“ aufsteigen lässt, der auch demgemäß in der Türkei als erfolgreiches *Enfant Terrible* dargestellt wird. Auch Gündays Einbände verweisen auf Covers der Musikbranche und der Autor selbst zeigt sich gerne düster und hat auch nichts dagegen, wenn man ihn mit Zigarette oder einem Glas Whiskey abbildet. Er steht für eine neue Art türkischer Literatur, die sich populär dynamisch und am jungen Leser entwickelt. Im Rahmen dieser Arbeit wird dargestellt, dass die popliterarischen Tendenzen sich auch in der türkischen Literatur wiederfinden. Anhand von Textpassagen zu den zentralen Motiven der Popliteratur sollen diese Tendenzen im Resultat dieser Arbeit dargestellt und bestätigt werden.

Es ist abschließend hervorzuheben, dass durch hermeneutisches, rezeptionästhetisches Vorgehen, ein komparatistischer Vergleich zwischen der Neuen Deutschen Popliteratur (Christian Kracht) und Hakan Günday, einem Autor der türkischen, modernen Literatur angesetzt werden kann. Um ein qualitatives Resultat zu bekommen, beschränkte sich diese Arbeit auf den Vergleich der popliterarischen Hauptwerke Christian Krachts: *Faserland* und 1979. Dieser Vergleich konnte verifiziert werden, denn Günday arbeitet stilistisch und thematisch mit den (fast) gleichen Mitteln wie Kracht. Die Ansätze, die in dieser Masterarbeit angeführt wurden, zeigen deutlich diese Parallelen auf und unterstreichen diese. Die sogenannte (Neue Deutsche) Popliteratur hat demnach auch ihren Einstieg in die türkische Literatur gefunden und mit Günday den dazu passenden Autoren. Trotz detaillierter Nachforschungen ist eine Titulierung des Genres in der Türkei noch nicht passiert, deswegen ist es unpassend direkt von einer Neuen Türkischen Popliteratur an sich zu sprechen. Populär ist Hakan Gündays Literatur definitiv, nur ob sie eine türkische Literaturepoche titulieren kann und ihr einen dementsprechenden Namen geben kann, mag noch in der Zukunft offen sein. Hierfür wäre eine literarische Forschung notwendig, die sich mit der Nachhaltigkeit der türkischen (Pop)Literatur beschäftigt, was aber auch wünschenswert wäre.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Alanyali, I. (2014). *Die Stimme der jungen, zornigen Türkei*. Retrieved from <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article125851541/Die-Stimme-der-jungen-zornigen-Tuerkei.html> (abgerufen am 19.05.2016).
- Bessing, J., Kracht, C., Nickel, E., v.Schönburg, A., v.Stuckrad-Barre, B. (2009). *Tristesse Royale*. 4. Auflage. München.Ullstein Verlag.
- Biernat, U. (2004). „*Ich bin nicht der erste Fremde hier*“ *Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004 (Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Band 500).
- Birgfeld, J. (2007). *Christian Kracht als Modelfall einer Reiseliteratur das globalisierten Zeitalters*. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): Akten des XI Internationalen Germanistikkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen. Bern u. a: Peter Lang Verlag 2007 (Band 9), S. 405-411.
- Bühler, K. (1965). *Sprachtheorie*. Stuttgart: Suhrkamp.
- Degler, F., Paulokat, U. (2008). *Neue Deutsche Popliteratur*. 1. Auflage. Wilhelm Berlin. Fink Verlag.
- Diewald, N. (2005). *Faserland ist abgebrannt. Über die Romane Christian Krachts*. Bachelorarbeit: Universität Bielefeld.
- Dilthey, W. (1957). *Gesammelte Schriften, in Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Bd. 5/6. Göttingen.
- Dovermann, M. (2011). *Christian Krachts "Faserland" als dandyistische Selbstinszenierung des Autors, oder: Der Dandy als fiktiver Autor*. Bachelorarbeit: Universität Bonn.

Ehlers, S. (2011). *Studienbuch zur Analyse und Didaktik literarischer Texte*. Hohengehren. Schneider Verlag.

Erciyas, C. (2015): *Junge SchriftstellerInnen der Türkei im neuen Millenium*. Heinrich Böll Stiftung. Retrieved from <https://heimatkunde.boell.de/2008/11/18/junge-schriftstellerinnen-der-tuerkei-im-neuen-millenium> (abgerufen am 10.10.2016).

Ernst, T. (2001). *Popliteratur*. Europäische Verlagsanstalt / Hamburg. Rotbuch Verlag.

Fiedler, Leslie A. (1972). *Cross the Border, Close the Gap*. New York. Stein & Day Pub Verlag.

Franke, U. (1972). *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik*. München. A.G. Baumgarten.

Grabienki, O. (2001). *Christian Krachts Faserland. Eine Besichtigung des Romans und seiner Rezeption*. Retrieved from [www.christiankracht.com/.../kracht\\_faserland\\_rezeption\\_analyse.pdf](http://www.christiankracht.com/.../kracht_faserland_rezeption_analyse.pdf) (abgerufen am 20.09.2016).

Günday, H. (2014). *Kinyas ve Kayra*. 30. Baskı. Istanbul. Doğan Kitap.

Günday, H. (2013). *Daha*. 1. Baskı. Istanbul. Doğan Kitap.

Günday, H. (2005). *Az*. 24. Baskı. Istanbul. Doğan Kitap.

Heide, von der T. (2007). *Ein „buddhistischer“ Bildungsroman – Christian Krachts „1979“ als Abschied vom Pop*. Magisterarbeit Uni-Köln.

Heine, M. (2003). *Spiel mit romantischen Allegorien*. Matthias Hartmann bringt in Bochum Christian Krachts „1979“ auf die Bühne, in: Welt, 17.03.2003.

Hösle, V. (2008). *Über den Vergleich von Texten; Philosophische Reflexionen zu der grundlegenden Operation der literaturwissenschaftlichen Komparatistik*. Journal Orbis Littermann New York. Blackwell Publishing.

Illies, F. (2001). *Generation Golf*. 13. Auflage. Frankfurt. Fischer Verlag.

Illies, F. (2005). *Generation Golf Zwei*. 1. Auflage. Köln. Karl Blessing Verlag.

Iser, W. (1976): *Der Akt des Lesens*. München. UTB Fink:

Jauß, H.R. (1991). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt. Suhrkamp Verlag.

Jeßing, B., Köhnen, R. (2012). *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart. J.B. Metzler.

Jung, T. (2002). *Vom Pop international zu Tristesse Royale. Die popliteratur zwischen Kommerz und postmoderner Beliebigkeit*. Frankfurt. Peter Lang.

Kappler, A. (1976). *Der literarische Vergleich*. Frankfurt. Peter Lang.

Konstantinovic, Z. (1988). *Vergleichende Literaturwissenschaft*. Bern. Peter Lang.

Kracht, C. (1999). *1979*. 3. Auflage. Berlin. Kiepenheuer & Witsch.

Kracht, C. (1995). *Faserland*. 1. Auflage. Berlin. Kiepenheuer & Witsch.

Kracht, C. (2008). *Interview mit Christian Kracht (1999)*. Retrieved from <http://www.zeit.de/1999/37>.

Kemp, W. (1988). *Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Hans Belting, *Kunstgeschichte eine Einführung*, Berlin.



Kula, O.B. (2012) *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı-I*. İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kula, O.B. (2012) *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı-II*. İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Litde (Literatur Deutschland). (2014). *Die Rezeptionsästhetik zwischen Hermeneutik und Phänomenologie*. Retrieved from <http://www.litde.com/literarische-sthetik-aufse/die-rezeptions-sthetik-zwischen-hermeneutik-und-phnomenologie/> (abgerufen am 11.04.2016).

Pittler, A. (2014). *Hakan Günday Extrem. Auf die harte Tour*. Culturmag. Retrieved from <http://culturmag.de/rubriken/buecher/hakan-guenday-extrem/> 80846 (abgerufen am 15.04.2016).

Mayrhauser, A. (2009). *Die Erfahrung des Reisens in der Popliteratur*. Zwischen postkolonialen Tendenzen, Freiheitssuche, Nostalgie und Utopie. Magisterarbeit: Universität Wien.

Mertens, M. (2003). *Robbery, assault, and battery*. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Honrby, in: Text+Kritik, Sonderband pop-Literatur.

McLuhan, M. (2014). *Das Medium ist Message*. Stuttgart. Klett-Cotta.

Mecklenburg, N (2010). *Universalien – Ein brauchbares Konzept interkultureller Komparatistik?* Retrieved from <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuaded/article/view/1023011976/1023011237> (abgerufen am 11.04.2016)

Möckel, M. (2011). *Textanalyse und Interpretation zu Christian Kracht Faserland*. 1. Auflage. Stuttgart. Bange Verlag.

Obst, H. (2002). *Der deutsche Pop-Roman und die Postmoderne seit 1990*. Dargestellt an Erzählprosa von Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre und Benjamin Lebert. Diplomarbeit: Fachhochschule für Bibliotheks-wissenschaften – Stuttgart.

Oswald, M. (2001). *Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort*. Stuttgart. Wilhelm Fink Verlag.

Reich, A. (2015). *Hermeneutik*. Retrieved from: [http://www.uni-koeln.de/hf/konstrukt/reich\\_works/buecher/erziehung\\_erkenntnis/teili\\_2.pdf](http://www.uni-koeln.de/hf/konstrukt/reich_works/buecher/erziehung_erkenntnis/teili_2.pdf) (abgerufen am 02.04.2016).

Reiter, M. (2003). *Leben in der Kälte. "Coolness" in ausgewählten Werken der neuen deutschen Popliteratur*. Diplomarbeit: Universität Wien.

Rusterholz, P. (1996). *Grundfragen der Textanalyse. Hermeneutische Modelle*, in: Grundzüge der Literaturwissenschaft, Hg. Arnold, H. Deutsch München. Taschenbuch Verlag.

Sauer, B. (2009). *Politische Theorien – Hermeneutik*. Retrieved from [http://birgitsauer.org/WS%202009\\_10/VO%20Politische%20Theorien/Hermeneutik.pdf](http://birgitsauer.org/WS%202009_10/VO%20Politische%20Theorien/Hermeneutik.pdf) (abgerufen am 04.04.2016).

Scheene, A. (2008). *Ist der Dandy tot?* Essay. Diplomarbeit. Technische Universität Essen.

Schlegel, F. (1970). *Über die Unverständlichkeit* [1800]. In Schriften zur Literatur. München. Verlag Rasch, W.

Schleiermacher, F. (1799). *Hermeneutik*. Hg. Kimmerle H. (1979). Heidelberg.

Sexl, M. (2004). *Einführung in die Literaturtheorie*. WUV Wien. UTB.

Spiegel, H.(2001). *Wir sehen uns mit Augen, die nicht die unseren sind*. Der Blick auf die Oberfläche reicht nicht mehr aus. Aus Christian Krachts Roman „1979“ spricht der Selbsthaß als Lebensgefühl des Westens, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.10.

Ullmaier, J. (2001). *Von Acid nach Adlon und zurück*. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur. Mainz. Ventil Verlag.

V. Stuckrad-Barre, B.(2005).*Soloalbum*. Köln. KiWi-Taschenbuch.

Wenzel, A. (2011). *Der deutsche Poproman zur Jahrtausendwende*. Diplomarbeit: Universität Wien.





HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih:19/01/2017

Tez Başlığı / Konusu: **POPLITERARISCHE TENDENZEN IN AUSGEWÄHLTER LITERATUR EINE KOMPARATIVE STUDIE ZWISCHEN DEN WERKEN VON CHRISTIAN KRACHT UND HAKAN GÜNDAY**  
Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 88 sayfalık kısmına ilişkin, ...09.../...01.../...2017.... tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 29 'dür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

13.02.2017  
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Beste HERTSCH  
Öğrenci No: N13224560  
Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı  
Programı: Alman Edebiyatı  
Statüsü:  X Y.Lisans  Doktora  Bütünleşik Dr.

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

(Prof. Dr. Onur Bilge KÜLA, İmza)

## Masterarbeit

EINGANG | AKTUELLE ANSICHT: NEUE ARBEITEN ▼

Datei übermitteln

<input type="checkbox"/>	VERFASSER	TITEL	ÄHNLICHKEIT	NOTE	ANTWORT	DATEI	ARBEITS-NR.	DATUM
<input type="checkbox"/>	Beste Hertsch	Masterarbeit	29% <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 10px; background-color: yellow; vertical-align: middle;"></span>	--	--		757654220	09-Jan-2017

Grademark-Bericht | Aufgabeneinstellungen bearbeiten | E-Mail an Nicht-Einreichenden



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 19/01/2017

Tez Başlığı / Konusu: **POPLITERARISCHE TENDENZEN IN AUSGEWÄHLTER LITERATUR EINE KOMPARATIVE STUDIE ZWISCHEN DEN WERKEN VON CHRISTIAN KRACHT UND HAKAN GÜNDA**

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurulları ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

13.02.2017  
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: BESTE HERTSCH  
Öğrenci No: N13224560  
Anabilim Dalı: ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI  
Programı: ALMAN EDEBİYATI  
Statüsü:  X Y.Lisans  Doktora  Bütünleşik Dr.

DANISMAN GÖRÜSÜ VE ONAYI

(Prof. Dr. Onur Bilge KULA.)

Telefon: 0-312-2976860

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Faks: 0-3122992147

E-posta: [sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr](mailto:sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr)