

Wenn die Authentizität auf den unzuverlässigen

Erzähler trifft

Eine narratologische Analyse von

Christian Krachts *Faserland*

und Elke Naters *Königinnen*

Kerstin Dreger

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Theoretische Übersicht	5
2.1 Die Popliteratur	5
2.2 Die Authentizität	8
2.3 Der Erzähler	11
2.4 Der unzuverlässige Erzähler	13
3. Rezensionen	19
3.1 <i>Faserland</i> in der Rezension	19
3.2 <i>Königinnen</i> in der Rezension	21
4. Werkanalyse	24
Der authentische Erzähler in <i>Faserland</i>	24
Authentizität durch Orte und historisches Geschehen.....	24
Authentizität durch Marken, Labels und Namen.....	25
Authentizität durch Musik und Film.....	28
Der unzuverlässige Erzähler in <i>Faserland</i>	31
Das Verhältnis vom unzuverlässigen und authentischen Erzähler in <i>Faserland</i>	37
Der authentische Erzähler in <i>Königinnen</i>	41
Authentizität durch Marken, Labels und Namen.....	41
Authentizität durch Orte und historisches Geschehen.....	44
Authentizität durch Film.....	46
Der unzuverlässige Erzähler in <i>Königinnen</i>	48
5. Abschließende Betrachtungen	52
6. Literaturverzeichnis	53

1. Einleitung

Christian Kracht und Elke Naters gehören zu den Schriftstellern der jungen Generation, die mit ihren Büchern *Faserland* (1995) und *Königinnen* (2003) einen Pop-Roman geschrieben haben. Beide benutzen in diesen Romanen Ich-Erzähler, die von ihrem alltäglichen Leben berichten, und beide verwenden erzähltechnische Verfahren zur Kennzeichnung der Authentizität, welches ein typisches Merkmal der Popliteratur ist. Ob die Aussagen der Erzähler jedoch immer zuverlässig bzw. authentisch sind, oder ob sie auch unzuverlässig sind soll in diesem Aufsatz untersucht werden.

Christian Krachts *Faserland* handelt von einem jungen, wohlhabenden Mann, der von Sylt aus einmal quer durch Deutschland reist und letztendlich in der Schweiz ankommt. Auf dieser Reise kommt der namenlose Protagonist von einer Party auf die nächste und von einem Rauschzustand in den nächsten, denn Alkohol und Experimente mit Drogen bleiben dabei nicht aus. Das Ziel seiner Reise scheint ungewiss, er begibt sich in die Städte, in denen er Freunde hat, verlässt sie aber genauso schnell wieder. Die Freundschaften sind oberflächlich, die Gespräche eher nichts sagend, wichtig ist nur das gepflegte Äußere und teure Markenkleidung. Auch der Selbstmord seines Kindheitsfreundes berührt ihn kaum. Auf seiner Reise philosophiert der Protagonist viel mit sich selbst und legt sich die Dinge so zurecht, wie sie sein könnten, er weiß aber nicht, wie sie wirklich sind, denn obwohl er seine Schulbildung an einer teuren Privatschule genossen hat, ist seine Allgemeinbildung eher schlecht. Das Buch endet mit einer vergeblichen Suche nach Thomas Manns Grab und einer Bootsfahrt auf dem Zürichsee, ob der Protagonist das andere Ufer erreicht, bleibt jedoch offen.

Elke Naters Roman *Königinnen* ist aus der Sicht von zwei Frauen Anfang 30 erzählt, die sich abwechselnd zu gemeinsamen Erlebnissen äußern und ihre Gedanken dazu einbringen. Marie ist der typische Singel, sie geht auf Partys, lernt neue Leute kennen und wünscht sich nichts sehnlicher, als endlich ihren Traummann zu finden. Gloria ist genau das Gegenteil, sie hat eine Lebensgefährtin, einen kleinen Sohn und ist mit ihrem zweiten Kind schwanger. Aber weder Marie noch Gloria ist mit ihrer Lebenssituation zufrieden. Gloria sehnt sich zurück ins Singelleben, Marie sehnt sich nach Familienglück. Die Freundschaft zwischen Gloria und Marie ist eine typische Frauenfreundschaft, sie streiten und versöhnen sich, reden über ihre Probleme und gehen gemeinsam shoppen. Obwohl keine der beiden viel Geld zur Verfügung hat, geben sie es für Markenkleidung und Designerschuhe aus, es wird viel Wert auf das Äußere gelegt. Das Buch endet damit, dass beide dann doch ihren Platz im Leben finden. Gloria scheint sich mit ihrer Mutterrolle angefreundet zu haben, sie freut sich auf ihr

zweites Kind, und Marie hat endlich einen Mann gefunden, der ihren Traummannvorstellungen sehr nahe kommt und sie glücklich macht.

Folgende Fragestellungen sollen bei der Analyse der Bücher beachtet werden:

In wiefern ist der Erzähler in *Faserland* unzuverlässig und welche Merkmale gibt es für die Authentizität des Erzählers? Wie ist das Verhältnis vom unzuverlässigen und vom authentischen Erzähler und gibt es Grenzbereiche in denen Authentizität und Unzuverlässigkeit aufeinander treffen?

Welche Merkmale sind für die Unzuverlässigkeit und die Authentizität des Erzählers in *Königinnen* vorhanden und wie ist das Verhältnis von Unzuverlässigkeit und Authentizität dargestellt? Gibt es eventuelle Grenzbereiche in denen der authentische und der unzuverlässige Erzähler aufeinander treffen?

Um diese Fragen beantworten zu können, sollen Zitate aus beiden Büchern verwendet und analysiert werden. Behilflich bei den Analysen sollen auch die Theorien von Franz Stanzel und Martinez / Scheffel sein. Alle drei Literaturwissenschaftler haben sich mit der Problematik des unzuverlässigen Erzählens auseinandergesetzt, ihre jeweiligen Theorien werden in der theoretischen Übersicht aufgegriffen.

2. Theoretische Übersicht

2.1 Die Popliteratur

Die Wurzeln der deutschen Popliteratur sind im Dadaismus zu finden, der Anfang des 20. Jahrhunderts seinen Durchbruch hatte. 1916 wurde von unter anderem Hugo Ball, Hans Arp und Tristan Tzara das „Cabaret Voltaire“ gegründet, mit dem Ziel, Sinn durch Nonsense zu ersetzen. „Sie hoben die Grenze zwischen Kunst und alltäglichem Leben auf und entwickelten völlig neue Formen der Literatur und ihres Vortrags“.¹ In der Zeit nach dem 1. Weltkrieg wurden Kunst und Literatur der Zeit vor dem Krieg in Frage gestellt; der Dadaismus war eine Ausdrucksform davon. Die Künstler des Dadaismus wollten experimentieren und vor allem auch provozieren.

In den 50er Jahren entwickelte sich in den USA die „Beat Generation“ mit Vertretern wie Jerome David Salinger, Allen Ginsberg und Jack Kerouac. Sie standen am Rande der Gesellschaft in einer Außenseiterrolle, experimentierten mit Drogen und standen dem Thema Sex und Homosexualität offen gegenüber. „Gegen den formalen Kanon der Hochkultur, der für sie eins war mit der apathischen und dekadenten Bourgeoisie, öffneten sie die Poesie und Prosa für einen freien, offenen, expressiven Ausdruck“.² Sie fassten in ihrer Poesie und Prosa ihre Sex- und Drogenerlebnisse in Worte und verwendeten obszöne Ausdrücke und Umgangssprache um diese zu untermalen.

Der Amerikaner Leslie A. Fiedler war der erste, der den Begriff „Popliteratur“ nutzte, obwohl es die Popliteratur, von der er in seiner Theorie sprach, als solche noch gar nicht gab. Seine Theorien und Ideen wurden später von Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975) aufgenommen und in Deutschland verbreitet. Brinkmann war eine wichtige Figur für die Entwicklung der Popliteratur in Deutschland. Er war dafür, Literatur und Medien zusammenzufügen und außerdem plädierte er für eine Hinwendung zur Beschreibung der Musik- und Drogenszene. Thomas Ernst beschreibt Brinkmanns Literatur wie folgt:

Seine Texte verstand er als einen Gefühlsreport von Alltagserfahrungen, der wieder authentische Blickmöglichkeiten eröffnen sollte – gegen die normierten Sprachvorstellungen, Werbemanipulationen und Medienscheinwelten des Großstadtlebens. Zugleich wollte er Freiräume für sinnliche Erfahrungen erkämpfen und wandte sich gegen die bloß vernunftorientierte Gesellschaftskritik der Studentenbewegung.³

Die „authentischen Blickmöglichkeiten“, die Brinkmann durch seine Texte eröffnen wollte, wurden auch von anderen Schriftstellern erkannt, das Poplement breitete sich aus. Die

¹ Ernst 2005, S. 10.

² Ernst 2005, S. 15.

³ Ernst 2005, S. 35.

Popliteratur, von der Fiedler sprach, gab es jetzt als solche. Brinkmann blieb aber im Deutschland der 70er Jahre ein Randphänomen, er stand, wie die Schriftsteller der „Beat Generation“ in einer Außenseiterrolle. Der Grund dafür war, dass die Bewegung der linken 68er Generation noch zu dominant war.

1995 veröffentlichte Christian Kracht sein Buch *Faserland*, und damit ging es in eine neue Ära der Popliteratur. Neben Kracht zählten auch unter anderem Benjamin von Stuckrad-Barre, Elke Naters und Alexa Henning von Lange zu den neuen Popliteraten. Im Gegensatz zur „Beat Generation“ und den Popliteraten der 60er Jahre hat sich die Position der Autoren von Outsidern zu Insidern verändert. Die jungen Popliteraten stehen mitten im Leben und haben meist Anknüpfungen zu Zeitungen, Verlagen und anderen Medien. In ihren Texten geht es nicht mehr um Subkulturen, sondern um Markenkleidung, Designernamen, ein gepflegtes Äußeres und eine angesehene Stellung in der Gesellschaft. Baßler nennt es in seinem Buch *Der deutsche Pop-Roman* ein „Sammeln und Generieren“ gesellschaftlicher Phänomene:

Sammeln und Generieren sind, so gesehen, verwandte Kulturtechniken: Generieren ist eine Sammeltätigkeit in einem Bereich der Kultur, über den man bereits verfügt – vor- und außerliterarisch zwar, aber durchaus schon in Form eines geordneten Wissensvorrates oder, um einen Begriff Umberto Ecos zu verwenden, der auch Flaubert gefallen hätte: in Form einer Enzyklopädie.⁴

Was gesammelt wird, sind authentische Waren, Markennamen und Labels, mit denen sich die junge Generation identifizieren kann. Um den Text wirklich verstehen zu können, wird das Wiedererkennen der Namen beinahe vorausgesetzt.

Enzyklopädische Zusammenhänge der vorgeführten Art sind keine Tatsachen, deren Einsicht sich erzwingen ließe; man kann sie den Lesern nur anmuten – und wenn eine ausreichende Anzahl darin ihre Kultur wieder erkennt, wenn das Generieren des Autors als erfolgreiches Sammeln durchgeht, dann hat’s geklappt.⁵

Da mit „ausreichender Anzahl“ die junge Generation gemeint ist, ist die Zielgruppe der Popliteratur eindeutig, und wenn die junge Generation ihre Kultur durch Namen und Waren wieder erkennt, ist die Authentizität automatisch vorhanden. Die neuen Popliteraten reihen also die Namen, Marken und Produktnamen aneinander, fassen diese in einen Text und geben diesem Text eine Handlung. Die Handlung wird meistens von einem personalen Ich-Erzähler dargestellt, der durch die Subjektivität unzuverlässig werden kann, die Namen und Marken bleiben jedoch weiterhin das Kennzeichen der Authentizität. Dazu äußert sich auch

⁴ Baßler 2005, S. 96.

⁵ Baßler 2005, S. 104.

Jörgen Schäfer in einem Artikel über Popliteratur: „Es gehört zu den Kontinuitäten der Pop-Literatur, dass die Autoren, wie Benjamin von Stuckrad-Barre es formuliert, ‚sehr konkret, jetztzeitgebunden auf die Welt reagieren‘ und ihre Texte gleichsam als ‚Text gewordene Polaroids‘ betrachten, ‚die mit der Zeit verblassen und ersetzt werden müssen‘“.⁶ Mit den „Text gewordenen Polaroids“ sind die Namen, Marken und Produkte gemeint, die sich mit der Zeit ändern, wo neue hinzukommen und alte keine Rolle mehr spielen. Deshalb sollte, laut Stuckrad-Barre, die Popliteratur ebenfalls erneuert werden, um nicht zu „verblassen“.⁷

Neben den immer wieder vorkommenden Namen und Produkten hat die Popliteratur auch andere Merkmale: Die verwendete Sprache ist einfach und beinhaltet oft umgangssprachliche Ausdrücke, teilweise kommen auch obszöne Wörter vor. Es ist eine Adoleszenz-Literatur mit einem personalen Ich-Erzähler, der teils zuverlässig und teils unzuverlässig ist. Die Zuverlässigkeit des Erzählers ist zum Großteil anhand der Authentizität durch Namen und Labels gekennzeichnet. Gewisse Themen sind immer wiederkehrend in der Popliteratur, unter anderem die Schilderung von Drogenmissbrauch, Alkohol, sexuellen Erfahrungen und Club- und Musikszenen. Diese Aspekte tragen auch zur Unzuverlässigkeit des Erzählers bei. Der bekannte Pop-Theoretiker Diederich Diederichsen sagte zum Thema Popliteratur, dass sie „endlos dehnbar“ sei und dass der Begriff als solcher in vielen Bereichen verwendbar geworden ist:

Ob als Zeichen für den allgemeinen Werteverfall oder für attraktiv-transparente neue gesellschaftliche Verhältnisse: Der Pop-Begriff scheint nicht nur endlos zuständig, sondern auch endlos dehnbar zu sein. Zwar gab es schon zu seinen Anfangszeiten in den frühen Sechzigern unterschiedliche Verwendungsweisen, und einige sind hinzugekommen. Doch heute scheint schier alles Pop zu sein. Oder will Pop sein – vom Theatertreffen bis zur Theorie, von der sozialdemokratischen Kandidatenkür bis zur Kulturkatastrophe.⁸

Diederichsen ist in seiner Einstellung zur Popliteratur negativ, denn er sieht in der Vielseitigkeit der Popliteratur auch die Gefahr der ausufernden Themenvielfalt. Jörgen Schäfer ist im selben Artikel in seiner Definition zur Popliteratur genauer und detaillierter:

Pop-Literatur ist also eine Literatur, die nicht der Sehnsucht nach einer vordiskursiven Wirklichkeit, nach etwas Eigentlichem, erliegt. Sie erhebt keine kulturkritische Anklage gegen die ausufernde Zeichenproduktion der populären Kultur – die ja doch wiederum nur die inkriminierte Realität der Massenmedien bestätigen würde – , sondern nutzt sie als Ausgangsmaterial des literarischen Schreibens: Pop-Literatur entsteht, wenn der

⁶ Schäfer 2003 a, S. 77.

⁷ Schäfer 2003 a, S. 77.

⁸ Diederichsen zitiert von Schäfer 2003 b, S. 7.

Autor die Pop-Signifikanten – gleichgültig, ob sie aus einem Popsong, einem Film oder einem Werbeslogan stammen – im literarischen Text neu ‚rahmt‘.⁹

Schäfer meint damit, dass die „neue“ Popliteratur nicht anklagt, nicht rebelliert und auch nichts verändern will, was ganz im Gegensatz zur Popliteratur der 60er Jahre steht. Die neue Popliteratur lebt von den Medien, von den Marken und von der Vermarktung der Waren, denn sie benutzt diese als Ausgangspunkt und als Authentizitätskennzeichnung. Die Popliteratur ist jedoch nicht einseitig, sondern vielseitig. Sie hat die Kluft von Unterhaltungsliteratur und ernsthafter Literatur überwunden und beides miteinander in Verbindung gebracht. Popliteratur kann als reine Unterhaltungsliteratur gelesen werden, sie kann aber auch als ernsthafte Literatur analysiert werden. Dies soll im Folgenden besonders im Hinblick auf die Dichotomien Authentizität – Unzuverlässigkeit geschehen.

2.2 Die Authentizität

Die Authentizität hat sich, laut Lionel Trilling, aus der Aufrichtigkeit heraus entwickelt, Authentizität hat die Aufrichtigkeit mehr oder weniger abgelöst: „Während Aufrichtigkeit eine unkomplizierte Entsprechung beinhaltet – ‚between avowal and actual feeling‘¹⁰ – hat der Begriff der Authentizität diese einfache Übereinstimmung hinter sich gelassen“.¹¹ Somit bedeutet der Begriff Authentizität noch immer Wahrhaftigkeit, aber diese Wahrhaftigkeit wird im Rahmen fraglich gewordener Glaubwürdigkeiten bestimmt.

Charles Taylor übernimmt Trillings Begriff der Authentizität, baut ihn jedoch weiter aus:

Authentizität wird nicht mehr unmittelbar mit Tugend, gesellschaftlichem Kodex und sozialen Erwartungen gleichgesetzt. Sie entspricht vielmehr dem individuellen und zunehmend ästhetischen Selbstausdruck, dessen Wahrhaftigkeit ebenso im Ironischen, Maskenhaften, Unmoralischen oder Dissoziierten liegen kann.¹²

Wo Authentizität zuvor noch mit Tugend gleichgesetzt wurde, ist sie heute eher mit der Selbstdarstellung des einzelnen Individuums gleichzustellen. Wo vorher die sozialen Erwartungen eine Rolle gespielt haben, kommt jetzt der ästhetische Selbstausdruck an erster Stelle. Weiter lässt sich aus Taylors Theorie ableiten, dass „die Mitglieder vormoderner Gesellschaften sich über ihre soziale Rolle definierten, die vollständig ihrer Identität

⁹ Schäfer 2003, S. 15.

¹⁰ Trilling zitiert von Kramer 2001, S. 160.

¹¹ Kramer 2001, S. 160.

¹² Kramer 2001, S. 160.

entsprach, während das moderne Individuum auf die aktive Ausbildung seiner Identität angewiesen ist“.¹³ Die soziale Rolle, die früher von großer Bedeutung war, ist heute in den Hintergrund gerückt worden. Umso stärker ist die Fixierung auf die eigene Identität und die Selbstdarstellung. Das hängt, laut Kramer, mit der Loslösung von Hierarchien zusammen, was dem Begriff der Identität eine neue Basis gegeben hat. Authentizität bedeutet jetzt:

Einen eigenen ursprünglichen Blick auf kulturelle Bedingungen zu haben, moralische Werte und gesellschaftliche Forderungen zu entwickeln und eben darin auf äußere Bestimmungen zu reagieren. Jede Person muss Fragen nach der Qualität und Bedeutung ihres eigenen Lebens immer wieder stellen und im Laufe des Lebens stetig hinterfragen.¹⁴

Damit hängt die Authentizität von der Entwicklung des Individuums ab. Das Individuum muss sich das ganze Leben lang weiterentwickeln, und so entwickelt sich auch die Darstellung von Authentizität zusammen mit ihm. Kritisch betrachtet geschieht dies aber trotzdem immer in einem sozialen Zusammenhang.

Im narratologischen Zusammenhang tritt der Begriff Authentizität häufig zusammen mit Autobiografien auf.

Die zeitlich erstreckte Orientierung innerhalb eines kulturellen Rahmens, die für jede Person die Aufforderung beinhaltet, Wertungen und kohärente Sinnzusammenhänge zu bilden, stellt nichts anderes dar, als eine Form der Authentizität, die es der Person erlaubt, aus einer formalen narrativen Konzeption ein individuelles, inhaltlich bedeutungsvolles Lebenskonzept – die eigene Lebensgeschichte – zu entwerfen.¹⁵

Mit Hilfe der Authentizität kann dann die Lebensgeschichte des Individuums in einen narrativen Rahmen gebracht werden und in Form einer Autobiographie erscheinen.

In der Popliteratur wird die Authentizität hauptsächlich durch das Sammeln von Namen, Marken und Labels hervorgehoben. Wie im Kapitel „Popliteratur“ bereits erwähnt, sammeln und generieren die Autoren alles, womit sich die junge Generation identifizieren kann und bringen das in ihre Bücher ein. Diese Art von Authentizität ist ein neues Phänomen, denn es ist erst mit den neuen jungen Popliteraten in der Literatur erschienen.

Als ob sie die Versäumnisse einer Nachkriegsliteratur, die sich an anderen Problemen abgearbeitet hatte, nachholen wollten, archivieren ihre Bücher in geradezu positivistischer Weise Gegenwartskultur, mit einer Intensität, einer Sammelwut, wie sie im Medium Literatur in den Jahrzehnten zuvor unbekannt war.¹⁶

¹³ Kramer 2001, S. 160.

¹⁴ Kramer 2001, S. 162.

¹⁵ Kramer 2001, S. 162.

¹⁶ Baßler 2005, S. 184.

Das Aufzählen von Namen und Waren war für die Literaturkritiker neu und viele von ihnen reagierten mit Abstand und Kritik darauf. Mittlerweile sind aber die meisten Popliteraten zu „Sammlern“ geworden.

Das entscheidende Gegenargument aber lautet, dass die Literatur selbst ja die Markennamen und ihre Konnotationen, indem sie sie archiviert, in der allgemeinen Enzyklopädie verankern hilft. Literatur speichert enzyklopädische Zusammenhänge und damit Kultur.¹⁷

Die Kultur, die durch die jungen Popliteraten in der Literatur gespeichert wird, ist gleichzeitig eine authentische Kultur, in der sich die Leser wiedererkennen können.

Friedbert Aspetsberger schreibt in seinem Artikel „Label-Kunst, Imitate, neue Naivität“ zu den Namen und Marken in der Popliteratur:

Die Texte der so genannten Pop-Literaten stimmen also in ihren typologischen Ansätzen, je allgemeiner sie sind, desto genauer. Was zu Günter Wallraffs oder Peter Paul Zahns Zeiten um 1970 noch als von Gaunern verunstaltete Wirklichkeit gesehen und zu deren als möglich angenommene Korrektur ‚dokumentiert‘ wurde, ist als Wirklichkeit längst so stabile Gewohnheit ununterschieden aller, dass die ideologische Kritik als Möglichkeit abstarb und nur die Karikatur überlebt, die die Verhältnisse und zugleich sich als deren Teil umfasst und diese Gestalt als die gegebene Wirklichkeit nimmt. Die kapitalistische ‚Gleichmacherei‘ ist also insofern der viel geschmähten sozialistischen überlegen. Die ‚Pop-Literaten‘ sehen literarisch, politisch, kulturell sehr exakt auf diesen Werte-Handel bzw. Label-Wandel der Gegenwart.¹⁸

Der Werte-Handel wird in der Pop-Literatur nicht mehr kritisiert, sondern als Element mit eingebracht. Was vor circa 30 Jahren noch beinahe undenkbar war, ist in der Pop-Literatur heute ein fester Bestandteil geworden. Es dreht sich immer irgendwo um die „kapitalistische Gleichmacherei“, es geht um Geld und Geld ausgeben, was gleichzeitig zu einer Art Lebensstil geworden ist. Die Popliteraten haben das erkannt und in ihren Büchern umgesetzt. Wie genau die Popliteraten in ihren Texten auf die Label-Kultur eingehen, tritt in den zu analysierenden Werken deutlich hervor. Nicht nur Christian Kracht und Elke Naters zählen reihenweise Labels auf, auch Popliteraten wie Benjamin von Stuckrad-Barre und Joachim Bessing sind fleißig am Sammeln. Durch das Identifizieren mit Namen und Marken ist es ihnen möglich, in einen Ich-Erzähler-Text authentische Merkmale einzubringen.

¹⁷ Baßler 2005, S. 167.

¹⁸ Aspetsberger 2003, S. 91.

2.3 Der Erzähler

„Wo eine Nachricht übermittelt, wo berichtet oder erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird eine Stimme eines Erzählers hörbar“.¹⁹ So definiert Franz Stanzel in seinem Buch *Theorie des Erzählens* den Erzähler. Käte Friedemann ist in ihrer Definition noch genauer als Stanzel:

Der Erzähler ist der Bewertende, der Fühlende, der Schauende. Er symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, dass wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen. Durch ihn trennt sich für unsere Anschauung die Tatsachenwelt in Subjekt und Objekt.²⁰

In einem Roman ist die Rolle des Erzählers, die Rolle des Vermittlers. Er steht zwischen dem Leser und dem Text, er ist das Medium, das dem Leser den Text nahe bringt. Der Erzähler vermittelt und berichtet den Text, er bewertet ihn und durch seine Augen sieht der Leser was im Text geschieht.

Auch der Schriftsteller Thomas Mann hat sich zu dem Erzähler geäußert:

Der Erzähler des Romans – das ist nicht der Autor, das ist aber auch nicht die gedichtete Gestalt, die uns so oft vertraut entgegentritt. Hinter dieser Maske steht der Roman, der sich selber erzählt, steht der Geist des Romans, der allwissende, überall gegenwärtige und schaffende Geist dieser Welt.²¹

Thomas Mann sieht den Erzähler aus der künstlerischen Perspektive, wenn er ihn als „schaffenden Geist dieser Welt“ bezeichnet. Was er jedoch im ersten Satz sagt, „der Erzähler des Romans – das ist nicht der Autor“, ist sehr wichtig für die Untersuchung der Erzählperspektive, denn der Erzähler ist nur mit dem Autor übereinstimmend, wenn es sich bei dem Text um eine Autobiografie handelt. Wenn das nicht der Fall ist, sind der Autor und der Erzähler auseinander zu halten.

Stanzel teilt den Erzähler in seiner narratologischen Theorie in drei Erzählsituationen ein. Die erste ist die Ich-Erzählsituation. In dieser Erzählsituation befindet sich der Erzähler in der fiktionalen Welt, er erzählt in der Ich-Form und ist „ebenso ein Charakter dieser Welt wie die anderen Charaktere des Romans. Es besteht volle Identität zwischen der Welt der Charaktere und der Welt des Erzählers“.²² Dadurch, dass der Erzähler sich auf der selben Ebene wie die Figuren befinden, ist sein Wissen automatisch eingeschränkt und er ist subjektiv. Das kann den Erzähler, so Stanzel, zu einem unzuverlässigen Erzähler machen.

¹⁹ Stanzel 1982, S. 15.

²⁰ Friedemann 1965, S. 26.

²¹ Mann zitiert von Stanzel 1982, S. 29.

²² Stanzel 1982, S. 15.

Die zweite Erzählsituation ist die auktoriale Erzählsituation. Der Erzähler befindet sich nicht wie der Ich-Erzähler innerhalb, sondern außerhalb der fiktiven Welt der Charaktere. Der Vermittlungsvorgang des Erzählers erfolgt dadurch aus der Position der Außenperspektive.

Die dritte von Stanzel genannte Erzählsituation, ist die personale. In dieser Erzählsituation tritt ein Reflektor an die Stelle des vermittelnden Erzählers. Dieser Reflektor ist „eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht. Hier blickt der Leser mit den Augen dieser Reflektorfigur auf die anderen Charaktere der Erzählung“.²³ Da kein Erzähler erzählt, sondern eine Reflektorfigur reflektiert, kann ein Eindruck der unmittelbaren Darstellung entstehen.

Bärbel Westphal schreibt zu der auktorialen und personalen Erzählsituation Stanzels:

Die personale Erzählsituation ließe sich daraus folgernd als Negation der auktorialen Erzählsituation bestimmen, d. h. sie entsteht dort, wo abstrahierende Reflexionen und metanarrative Äußerungen fehlen. Aber auch in der personalen Erzählsituation gibt es einen Erzähler, der folgende Minimalfunktionen erfüllt: Schilderung der fiktiven Welt mittels Erstellung der lokalen und temporalen Deixis, Nennung der Figuren mit Namen, Nachzeichnung ihrer Mimik, ihrer Gestik, ihrer Handlungen und Wiedergabe der Repliken.²⁴

Laut Westphal ist auch in der personalen Erzählsituation ein Erzähler vorhanden, denn sobald Figuren mit Namen genannt werden und über ihre Handlungen berichtet wird, ist eine Instanz vorhanden, die es wiedergibt und somit die Rolle des Erzählers einnimmt.

In Gérard Genettes Erzähltheorie ist ebenfalls von drei verschiedenen Erzählern die Rede, er bezeichnet diese als „Fokalisierungstypen“.²⁵ Diese Fokalisierungstypen gehen jedoch nicht von der Wahrnehmung des Erzählers aus, wie bei Stanzel, sondern von dem Verhältnis zwischen Erzähler- und Figurenwissen.

Der erste Fokalisierungstyp ist der Null-Fokalisator, der auch Stanzels auktorialer Erzählsituation entspricht. „Die Null-Fokalisierung gründe sich Genette gemäß darauf, dass der Erzähler mehr sagt, als die Figuren wissen“.²⁶ Der Erzähler ist also allwissend, er steht mit seinem Wissen über dem Wissen der Figuren.

Die zweite Fokalisierung ist die interne Fokalisierung, sie entspricht Stanzels personaler Erzählsituation. Die interne Fokalisierung gründe sich „auf die Darstellung des Wissens einer Figur“.²⁷ Der Erzähler hat dadurch keine allwissende Perspektive, sondern er

²³ Stanzel 1982, S. 16.

²⁴ Westphal 2003, S. 20.

²⁵ Westphal 2003, S. 22.

²⁶ Westphal 2003, S. 22.

²⁷ Westphal 2003, S. 22.

beobachtet und beschreibt das, was die Figuren erleben und tun. Er kann jedoch keine direkten Äußerungen zu den Gefühlen und Gedanken der Figuren machen, solange die Figuren dieses nicht eigenständig erzählen.

Genettes dritte Fokalisierung ist die externe, welche besagt, „dass der Erzähler weniger berichtet, als die Figur weiß“.²⁸ Diese externe Fokalisierung hatte bei Stanzel erst die Bezeichnung „neutrale Erzählsituation“, sie wurde aber „schon 1955 von ihm aufgegeben und im Anschluss an Norman Friedman als ‚camera-eye‘-Technik bezeichnet“.²⁹

In seiner Erzähltheorie hat Genette keinen entsprechenden Begriff für Stanzels Ich-Erzählsituation eingeführt. Dahingegen kommen die Begriffe homo- und heterodiegetisches Erzählen bei ihm vor. Den homodiegetischen Erzähler definiert Genette folgendermaßen: „Erzählungen, in denen der Erzähler an der von ihm erzählten Geschichte als Figur beteiligt ist und in denen dementsprechend die erste Person dominiert“.³⁰ Der heterodiegetische Erzähler tritt laut Genette in Erzählungen auf, „in denen der Erzähler nicht zu den Figuren seiner Geschichte gehört und in denen dementsprechend die dritte Person dominiert“.³¹ Mit einem Rückblick auf Stanzels Theorie können hier erneute Parallelen gezogen werden, Genettes homodiegetischer Erzähler würde dann Stanzels Ich-Erzählsituation entsprechen, und sein heterodiegetischer Erzähler entspricht Stanzels auktorialer Erzählsituation. Der eigentliche Ich-Erzähler ist jedoch keine Erzählsituation, da er sowohl in der auktorialen, als auch in der personalen Erzählsituation auftreten kann.

2.4 Der unzuverlässige Erzähler

Die Begriffe „Erzählfigur“ und „Reflektorfigur“ sind Franz Stanzels Theorie entnommen, sie müssen an dieser Stelle erläutert werden, da sie wichtig für die Theorie des unzuverlässigen Erzählens sind.

Eine Erzählfigur umfasst den auktorialen Erzähler und die Ich-Erzähler, die als erlebendes Ich in der fiktiven Welt realisiert sind. „Eine Erzählfigur erzählt, berichtet, zeichnet auf, teilt mit, übermittelt, korrespondiert, referiert aus Akten, zitiert Gewährsmänner, bezieht sich auf ihr eigenes Erzählen, redet den Leser an, kommentiert das

²⁸ Westphal 2003, S. 22.

²⁹ Westphal 2003, S. 21.

³⁰ Martinez, Scheffel 2005, S. 81.

³¹ Martinez, Scheffel 2005, S. 81.

Erzählte usw.“.³² Beispiele für Erzählfiguren sind unter anderem in folgenden Büchern zu finden: *Robinson Crusoe*, *Die Leiden des jungen Werther* und *David Copperfield*.

Die Reflektorfigur umfasst den Er-Erzähler und den Ich-Erzähler, der auf die Reflexionen eines Ereignisses eingeht ohne die Kommunikation dieses Ereignisses zu thematisieren. Eine Reflektorfigur „spiegelt Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewusstsein wider, nimmt wahr, empfindet, registriert, aber immer stillschweigend, denn sie ‚erzählt‘ nie, das heißt, sie verbalisiert ihre Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle nicht, da sie sich in keiner Kommunikations-Situation befindet“.³³ Dadurch erhält der Leser einen Einblick in das Bewusstsein der Figur, und sieht, wie die Figur denkt und wie viel sie über die Situation weiß.

Mit der Erzählfigur und der Reflektorfigur als Ausgangspunkt kann im Bezug auf die Glaubwürdigkeit des Erzählers verallgemeinernd folgendes gesagt werden:

Etwas vereinfacht könnte man sagen, dass alle Ich-Erzähler per definitionem parteiliche und somit mehr oder weniger unverlässliche Erzähler sind. Der auktoriale Erzähler, sofern er sich als persönlicher Erzähler kundgibt, ist zwar auch nicht über alle Zweifel an seiner Wahrheit erhaben, er kann aber dennoch in der Regel solange Glaubwürdigkeit beanspruchen, als dem Leser nicht ausdrücklich signalisiert wird, dass auch diesem Erzähler gegen über skeptische Zurückhaltung am Platz ist.³⁴

Der Ich-Erzähler ist also laut Stanzel beinahe automatisch unzuverlässig, weil er von Anfang an aus einer subjektiven Sichtweise erzählt. Anders ist es bei dem auktorialen Erzähler, von dem mehr oder weniger erwartet wird, objektiv zu sein. Mitunter kann aber der auktoriale Erzähler zum personalen Erzähler wechseln, dann ist es dem Leser selbst überlassen ihm zu glauben, oder ihn als unzuverlässig zu sehen. Darüber hinaus kann der Ich-Erzähler sowohl personal als auch auktorial sein.

Der Erste, der die Verlässlichkeit des Erzählers in die Erzähltheorie einbrachte war W. C. Booth. Er unterscheidet in seinem Buch *Rhetoric of Fiction* zwischen dem zuverlässigen Erzähler (reliable narrator) und dem unzuverlässigen Erzähler (unreliable narrator). Seine Definition dazu lautet wie folgt: „For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), unreliable when he does not“.³⁵

³² Stanzel 1982, S. 194.

³³ Stanzel 1982, S. 194.

³⁴ Stanzel 1982 S. 200, 201.

³⁵ Booth zitiert von Stanzel 1982, S. 201.

Was Booth von Stanzel unterscheidet ist, dass Booth den Begriff „reliable“ sowohl bei Erzählfiguren wie auch bei Reflektorfiguren verwendet. Er macht nicht wie Stanzel einen Unterschied zwischen Erzähler und Reflektor, sondern ordnet beide unter die Bezeichnung „narrator“. Stanzel kritisiert Booths Theorie aus diesem Grund und schlägt folgendes vor:

Es wird daher vorgeschlagen, das Kriterium der Verlässlichkeit nur auf Erzählfiguren, also auf Charaktere, die eine verbal formulierte Aussage machen und damit einen Adressaten ansprechen oder ansprechen wollen, anzuwenden. Nur in diesem Falle kann die Frage der Verlässlichkeit, Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit sinnvoll Gegenstand der Interpretation werden. Bei Reflektorfiguren ist das Kriterium der Verlässlichkeit irrelevant.³⁶

Die Theorie Booths sollte, so Stanzel, eigentlich bloß angewandt werden, wenn eine eindeutige Erzählfigur vorliegt. Wenn es sich im Text um eine Reflektorfigur handelt, ist Booths Theorie nicht zu empfehlen. Diese Diskrepanz ließe sich aber auch durch Genettes Kategorien des homo- und heterodiegetischen Erzählers überbrücken. Wenn eine Figur als heterodiegetischer Erzähler auftritt, kann sie praktisch auch zum unzuverlässigen Erzähler werden, homodiegetische Erzähler können jedoch auch unzuverlässig sein.

Ansgar Nünning geht sogar noch einen Schritt weiter als Stanzel und schreibt in seinem Artikel „Unreliable, compared to what“, dass Booths Theorie überarbeitet werden sollte, da die meisten Theoretiker von ihr ausgehen, ohne sie zu erneuern oder neue Erkenntnisse dazu zu fügen. In dem Artikel sagt er:

Everybody seems to be happy with this, but it seems doubtful whether such recourse to an anthropomorphized phantom provides much in this way of enlightenment about the unreliable narrator. The standard answer just shifts the burden of definition onto a critical passé partout that is itself notoriously ill-defined, at best probably indefinable and at worst indefensible.³⁷

Er meint damit, dass die Theoretiker Booths Text in Frage stellen sollten, da seine Definition nicht eindeutig und absolut nicht selbstverständlich ist. Es hat sich bisher jedoch als schwierig herausgestellt, Booths Theorie zu widerlegen.

Matias Martinez und Michael Scheffel sind in ihrem Buch *Einführung in die Erzähltheorie* ebenfalls auf das unzuverlässige Erzählen eingegangen. Sie schreiben in der Einleitung des Kapitels: „Im Gegensatz zu einigen Fiktionalitätstheoretikern, die fiktionale Rede grundsätzlich als nicht wahrheitsfähig ansehen, stellen wir fest, dass die logische

³⁶ Stanzel 1982, S. 202, 203.

³⁷ Nünning 1999, S. 54.

Struktur fiktionaler Rede zwei Aspekte hat, die sorgfältig unterschieden werden müssen“.³⁸ Mit diesen zwei Aspekten sind der reale Autor und der fiktive Erzähler gemeint. Die fiktiv geäußerten Sätze des realen Autors haben „keinen Anspruch auf Referenz in ‚unserer Welt‘; andererseits erheben sie, als Behauptungen eines fiktiven Erzählers, durchaus Wahrheitsanspruch in der ‚erzählten Welt‘“.³⁹ Mit dieser Erklärung ist jedoch die Frage der Unzuverlässigkeit noch nicht erläutert worden. Martinez und Scheffel äußern sich in dem Kapitel über die verschiedenen Formen der Unzuverlässigkeit des Erzählers folgendermaßen:

In einem Text, in dem sowohl der Erzähler wie auch die Figuren zu Wort kommen, haben die Worte des Erzählers automatisch einen privilegierteren Status als die Worte der Figuren. Das Verhältnis von der Erzählerrede zu der Figurenrede sieht dann so aus, dass die Erzählerrede „im Rahmen der erzählten Welt nicht nur wahr, sondern notwendig wahr ist. Dagegen sind die Behauptungen der Figuren wahr bzw. falsch genau in dem Maße, in dem sie von der Erzählerrede bestätigt bzw. widerlegt werden“.⁴⁰ Die Erzählerrede ist somit, bezogen auf den fiktionalen Text, die „Stimme der absoluten Wahrheit“.⁴¹ Die Figurenrede ist nur dann wahr, wenn die Erzählerrede diese Aussagen bestätigt.

In gewissen Texten ist der privilegierte Status der Erzählerrede auch auf bestimmte Figuren ausgedehnt, Martinez und Scheffel bezeichnen das als die logisch privilegierte Figurenrede. Somit ist dann auch die Stimme dieser Figuren die „Stimme der absoluten Wahrheit“. Figuren sind privilegiert wenn sie: „Als Medium einer übernatürlichen Instanz autorisiert sind“.⁴² Oder wenn sie in Märchen als vorhersagende Figuren auftreten, „wenn beispielsweise ein Zauberer oder eine Fee das künftige Geschehen prophezeien“.⁴³ Ein Beispiel dafür ist das Märchen „Dornröschen“, in dem die zwölfte Fee Dornröschens Zukunft voraussagt, die genauso eintrifft, wie sie von der Fee prophezeit wurde.

Zu theoretischen und mimetischen Sätzen sagen Martinez und Scheffel: Theoretische Sätze sind Stellungnahmen des Erzählers zu einer allgemeinen Situation, diese Stellungnahme ist nicht direkt auf einen speziellen Umstand im Text bezogen, sondern allgemeingültig, sie können für wahr gehalten werden, müssen es aber nicht. „In fiktionalen Erzählungen erstreckt sich das logische Privileg des Erzählers gegenüber den Figuren vor allem auf seine mimetischen Sätze“.⁴⁴ Der Grund dafür ist, dass der Erzähler sich zu

³⁸ Martinez, Scheffel 2005, S. 95.

³⁹ Martinez, Scheffel 2005, S. 95.

⁴⁰ Martinez, Scheffel 2005, S. 96.

⁴¹ Martinez, Scheffel 2005, S. 97.

⁴² Martinez, Scheffel 2005, S. 97.

⁴³ Martinez, Scheffel 2005, S. 98.

⁴⁴ Martinez, Scheffel 2005, S. 100.

Situationen äußert, die direkt mit den Figuren im Text zusammenhängen. Es ist keine allgemeine Aussage, wie in den theoretischen Sätzen, sondern eine figurenbezogene Aussage.

Unter die Rubrik „unzuverlässiges Erzählen“ gehört die Theorie, die von Booth einführt und von Stanzel kommentiert wurde. Es handelt sich um den Erzähler, der im Text durch gewisse Umstände unglaubwürdig und dadurch unzuverlässig wird. Martinez und Scheffel erklären die Unzuverlässigkeit des Erzählers mit dem Begriff der Ironie:

Ironische Kommunikation verdoppelt das Kommunikat zwischen zwei Gesprächspartnern in eine explizite und eine implizite Botschaft. Die implizite Botschaft widerspricht der expliziten und soll vom Hörer als die ‚eigentlich gemeinte‘ aufgefasst werden. [...] In diesem Fall kommuniziert der unzuverlässige Erzähler eine explizite Botschaft, während der Autor dem Leser implizit, sozusagen an dem Erzähler vorbei, eine andere, den Erzählbehauptungen widersprechende Botschaft vermittelt.⁴⁵

Dadurch wird die explizite Botschaft des Erzählers die Botschaft, die eigentlich nicht gemeint ist, und die implizite Botschaft des Autors wird die Botschaft, die eigentlich gemeint ist. Der Autor, der die Ironie als Mittel benutzt, setzt voraus, dass der Leser die eigentlich gemeinte Botschaft als solche versteht. Es liegt jedoch am Referenzrahmen des Lesers, ob er die implizite Botschaft des Autors als die eigentlich gemeinte wahrnimmt, oder nicht, womit sich die Frage der Zuverlässigkeit auch auf die Rezeption erstreckt.

Weiter ist auch die Rede von theoretisch unzuverlässigem Erzählen, dabei handelt es sich um die Texte, in denen sich das Unzuverlässige Erzählen anbietet, denn es sind Texte mit einem intradiegetischen Erzähler, „weil ein Erzähler, der als Figur an der erzählten Welt teilnimmt, gegenüber den anderen Figuren nach dem logischen System der literarischen Fiktion nicht privilegiert ist“.⁴⁶ Die Unzuverlässigkeit ist dann jedoch meist auf seine theoretischen, nicht auf seine mimetischen Sätze bezogen. „Die Glaubwürdigkeit dieses Erzählers ist eingeschränkt, insofern er als individuelle Figur hervortritt; sie bleibt aber uneingeschränkt in Bezug auf seine mimetische Erzählfunktion“.⁴⁷ Der Erzähler wird subjektiv, sobald er als individuelle Figur im Text erscheint, und durch seine Subjektivität wird er unglaubwürdig, bleibt er jedoch objektiv, wie in den theoretischen Sätzen, und ist keine Figur im Text, dann ist er glaubwürdig.

Beim mimetisch teilweise unzuverlässigen Erzählen sind nicht nur die theoretischen Sätze falsch, sondern auch die mimetischen. Martinez und Scheffel erläutern diese Theorie anhand von Leo Perutz Roman *Zwischen neun und neun*.

⁴⁵ Martinez, Scheffel 2005, S. 101.

⁴⁶ Martinez, Scheffel 2005, S. 101.

⁴⁷ Martinez, Scheffel 2005, S. 101.

Die erzählte Zeit von *Zwischen neun und neun* währt nicht die zwölf Stunden von neun Uhr morgens bis neun Uhr abends, sondern in Wahrheit nur wenige Minuten. Die mimetischen Sätze des extradiegetischen oder auktorialen Erzählers, die der Leser zunächst für unbezweifelbar wahr halten muss, enthüllen sich am Schluss des Romans als intern-fokalisierte Phantasievorstellung in Dembas Bewusstsein.⁴⁸

Dem Leser wird dadurch beim erstmaligen Lesen erst zum Ende des Buches bewusst gemacht, dass es sich nicht um die geglaubte Zeitspanne von zwölf Stunden handelt, sondern nur um ein paar Minuten. Der zuverlässig geglaubte Erzähler entpuppt sich am Ende des Buches als unzuverlässig.

Als letzten Punkt greifen Martinez und Scheffel das mimetisch unentscheidbare Erzählen auf, sie definieren es wie folgt:

Viele Texte der Moderne und Postmoderne lösen diesen festen Bezugspunkt auf, so dass der Eindruck der Unzuverlässigkeit hier nicht nur teilweise und vorübergehend entsteht, sondern unaufgelöst bestehen bleibt und sich in eine grundsätzliche Unentscheidbarkeit bezüglich dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist, verwandelt. Keine einzige Behauptung des Erzählers ist dann in ihrem Wahrheitswert entscheidbar, und keine einzige Tatsache der erzählten Welt steht definitiv fest.⁴⁹

Der feste Bezugspunkt, von dem die Rede ist, ist die Voraussetzung, „dass hinter der Rede des Erzählers eine stabile und eindeutig bestimmbare erzählte Welt erkennbar wird“.⁵⁰ Fällt diese Sicherheit jedoch weg, ist jede Aussage des Erzählers unglaubwürdig. In solchen Fällen ist es schwer, die eigentliche Wahrheit als solche zu erkennen, weil sich die erzählte Welt in verschiedene Varianten aufzulösen scheint. Die Erzähltheorie Stanzels ist der Theorie von Martinez/Scheffel quasi entgegengesetzt. Martinez und Scheffel haben ihre Theorie auf Stanzels Erkenntnissen aufgebaut, sie dann jedoch weiterentwickelt und auch Tendenzen von Genette mit eingebracht. Daher ist die Theorie von Martinez und Scheffel präziser und besser beschreibend als Stanzels.

Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern die Erzähler in Krachts *Faserland* und Naters *Königinnen* glaubwürdig, beziehungsweise unglaubwürdig auftreten und in welchem Verhältnis die Glaubwürdigkeit und die Unglaubwürdigkeit der Erzähler zueinander stehen.

⁴⁸ Martinez, Scheffel 2005, S. 102.

⁴⁹ Martinez, Scheffel 2005, S. 103.

⁵⁰ Martinez, Scheffel 2005, S. 103.

3. Rezensionen

3.1 *Faserland* in der Rezension

Der 1966 in der Schweiz geborene Christian Kracht hatte von Anfang an die besten Voraussetzungen, im Bereich der Literatur erfolgreich zu werden. Er stammt aus einer wohlhabenden Familie, seine schulische Ausbildung hat er an verschiedenen Elite-Internaten absolviert, unter anderem an der Schule Schloss Salem, und sein Vater war jahrelang Generalbevollmächtigter beim Axel Springer Verlag. Kracht arbeitete dann als Journalist für verschiedene deutsche Zeitungen, unter anderem gehören *BZ*, *Tempo* und *Der Spiegel* dazu. Mitte der 90er Jahre ging er als Indienkorrespondent für den *Spiegel* nach Neu-Delhi und 1995 erschien sein erster Roman *Faserland*.

Faserland teilt die Literaturkritiker in zwei Lager, auf der einen Seite die, die das Buch loben, auf der anderen Seite diejenigen, die dem Buch negativ gegenüberstehen. Kathrin Ackermann und Stefan Greif haben in einem Artikel zur Popliteratur die negativen Kritiken zu *Faserland* zusammengetragen:

Als 1995 Christian Krachts Debütroman *Faserland* erscheint, urteilten die Rezensenten mehrheitlich spöttisch und ablehnend. Von ‚unerträglichem Dokumentarismus‘ (*Süddeutsche Zeitung*) oder ‚reaktionärem Schnöselum‘ (*Die Woche*) ist ebenso die Rede wie von kritikloser Oberflächlichkeit. Was die Kritiker besonders irritiert, sind die vielen ‚trendigen‘ Markennamen, verbalen Attacken auf offenbar ‚mega-oute‘ Sänger, Fernsehmoderatoren und Repräsentanten des deutschen Geisteslebens.⁵¹

Was die Rezensenten kritisieren, wie zum Beispiel die Markennamen und den Dokumentarismus, sind jedoch die Punkte, an denen sich die auf Kracht folgenden Popliteraten orientieren sollten. Kracht brachte mit diesem Roman einen Stein ins Rollen, der auch von den Kritikern nicht aufgehalten werden konnte. Der Dokumentarismus und das Aufzählen von Markennamen sind nämlich ein wichtiger Bestandteil der Popliteratur, und sie sind auch die Hauptmerkmale der Authentizität in den Texten, weil die junge Generation sich mit sich diesen Namen identifizieren kann.

Thomas Groß schreibt in der *taz* über die Schriftsteller, die Kracht bei diesem Roman beeinflusst haben sollen, und wie Kracht dabei seinen eigenen Stil weiterentwickelt hat. Er spricht dabei von dem „Gesellenstück aus der *Tempo*-Literaturwerkstatt“:

Kracht, der bei *Tempo* Redakteur ist, kann schreiben, das ist es nicht – oder das ist es gerade: Geschickt versteht er es, den Tonfall seiner Vorbilder – Brett Easton Ellis, J. D. Salinger, ein wenig auch Eichendorff – in seinen dem Briefroman entlehnten, leicht waidwunden Plauderstil einzuweben. Doch je perfekter ihm das gelingt, desto größer

⁵¹ Ackermann, Greif 2003, S. 65.

wird der Verdacht, hier ginge es am Ende weniger um abgründige Szenen aus dem Leben eines Taugenichts als um eine Art sekundären Entwicklungsroman: die (Selbst-) Ermächtigung des *Tempo*-Schreibers Kracht zum waschechten Romancier.⁵²

Und dass Kracht ein „waschechter Romancier“ geworden ist, bestätigen die positiven Rezensionen, von denen es mehr gibt, als von den kritischen und negativen.

Der Schriftsteller Jamal Tuschick äußert sich in seiner Rezension zu *Faserland* im *Rheinischen Merkur* wie folgt:

Man könnte manches einwenden gegen dieses Frühwerk eines Begabten, das nicht zuletzt den Prinzipien eines ordentlichen Roadmovie folgt, und dessen Urheber um Originalität nicht sonderlich besorgt scheint. Jedoch kann man dem Roman auch einiges zugute halten: liefert er doch eine erfrischende, vermutlich sogar authentische Darstellung bestimmter Verhältnisse hierzulande, von denen man sonst bloß in Illustrierten liest.⁵³

Die „authentische Darstellung“, von der Tuschick spricht, ist in Krachts Roman deutlich an den Namen, Marken und Labels zu erkennen. Was von den einen Kritikern noch als „unerträglicher Dokumentarismus“ bezeichnet wird, ist auf der anderen Seite zum Kennzeichen der Authentizität geworden, und zum Kennzeichen der Popliteratur überhaupt. Auch Alexander Ruddert hat sich in der Zeitschrift *Vogue* zu Krachts Debütroman ausgelassen, und er vergleicht den ganzen Roman mit einem „Popsong“: „Die ganz Schlaunen werden bemerken, dass dieses Buch keine Substanz hat, statt dessen nur Oberfläche, Rhythmus und eine kleine Melodie – wie ein Popsong. Genau“.⁵⁴

Christian Krachts Protagonist aber vereint die Meinungen der Kritiker zu ein und derselben: Er ist ein „Ekel“, ein „Schnösel“ und ein „ätzender Weichspüler“. Die Sympathien liegen nicht gerade auf der Seite der Hauptperson, aber wirklich verachten können die Kritiker ihn auch nicht:

In acht Kapiteln werden Kleidung, Drogen, Autos und Sinnleere beispielhaft durchexerziert, und der Ablauf folgt stets dem gleichen Schema: Der Ich-Erzähler trifft ehemalige Freunde oder Bekannte, mit denen ihn nur mehr wenig verbindet, ohne dass er sich über die Gründe dafür Rechenschaft geben könnte. Er findet keinen Halt, bemerkt irgendetwas, was ihn irritiert, will darüber aber aus Taktgefühl oder aus Widerwillen nicht sprechen; also trinkt er zuviel und schluckt Drogen, kotzt sich aus und nimmt den nächstbesten ICE.⁵⁵

⁵² Groß, taz 1995.

⁵³ www.single-generation.de/schweiz/christian_kracht_faserland.htm

⁵⁴ www.dtv.de/dtv.ctm?wohin=pressestime12982

⁵⁵ Schmitt, NZZ 1995.

Krachts Protagonist „kotzt sich aus“, über Deutschland, über Marken, über Namen und über alle, die ihn scheinbar nicht verstehen. Sein größtes Problem ist er selber, aber dass er sich selbst im Weg steht, sieht er nicht. Da hilft auch kein Rausch.

Kracht hat mit diesem Roman den Auftakt für eine neue Pop-Literatur geschaffen. Seinem Beispiel folgten und folgen noch immer viele, denn obwohl die Literaturkritiker dem Stil dieses Buches sehr unsicher gegenüberstanden, hat es eine ganze Reihe von jungen Autoren dazu bewegt, im unbekümmerten, leichten Stil weiterzuschreiben und dadurch die Merkmale der heutigen Gesellschaft zu sammeln und zu generieren.

3.2 *Königinnen* in der Rezension

Die Schriftstellerin Elke Naters wurde 1963 geboren, nach ihrer schulischen Ausbildung absolvierte sie eine Schneiderlehre in München und danach zog sie nach Berlin um dort Kunst und Fotografie zu studieren. 1998 publizierte sie ihren ersten Roman *Königinnen*.

Königinnen teilt, ebenso wie Krachts *Faserland* die Literaturkritiker in zwei Lager. Die einen halten *Königinnen* für einen genialen Roman, die anderen stellen ihn eher mit einem Schundroman gleich.

42 kurze Kapitel lang erzählen die ‚Königinnen‘ des gleichnamigen Debütromans von Elke Naters aus ihrem Leben. Und da wäre es ja nicht schlimm, wenn sie nichts Spannenderes erlebten, als auf der Suche nach dem zu sein, was richtig ist – wenn sie davon nur spannend zu erzählen wüssten. Aber was die beiden abwechselnd ablassen, ist verschriftete Soap und missglücktes Bemühen um den richtigen ‚Sound‘, ist neue deutsche Literatur-Welle für den Mainstream, Slam-Poetry für die Klientel der Frauenzeitschriften: langweilig.⁵⁶

„Literatur-Welle für den Mainstream“, so drückt Katja Schneider sich in ihrer Rezension aus, aber das ist doch genau das, worum es in der Popliteratur geht – Mainstream. Die Mainstream-Labels werden von Naters gesammelt und in ihrem Roman generiert, sie schafft dadurch eine Art Authentizität. Jedoch nicht nur die Waren und Labels sind authentisch, sondern auch die Lokale und die Plätze, die im Buch vorkommen: „Authentisch‘ ist dieser Roman ganz und gar, vom Ambiente der ‚angesagten‘ Lokalitäten bis zu den Anleihen bei einem aktuellen Jargon, ohne die sich das Lebensgefühl der jungen Damen nicht angemessen darstellen lässt“.⁵⁷ Das „Lebensgefühl“ der beiden Protagonistinnen darf aber

⁵⁶ Schneider, SZ 1998.

⁵⁷ Krumbholz, NZZ 1999.

nicht automatisch als Glück und Zufriedenheit gesehen werden, es geht zwischen Langeweile und Sensationen hin und her.

Mit *Königinnen* gelingt es Elke Naters, ein Lebensgefühl von jungen Frauen im Großstadtdschungel – zwischen Sensation und Langeweile, Geselligkeit und dem Gefühl allein zu sein – authentisch zu beschreiben. Es ist eine Generation von Frauen, die niemandem – höchstens sich selbst – etwas beweisen muss.⁵⁸

Die authentische Darstellung des Lebensgefühls wird von Cord Beintmann in der HZ auch eine „psychologisch präzise“ Darstellung genannt:

Naters' Roman ist psychologisch präzise gearbeitet. Gloria und Marie dekurvieren sich schrittweise selbst. Eine ungewöhnliche Konstruktion hat sich die Autorin für die Handlung ihres Romans ausgedacht. Gloria und Marie erzählen in knappen Kapiteln jeweils im Wechsel ein paar Wochen aus ihrem banalen Dasein. Kunstlos-schnoddrig, dafür erfrischend alltagsnah ist die Sprache dieser inneren Monologe von Naters' Protagonistinnen.⁵⁹

Die Kapitel sind immer im Wechsel einmal von Marie und einmal von Gloria erzählt, sie drücken sich in einer einfachen Sprache aus, welches auch ein Merkmal der Popliteratur im Allgemeinen ist. Teilweise werden auch umgangssprachliche Ausdrücke verwendet, was die Monologe sehr alltagsnah und authentisch wirken lässt.

Martin Krumbholz hat sich in einem Artikel mit dem Roman auseinandergesetzt und schreibt in der NZZ über die Ursachen, die *Königinnen* zu einem Erfolgsroman werden ließen:

Es gibt kein Patentrezept zur Anfertigung eines erfolgreichen Romandébuts. Aber es gibt ein paar brauchbare Kriterien, deren Beachtung zumindest nicht schaden kann: Man nehme einen möglichst allgemeinmenschlichen Stoff und verbinde ihn mit einer möglichst originellen, noch nicht sehr erprobten Formidee. [...] Die hundertprozentige Fixierung auf Lustbudgets – das Berufsleben spielt in diesem Roman keine Rolle – wirkt ein wenig pubertär, aber sie treibt auch den Witz des Unternehmens beträchtlich in die Höhe, wie eben jede Form der Monomanie ihre bizarren Seiten hat, jede Übertreibung dem Komischen den Boden bereitet. Aus dem engsten Kosmos – zwischen Friseur- und Schuhsalon, Bar und Bett, verschlepptem Sex und Wodka bis zum Abwinken – schlägt Elke Naters mit kluger erzählerischer Ökonomie den denkbar größten ästhetischen Gewinn.⁶⁰

Mit dem „allgemeinmenschlichen Stoff“ meint Krumbholz die Alltagsbanalitäten, die im Roman aufgegriffen werden, die „noch nicht sehr erprobte Formidee“ ist der

⁵⁸ www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/164372/

⁵⁹ Beintmann, HZ 1999.

⁶⁰ Krumbholz, NZZ 1999.

Perspektivenwechsel von Marie und Gloria in den anwechselnden Kapiteln. Dass die „Fixierung auf Lustbudgets“ ein wenig „pubertär“ wirkt, sagt jedoch nicht nur Krumbholz, auch Carsten Gansel hat sich mit diesem Thema auseinandergesetzt und seine Resultate im Artikel „Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur“. Er schreibt in diesem Artikel unter anderem, dass „die neue deutsche Pop-Literatur in ihrem Kern Adoleszenzliteratur ist“.⁶¹

Im Ganzen betrachtet verarbeitet Elke Naters alle popliterarischen Kriterien in ihrem Roman, und ein Großteil der Rezensenten bewerten *Königinnen* als einen guten Roman der „neuen“ Popliteratur, in dem alle Merkmale der Popliteratur vorhanden sind.

⁶¹ Gansel 2003, S. 236.

4. Werkanalyse

4.1 Der authentische Erzähler in *Faserland*

Die Authentizität kann, wie bereits in der Theorie angesprochen, mit verschiedenen Mitteln erreicht werden. Christian Kracht ist es in seinem Buch gelungen, alle Merkmale der Popliteratur einzubringen und dadurch einen authentischen Erzähler zu schaffen. Weil es so viele Zitate sind, die auf den authentischen Erzähler hinweisen, sollen sie hier unter mehreren Rubriken präsentiert werden, damit der Überblick nicht verloren geht.

4.1.1 Authentizität durch Orte und historisches Geschehen

Die Authentizität wird in *Faserland* durch die Beschreibung von Orten oder historischen Ereignissen hervorgehoben.

Außerdem ist das Licht schön in Hamburg, wenn man die Elbchaussee langfährt, im Sommer. Dann leuchtet es auf der anderen Seite der Elbe, bei Rothenburgsort oder Harburg oder wie das da heißt, da, wo die Blohm & Voß-Werft ist, und da, wo sie früher die U-Boote gebaut haben, bis die Engländer alles plattgebombt haben. In Hamburg ist alles, man kann es nicht anders sagen, Barbourgrün. (Faserland S. 29)

Die Blohm & Voß-Werft, die der Erzähler nennt, existiert auch heute noch in Hamburg. Es stimmt auch, dass dort U-Boote gebaut wurden und, dass die Engländer die Werft zerstört haben.⁶² Dadurch, dass die geschichtlichen Hintergründe der Wahrheit entsprechen, ist die Authentizität des Erzählers bestätigt. Weiter nennt der Erzähler auch die Farbe „Barbourgrün“, welches die Farbe der Babourjacke ist, einer Jackenmarke, die er sehr bevorzugt.

Ein weiteres Beispiel für die Authentizität indem ein Ort mit historischem Geschehen verknüpft wird ist folgendes:

Die Amerikaner wollten Heidelberg nach dem Zweiten Weltkrieg zu ihrem Hauptquartier machen, deswegen ist es nie zerbombt worden, und deswegen stehen die ganzen alten Gebäude noch, so, als ob nichts geschehen wär, außer natürlich dem miesen Pizza Hut und irgendwelchen Sportartikelläden, und eine riesige Fußgängerzone gibt es natürlich auch. Der Bahnhof aber, der ist noch ein richtiger Bahnhof, so aus den fünfziger Jahren, und wenn man herauskommt, dann leuchtet einen so eine gigantische Weltkarte aus Neon an, auf der steht irgend etwas von Heidelberger Druckmaschinen, führend in der Welt. (Faserland S. 85)

Auch dieses Zitat weist auf einen historischen Hintergrund hin, nämlich auf den Zweiten Weltkrieg und die Pläne der USA im Bezug auf Heidelberg, weiterhin wird im Text der

⁶² http://www.esys.org/gofogorch_16.html

Heidelberger Hauptbahnhof beschrieben, der 1955 gebaut wurde.⁶³ Somit ist die Aussage des Erzählers auch in diesem Fall mit den historischen Fakten übereinstimmend und authentisch.

Der Protagonist in Krachts Buch kommt am Ende in Zürich an, und auch dort wird die Stadt in ihren historischen Kontext gebracht:

Zürich ist schön. Hier gab es nie einen Krieg, das sieht man der Stadt sofort an. Die Häuser drüben in Niederdorf, auf der anderen Seite des Flusses, haben so etwas Mittelalterliches, ein bisschen wie Heidelberg, aber ohne Fußgängerzone. Hier in Zürich ist alles weiß: die Schwäne, die am Ufer des Zürichsees auf die Großmütter warten, mit ihren Plastiktüten voller Sonntagsbrot, die Tischdecken überall vor den Cafés und die hohen Wölkchen am blauen Himmel über dem See. (Faserland S. 147)

Da die Schweiz nie unmittelbar am Zweiten Weltkrieg beteiligt war, wurden weder Zürich noch andere Schweizer Städte zerstört. Zürich stieg bereits im Frühmittelalter in den Rang der Stadt auf, was die Aussage bestätigt, dass Zürich etwas „Mittelalterliches“ habe.⁶⁴ Der Erzähler ist durch den Wahrheitsgehalt der Aussage authentisch und somit, jedenfalls oberflächlich gesehen, auch zuverlässig. Was im Vergleich zu den Städten Hamburg und Heidelberg nicht im Text vorkommt, sind die Firmennamen und die Aufzählungen der verschiedenen Geschäfte. Zürich scheint, im Gegensatz zu den deutschen Städten, wesentlich angenehmer und schöner. Der Protagonist hat an den deutschen Städten immer irgendwo etwas auszusetzen, nur Zürich ist für ihn perfekt und unschuldig „weiß“. (Faserland S. 147)

Problematisch an der Darstellung der geographischen Orte ist allerdings die durch den Erzähler hervorgerufene Verbindung mit dem historischen Geschehen, das nur unzureichend oder idealisiert geschildert wird. Aber obwohl gewisse Schwächen in der Bildung des Erzählers eindeutig zu erkennen sind, wird der Authentizitätsbegriff in den angeführten Zitaten als solcher nicht direkt beeinflusst.

4.1.2 Authentizität durch Marken, Labels und Namen

Das wichtigste Merkmal der Authentizität in der Popliteratur sind Marken, Labels und Namen, welche im Text gesammelt und somit auch generiert werden. Die junge Generation kann sich dadurch im Text wiedererkennen, und durch das Wiedererkennen wird der Text

⁶³ http://de.wikipedia.org/wiki/Heidelberg_Hauptbahnhof

⁶⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Z%C3%BCrich>

für diese Epoche authentisch. Der Erzähler in *Faserland* verwendet eine ganze Reihe von Marken, Labels und Namen:

Meine Hemden sind alle von Brooks Brothers. Kein Hemdenmacher schafft es, so einen wunderbaren Stoff herzustellen. Der Kragen bei diesen Hemden rollt sich ein bisschen, und das Hellblau sieht immer frisch aus, und deswegen kann man sie wirklich jederzeit tragen. Der Unterschied zwischen Brooks-Brothers-Hemden und Ralph-Lauren-Hemden ist natürlich der, dass Ralph Lauren viel teurer ist, viel schlechter in der Verarbeitung, im Grunde scheiße aussieht und man dann noch meistens so ein blödes Polo-Emblem auf der linken Brust vor sich herum tragen muss. (Faserland S. 92)

In diesem Zitat berichtet der Erzähler, wie wichtig es ist, das richtige Hemd von der richtigen Marke zu tragen. Designer wie Brooks Brothers und Ralph Lauren spielen dabei eine große Rolle, denn es müssen Designerkleider sein, mit etwas anderem als dem gibt der Ich-Erzähler sich gar nicht ab. Er berichtet bis in kleinste Detail, wie gut beziehungsweise wie schlecht das Material der Hemden verarbeitet ist, wie sich der Kragen rollt und wie frisch die Farbe aussieht. Außerdem beschreibt er, wie das Verhältnis von Preis und Qualität aussieht. Durch die genaue Beschreibung dieser Hemden und die mehrmalige Nennung der Namen wird der Erzähler authentisch.

Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever. Weil es ein bisschen kalt ist und Westwind weht, trage ich eine Barbourjacke mit Innenfutter. [...] Vorhin habe ich Karin wiedergetroffen. Wir kenne uns noch aus Salem, obwohl wir damals nicht miteinander geredet haben, und ich hab sie ein paar mal im Traxx in Hamburg gesehen und im P1 in München. (Faserland S. 13)

Hier greift der Erzähler in ein paar Sätzen sehr viele Namen auf, die alle im Zusammenhang mit einem gewissen Lebensstil stehen. Er beginnt damit, die Marke des Bieres zu nennen, das er trinkt, und berichtet dann weiter, dass er eine Barbourjacke trägt. Es ist also nicht irgendeine Jacke, sondern eine Jacke, die eine Art Status kennzeichnen soll. Es ist auch keine gewöhnliche Barbourjacke, sondern eine mit Innenfutter. Dann erzählt er, dass er Karin aus Salem, einer Luxusinternatschule am Bodensee kennt, und dass er sie in den Szeneclubs Traxx und P1 öfter gesehen hat. Diese Aufzählungen geben großen Aufschluss über den Erzähler, es wird deutlich, in welchen Kreisen er sich bewegt und worauf er Wert legt. Dadurch, dass er alles mit den Markennamen nennt, wird der Erzähler an dieser Stelle authentisch und glaubwürdig.

Die Marken müssen sich nicht nur auf Kleidung beziehen, es kann sich dabei auch um Gebrauchsgegenstände handeln, wie zum Beispiel in folgendem Zitat, wo es bei den Marken um Autos geht:

Er schließt seinen beigen Porsche auf, und wir steigen ein. Das ist so ein 912er aus dem Jahr 1966, und es ist zwar ein Porsche, also im Grunde völlig indiskutabel, dafür aber das schönste Auto auf der Parkwiese. Innen drin sieht es überhaupt nicht porschelochartig aus, sondern wie in einem VW-Käfer. Das Leder der Sitze ist zerschlissen, und alles hat dieses Halbfertige, diese Holprigkeit, die es heutzutage in Autos überhaupt nicht mehr gibt. (Faserland S. 113)

Auch hier gibt der Ich-Erzähler eine genaue Beschreibung des Autos wieder, es ist aber nicht irgendein Auto, sondern ein Porsche. Worauf der Erzähler großen Wert legt, ist eindeutig: Er legt Wert auf die großen und vor allem teuren Marken, dass der Porsche ein altes Modell ist, spielt dabei erstmal eine nebensächliche Rolle. Die Authentizität ist durch die Beschreibung des Autos und die Nennung der Marke gegeben, der Text erhält somit einen Stempel des Authentischen.

Bei der Authentizität durch Namen kann es sich auch um Personen handeln, die von vielen wieder erkannt werden, wie zum Beispiel Schriftsteller, Schauspieler oder Musiker. Kracht hat viele bekannte Namen in den Kontext seines Buches eingebracht, unter anderem Thomas Mann, Hermann Hesse und Maxim Biller.

Nigel hat mir nämlich mal erzählt, Ernst Jünger wäre so ein Kriegsverherrlicher, und seine Prosa, das hat Nigel gesagt, würde sich so lesen wie die von Hermann Hesse. Hesse musste ich in der Schule lesen, Unterm Rad und Demian und Peter Camenzind und so entsetzlich langweilige und schlecht geschriebene Sachen, und den habe ich damals schon nicht gemocht. (Faserland S. 59)

Die Allgemeinbildung des Protagonisten ist nicht die beste, was daran zu erkennen ist, dass er darauf hinweisen muss, dass Nigel ihm erzählt hat Ernst Jünger wäre ein Kriegsverherrlicher gewesen. An anderen Stellen im Text kann diese fehlende Allgemeinbildung zur Unzuverlässigkeit des Erzählers führen, an dieser Stelle kann er aber dennoch den Namen Hermann Hesse einordnen und sogar Bücher von ihm aufzählen, die er in der Schule gelesen hat. Diese Textstelle wird durch die Nennung des Schriftstellers Hesse und die aufgezählten Bücher authentisch.

In diesem Moment geht die Tür des Bistros auf, und einer kommt herein, der genauso aussieht wie Matthias Horx. Ich sehe ihn mir von der Seite an und in diesem Moment sehe ich, dass es tatsächlich Matthias Horx ist. Dieser Horx ist so ein Trendforscher aus Hamburg, man muss dazu wissen, der sich immer und überall Notizen macht, und wenn ihm jemand wichtig oder irgendwie trendverdächtig genug ist, dann schreibt Horx auf, was dieser Mensch gesagt hat oder was er für Anzihsachen anhat oder so. (Faserland S. 83)

Matthias Horx ist ein bekannter Trend- und Zukunftsforscher in Deutschland, unter anderem ist er Redaktor bei der „Zeit“ und bei der Zeitung „Merian“. „Mit seinem Zukunftsinstitut mit Hauptsitz bei Frankfurt am Main gründete er zur Jahrtausendwende einen wichtigen Think Tank, der sich der Früherkennung langfristiger Trendwellen und Mega-Trends verschrieben hat“.⁶⁵ Eng mit dem Thema Mode, Namen und Marken verbunden, ist das Thema Trend, denn nur was gerade im Trend ist, verkauft sich gut. Also ohne Trend auch keine Marken und schon gar keinen Lifestyle.

Die immer wiederkehrenden Aufzählungen von Namen und Marken geben dem Text einen authentischen Rahmen. Dadurch, dass vom Erzähler immer wieder darauf hingewiesen wird, dass Lebensstil nur durch Markenkleidung ausgedrückt werden kann, und dass ein Auto nicht gleich ein Auto ist, sind die Marken auf beinahe jeder Seite zu finden. Und wenn es einmal nicht um Kleidung oder Marken geht, werden bekannte Persönlichkeiten angesprochen, und schon ist die Authentizität wieder im Text vorhanden.

4.1.3 Authentizität durch Musik und Film

Der Erzähler in *Faserland* benutzt mehr als einmal Musik und Film um gewisse Situationen hervorzuheben. Und wenn eine große Anzahl der Leute der jungen Generation sich mit der jeweiligen Musik beziehungsweise mit dem jeweiligen Film identifizieren können, dann können auch Musik und Film zu einem Merkmal der Authentizität werden.

Ich lächele das Mädchen an, und sie lächelt zurück, und dann hört sie auf zu reiben und stützt ihre eine Hand auf den Badewannenrand, und mit der anderen Hand verkrallt sie sich im Ärmel meines Tweedsakkos, und dann dreht sie sich weg und übergibt sich in die Badewanne. Nicht so ein normales Übergeben, sondern ein richtiger Schwall, wie in *Der Exorzist*, nur eben nicht grün, sondern rot. (Faserland S. 46)

An dieser Stelle setzt der Erzähler beinahe voraus, dass jeder weiß, welche Stelle im Film *Der Exorzist* gemeint ist, weil er es mit einer Selbstverständlichkeit in den Raum stellt. Er vergleicht also die Szene, die er im Badezimmer mit dem Mädchen erlebt, mit einem Ausschnitt aus dem Film. Und nicht bloß mit einem Ausschnitt, sondern ganz speziell mit dem Übergeben der Figur im Film. Die Authentizität ist dann an dieser Stelle gegeben, wenn die genannte Filmstelle bekannt ist.

Im nächsten Zitat benutzt der Ich-Erzähler Filme aus dem 2. Weltkrieg um einen authentischen Bezug herzustellen:

⁶⁵ www.horx.com

Das Flugzeug kreist weiter über Frankfurt, taucht immer mal wieder durch die Wolken, dann glitzert das Sonnenlicht plötzlich auf den Flügeln, und ich sehe aus dem Fenster und muss daran denken, dass mich Landeanflüge immer an die großartige Anfangsszene aus *Triumph des Willens* erinnern, wo der blöde Führer in Nürnberg oder sonst wo landet, jedenfalls kommt er so von oben herab zum Volk. [...] Den Film haben sie uns mal in der Schule gezeigt, zusammen mit *Panzerkreuzer Potemkin*, damit wir sehen, wie man durch Film fein manipulieren kann. Wobei die Lehrer immer gesagt haben, Eisenstein wäre ein Genie und Riefenstahl eine Verbrecherin, weil die Riefenstahl sich hat einspannen lassen von der Ideologie und der Eisenstein nicht. (Faserland S. 60/61)

Der Erzähler vergleicht seinen Landeflug über Frankfurt mit der Anfangsszene aus dem Film *Triumph des Willens* von Leni Riefenstahl. Diesen Film hat er in der Schule gezeigt bekommen, zusammen mit dem Film *Panzerkreuzer Potemkin*, beide Filme wurden unter Hitlers Regime gedreht und werden heute oft als Anschauungsmaterial in der Schule verwendet. Da der Ich-Erzähler zu der jungen Generation gehört, scheint er davon auszugehen, dass seine Generation diese Filme wieder erkennt, und dass dadurch eine authentische Situation geschaffen wird.

Die folgende Textstelle handelt von Musik, Discotheken, Musikstilen und Songs die dort gespielt werden:

Nigel würde nie in Discos gehen, obwohl es da ja auch noch extreme Unterschiede gibt, zum Beispiel zwischen Techno-Discos oder Acid-Jazz-Discos, wie sie immer im Prinz gelobt werden, oder Discos, wo ich lieber hingeh, weil da so ältere Sachen laufen, *Car Wash*, etwa, oder *Funkytown*, von Lipps Inc., oder *Le Freak* von Chic, eben wie im Traxx. Obwohl die ja dort auch nur noch Techno spielen. (Faserland S. 37)

Der Erzähler reiht hier verschiedene Beispiele von Discotheken auf, von Techno-Discos bis zu Acid-Jazz-Discos, auch nennt er Namen von Liedern und Bands, die er gerne in Discos hört. Durch diese Aufzählungen berichtet der Erzähler auch etwas über sich selbst indem er sagt „wo ich lieber hingeh“. Außerdem nennt er einen Club, in denen diese Musik gespielt wird, nämlich das Traxx in Hamburg, welches von ihm des Öfteren genannt wird. Die Authentizität entsteht an dieser Stelle dadurch, dass der Ich-Erzähler viele Namen und Lieder aufzählt, die bekannt sind, beziehungsweise wieder erkannt werden können. Bei den Clubs ist die Authentizität solange vorhanden, wie es sie gibt. Diese Szene ist jedoch eine sehr kurzlebige, deshalb kann es sein, dass einige der genannten Szeneclubs nicht mehr existieren beziehungsweise bald nicht mehr existieren werden, und dass dadurch die Wiedererkennung und somit die Authentizität nicht mehr vorhanden sein wird.

Er erzählt von irgendwelchen DJs, von Moby, von DJ Hell hier aus München und von Moritz, der aus dem Purgatory in Hamburg, der den besten Intelligent Techno in Deutschland auflegt, was immer das auch sein soll. Er plappert einfach drauflos, und

weil er so freundlich ist, können Rollo und ich im Grunde gar nichts dagegen sagen.
(Faserland S. 109)

In dieser Textstelle befinden der Ich-Erzähler und sein Freund Rollo sich auf einem Rave in München, ein junger Mann setzt sich auf der Wiese zu den Beiden und erzählt ihnen von verschiedenen bekannten DJs und Technostilen. Die DJs, die genannt werden, wie Moby und DJ Hell, sind in der deutschen Technoszene bekannte Namen, und auch die Clubs die genannt werden, wie das Purgatory in Hamburg, sind für die junge Generation ein Begriff. Der Erzähler gesteht an einer Stelle, dass er nicht weiß, was die Musikrichtung „Intelligent Techno“ ist, denn er sagt „was auch immer das sein soll“, aber es scheint in dieser Situation keine Rolle zu spielen.

Die Musik auf der Tanzfläche ist recht laut. Hinter uns, in dem Pyramidenzelt, läuft leisere Musik, auch nicht mit so 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. Nach einer halben Stunde habe ich wieder abgeschaltet, weil der Film so unerträglich war. Ich meine, da passiert überhaupt nichts. Die Kamera ist über so Landschaften rübergefahren, und alles lief beschleunigt ab, und im Grunde war der Film nichts anderes als ein ellenlanges, endlos dröges Musikvideo.
(Faserland S. 110)

Der Erzähler hält sich noch immer auf dem Rave in München auf, er beschreibt die Musik, die hinter ihm in einem Zelt läuft und vergleicht sie mit dem Film *Koyaanisqatsi*, den er einmal im Fernsehen gesehen hat, den er aber sehr langweilig und „unerträglich“ fand. Der oben genannte Film ist das Debüt des Produzenten Reggio.⁶⁶ Über Geschmack lässt sich bekanntlich streiten, und dass der Erzähler den Film als ein sehr negatives Erlebnis beschreibt, die Kritiker ihn jedoch loben, sei in den Raum gestellt. Das Zitat weist auf jeden Fall Merkmale der Authentizität auf, da der angesprochene Film vom Erzähler sehr ausgiebig beschrieben wird.

Das nächste Zitat zeigt auch, wie durch Songs eine authentische Situation hergestellt werden kann:

Der Fischer und die Anne sind weg, dafür ist die Küche jetzt voller geworden, eigentlich das vollste Zimmer auf der ganzen 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 das Lied mir so unheimlich zutreffend erscheint, so richtig perfekt, für diesen Augenblick in dieser blöden Neon-Küche. (Faserland S. 43)

⁶⁶ www.koyaanisqatsi.org „*Koyaanisqatsi* is the first film of the QATSI trilogy. The title is a Hopi Indian word meaning *life out of balance*. Created between 1975 and 1982, the film is an apocalyptic vision of the collision of two different worlds – urban life and technology versus the environment”.

In Hamburg landet der Erzähler mit seinem Freund Nigel auf einer Party mit vielen Leuten, die alle sowohl Alkohol als auch Drogen konsumieren. Der Erzähler hat Nigel aus den Augen verloren und versucht jemanden zu finden, den er kennt, beziehungsweise jemanden, mit dem er sich unterhalten kann. Als er die Küche betritt und die vielen Leute dort sieht, fällt ihm ein Lied aus seiner Internatszeit in Salem ein, und er findet dieses Lied *You'll always find me in the Kitchen at Parties* sehr zutreffend. Durch den Vergleich der Situation mit diesem Lied wird die Textstelle authentisch und der Erzähler scheint zuverlässig.

Wie an den analysierten Zitaten zu sehen ist, beinhaltet das Buch *Faserland* viele Merkmale der Authentizität. Alle für die Popliteratur typischen authentischen Eigenschaften werden genannt, angefangen von Namen, Marken und Labels bis hin zu Film, Musik, Orten mit historischem Hintergrund und auch Clubs und Szenekneipen. Die Authentizität entsteht dadurch, dass der Ich-Erzähler viele Situationen in denen er sich befindet, in einen authentischen Kontext stellt, beispielsweise einen historischen Kontext, oder dadurch, dass er gewisse Situationen mit Musik und Film in Verbindung bringt. Am authentischsten sind jedoch die Textstellen, in denen der Erzähler bekannte Namen, Marken und Labels nennt, um entweder Kleidung, Autos oder andere Menschen zu beschreiben. Damit ist der Text auch leicht in die historische Zeitspanne einzuordnen, in der er entstanden ist. Es werden damit gleichzeitig die Trends und Präferenzen der Generation oder des Jahrgangs vorgestellt, unter denen dieser Text geschrieben wurde.

4.2 Der unzuverlässige Erzähler in *Faserland*

Der Protagonist in Krachts Buch *Faserland* ist gleichzeitig der Erzähler, der seine Erlebnisse in der Ich-Form erzählt. Um auf Stanzels Theorie zurückzukommen kann gesagt werden „dass alle Ich-Erzähler per definitionem parteiliche und sofern mehr oder weniger unzuverlässige Erzähler sind“.⁶⁷ Begründet wird diese Aussage dadurch, dass der Ich-Erzähler einen subjektiven Blick auf die Ereignisse hat, und deshalb nur seine Sichtweise schildern kann. Da aber im vorigen Kapitel die Authentizität des Erzählers an vielen Textstellen festgestellt werden konnte, und dadurch auch die Zuverlässigkeit des Erzählers an diesen Stellen gezeigt wurde, ist Stanzels Aussage zu allgemein und zu oberflächlich, um voll und ganz zu stimmen. Es muss auch darauf geachtet werden, ob der Ich-Erzähler

⁶⁷ Stanzel 1982, S. 200.

auktorial oder personal ist. Inwiefern der Erzähler sich als unzuverlässig zeigt, soll in diesem Kapitel mit Hilfe von Zitaten aus dem Buch analysiert werden.

Der Ich-Erzähler beginnt schon auf den ersten Seiten des ersten Kapitels unzuverlässig zu sein: „Ich hab einmal im P1 versucht, sie aufzureißen, und das ist damals ziemlich in die Hosen gegangen, da ich betrunken war und kotzen musste, und als ich vom Klo zurückkam, war sie verschwunden. Jedenfalls glaube ich, dass es so war“. (Faserland S. 18) Die Rede ist in diesem Zitat von Anne, einer jungen Frau die der Erzähler zusammen mit Karin auf Sylt am Strand trifft. Anne sitzt mit ihrem Freund bereits am Strand, als der Erzähler und Karin dort eintreffen. Von weitem erkennt er Anne schon und berichtet auf dem Weg zu ihr, woher er sie kennt. Die Aussage des Erzählers hat einen authentischen Anfang, da er das P1 nennt, wird jedoch durch die Worte „jedenfalls glaube ich, dass es so war“ unzuverlässig. Wenn diese Aussage mit Blick auf die Theorie von Martinez/Scheffel betrachtet wird, wäre sie unter der Rubrik *mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen* einzuordnen, da der Erzähler anfängt, eine Situation authentisch darzustellen, diese Glaubwürdigkeit jedoch am Ende wieder zerstört.

Der Protagonist sitzt im folgenden Zitat im Zug auf dem Weg von Sylt nach Hamburg, völlig betrunken sitzt er auf dem Deckel der Toilette und erzählt „Geschichten“, die er einmal irgendwo gelesen hat:

Ich muss grinsen, und dann fällt mir noch ein, dass es eine andere Brücke gibt, irgendwo in Belgien oder in Luxemburg, da wohnen auch irgendwelche Leute drunter, und die beschweren sich immer, weil genau diese Brücke bei Selbstmördern so beliebt ist, jedenfalls springen die immer da runter und, genau wie bei der Brücke in Kassel, fallen dann Leute auf die Häuser oder purzeln mitten ins schönste Grillfest. Die Körper sind dann immer ganz zerquetscht, die müssen sie dann mit einer Schaufel zusammenkratzen. Das habe ich jedenfalls auch mal gelesen, und ich denke daran, was wohl besser ist, Scheiße oder Körpermatsch, und wo ich wohl lieber wohnen würde, wenn ich wählen müsste, in Kassel oder in Luxemburg. (Faserland S. 28)

Bei der oben zitierten „Geschichte“ geht es um eine Eisenbahnbrücke „in Belgien oder in Luxemburg“, von der viele Selbstmörder springen und, dadurch dass sich unter der Brücke Häuser befinden, direkt in den Gärten der Anwohner landen. Woher genau er diese Informationen hat, wird im Text nicht deutlich, er sagt lediglich „irgendwo habe ich mal gelesen“ und „dann fällt mir noch ein“. Er kann sich die Geschichte auch einfach nur ausgedacht haben, denn er sitzt schließlich vollkommen betrunken auf einer Zugtoilette. Allein das Faktum, dass der Erzähler durch den Alkohol beeinflusst ist, und er sein schlechtes Gedächtnis auch thematisiert, macht ihn und sein Erzählen nicht mehr zuverlässig. Nach Martinez/Scheffels Theorie wäre dieses Zitat ein Beispiel für *mimetisch*

unentscheidbares Erzählen, da „keine einzige Behauptung des Erzählers in ihrem Wahrheitsgehalt entscheidbar, und keine einzige Tatsache der erzählten Welt definitiv feststeht“.⁶⁸

Ein weiteres Beispiel für die Unzuverlässigkeit ist als der Ich-Erzähler in einem Taxi auf dem Weg vom Hamburger Hauptbahnhof zu seinem Freund Nigel ist. Im Taxi denkt er über den Taxifahrer nach, der mit dem Erzähler gleichaltrig ist, den aber sonst sehr viel von ihm unterscheidet:

Obgleich, wenn ich es mir überlege, hätte ich gerne mit ihm geredet und gesagt, dass ich auch auf Demonstrationen gehe, nicht, weil ich glaube, damit würde man auch nur einen Furz erreichen, sondern weil ich die Atmosphäre liebe. [...] Davon gibt es dann Fotos in der Zeitung, und dann wird wieder diskutiert, ob die Polizei zu gewalttätig ist, oder die Demonstranten oder beide und ob die Gewaltspirale eskaliert. Das ist wieder so ein unglaublicher Satz. Daran lässt sich doch alles ablesen über diese Welt, wie unfassbar verkommen alles ist. Aber das würde der Taxifahrer nicht verstehen, weil er sonst ja auch ein Jackett von Davies & sons tragen würde, sich die Haare anständig schneiden und kämmen und seinen Regenbogen-Friedens-Nichtraucher-Ökologen-Sticker von seinem Armaturenbrett reißen würde. (Faserland S. 30)

Der Taxifahrer ist ein junger Mann aus der Alternativen Szene mit längerem Haar und einem „Regenbogen-Friedens-Nichtraucher-Ökologen-Sticker“ im Auto, mehr weiß der Erzähler nicht über ihn. Mehr kann der Ich-Erzähler auch gar nicht über den Taxifahrer wissen, da er in seiner subjektiven Ich-Erzählsituation kein allwissender Erzähler ist. Dennoch häuft er alle seine Vorurteile gegen Autonome auf und macht daraus eine recht überzeugende Geschichte. Der Ich-Erzähler bringt auch eine gewisse Arroganz in die Geschichte mit ein, da sehr deutlich wird, dass er sich selbst als Mensch wesentlich anständiger und besser sieht, als den jungen Taxifahrer, obwohl er wie gesagt absolut gar nichts über diesen Mann weiß. Das *mimetisch unentscheidbare Erzählen* ist in diesem Zitat anwendbar, da nicht klar wird, ob der Erzähler unzuverlässig oder zuverlässig ist. Es ist natürlich möglich, dass die Geschichte über den Taxifahrer der Wahrheit entspricht, aber die Wahrscheinlichkeit, dass der Erzähler sich alles nur ausgedacht hat, ist größer.

Eine weitere Geschichte dieser Art ist zu finden, als der Erzähler im Flugzeug nach Frankfurt am Main neben einer alten Dame sitzt und plötzlich über die Geschäfte berichtet, die die Dame in Frankfurt zu erledigen hat:

Sie hasst sicher das Fliegen, denke ich. Sie hat sich immer geweigert zu fliegen, und jetzt muss sie es doch tun, weil ihr nicht mehr viel Zeit bleibt. In Frankfurt wird sie nämlich ihren Anlaugeberater treffen oder ihren Rechtsanwalt, um dort die Sache mit ihrem

⁶⁸ Martinez, Scheffel 2005, S. 103.

Testament zu klären. Das hat sie bislang immer schriftlich gemacht, aber jetzt geht es nicht mehr schriftlich, weil sie mit ihrem Rechtsanwalt zusammen zu einer Bank muss, um dort persönlich ein paar Schriftstücke einzusehen. Das ist so eine Privatbank, innen ganz in Mahagoni und mit roten Samtvorhängen und mit vielen alten abgewetzten Brücken ausgelegt, damit die Angestellten keinen Lärm machen, wenn sie über den Fußboden laufen. (Faserland S. 56)

Auch hier übermittelt der Erzähler das Gefühl, mehr zu wissen, als er eigentlich wissen kann. Er kann weder wissen, dass sie sich immer geweigert hat zufliegen, noch, dass sie nach Frankfurt fliegt um dort „die Sache mit ihrem Testament zu klären“. Er denkt sich diese Geschichte aus, beziehungsweise er erzählt das, was er über die alte Dame vermutet. Diese Vermutungen können natürlich richtig sein, aber sie können auch völlig falsch liegen. Wie im ersten Zitat dieser Art trifft auch hier die Theorie des *mimetisch unentscheidbaren Erzählens* zu, weil die Unzuverlässigkeit und die Zuverlässigkeit nicht eindeutig zu trennen sind.

Die Art, Geschichten mit Fremden Personen zu erfinden liegt ebenfalls vor, als der Protagonist im Hotel „Alt Heidelberg“ ankommt und seine Papiere an der Rezeption ausfüllt. Dabei fällt ihm auf, dass dem älteren Mann hinter der Rezeption an der linken Hand der Ringfinger und der kleine Finger fehlen. Merkwürdigerweise hat er auch sofort die passende Geschichte dazu, obwohl er den Mann erst seit fünf Minuten kennt:

Ich denke daran, dass die ihm sicher an der Ostfront abgefroren sind. Er ist als ganz junger Mann, so mit siebzehn, noch eingezogen worden, als im Grunde schon alles verloren war, und dann kam er in den Kaukasus oder weiß Gott wohin. Auf jeden Fall war es schon Frühling, nur immer noch verdammt kalt, und irgendwann bei einem gewaltigen Rückzugsmarsch hat er dann seine Finger nicht mehr gespürt. Er hat sich die Wollsocken ausgezogen, die er als Handschuhe über seinen Händen getragen hat, hat die Arme im Kreis gedreht, und als das nichts nützte, hat er auf seine Hände draufgepisst. Dann hat er richtig Angst bekommen, und er ist zum Sanitäter gegangen, und die haben gesagt: Höchste Zeit, Mensch. Das Schlimmste können wir gerade noch verhindern. Dann haben sie ihm die Finger abgesägt, ohne Narkose, in einem weiß-grauen Zelt, bei einer kurzen Marschpause. Das ist seine Erinnerung an den Kaukasus. (Faserland S. 88)

Der Erzähler sagt am Anfang des Zitates „ich denke daran“, was mit anderen Worten auch „ich denke mir was aus“ heißen könnte. Am Ende des Zitates sagt er jedoch „das ist seine Erinnerung an den Kaukasus“, aber woher weiß der Erzähler das? Aus dem Text geht nicht hervor, dass der Mann hinter der Rezeption ihm diese Geschichte erzählt hat. Es geht aus dem Text aber auch nicht hervor, dass er ihm die Geschichte nicht erzählt hat. Also verschweigt der Erzähler entweder, dass er ein längeres Gespräch mit dem Mann hatte, oder er hat sich die Geschichte einfach ausgedacht, beides wäre möglich. Da er jedoch die Worte „weiß Gott“ verwendet, scheint es wahrscheinlicher, dass er sich diese Geschichte

ausgedacht hat. Durch diese Unklarheiten ist auch dieses Zitat ein Beispiel für das *mimetisch unentscheidbare Erzählen*.

Im folgenden Zitat gesteht der Ich-Erzähler sogar, dass er sich Geschichten ausdenkt: „Dann fährt das Taxi los, und da ich vorne sitze, weil ich, wie gesagt, keinen kenne, der da mit mir im Taxi sitzt, sehe ich mir den Taxifahrer an, aber ich bin irgendwie zu müde und zu faul und zu betrunken, um mir auszudenken, was das nun für einer ist“. (Faserland S. 97) Er ist also zu erschöpft, um sich „auszudenken, was das nun für einer ist“. Die Frage ist, ob dies ein Geständnis des Erzählers ist, nämlich, dass er sich sonst alle anderen Geschichten ausgedacht hat, nur dieses Mal nicht die Lust dazu hat. Wenn das der Fall ist, unterstreicht der Ich-Erzähler an dieser Stelle seine Unzuverlässigkeit.

Eine Begebenheit im Text erzählt der Erzähler mehrere Male, und jedes Mal verändert er diese Begebenheit den Umständen entsprechend. Es ist seine Reise von Heidelberg nach München. Seine erste Schilderung dieser Reise ist folgendermaßen:

Wie ich genau aus Heidelberg rausgekommen und schließlich in München gelandet bin, das ist mir noch immer ein Rätsel. Einen Zug werde ich wohl genommen haben, aber diese Reise ist ausgelöscht in meinem Gehirn, einfach nicht mehr da. Im Zug muss ich wohl mit jungen Leuten gegessen haben, die zu einem Rave wollten, auf einer Wiese etwas außerhalb von München. Ich schätze, ich habe ihnen ein Taxi ausgegeben, vom Bahnhof zur Wiese. (Faserland S. 107)

Der Erzähler gesteht sich ein, sich nicht mehr an die Reise nach München erinnern zu können. Der Grund dafür war der übermäßige Alkoholkonsum auf der Party in Heidelberg, auf der er dann auch zusammengebrochen ist. Er glaubt, einen Zug genommen zu haben, da er sich sonst nicht anders erklären kann, wie er nach München gekommen ist. Doch schon ein paar Zeilen weiter ändert sich die Geschichte:

Ich sitze also auf der Wiese und Rollo sitzt neben mir, und wir beobachten die Menschen. Rollo ist ein alter Freund von mir. Jetzt, in diesem Moment, fällt mir alles wieder ein: Rollo stand in Heidelberg plötzlich über mir, im Garten dieses Hauses. Er war auch auf der Party, und er hat mich herauslaufen und in Ohnmacht fallen sehen, und dann stand er über mir und schlug mir immer wieder ins Gesicht. Er hat mich wachgekriegt, dann hat er mich hochgezogen und in sein Auto gesteckt, und zusammen sind wir nach München gefahren. Deswegen habe ich immer Leute wieder erkannt, da in Heidelberg. Ich habe auf dem Beifahrersitz die ganze Zeit geschlafen, Rollo muss derweil wie ein Irrer über die Autobahn gerast sein, weil es noch nicht viel später ist. Ich glaube fast, er hat mich vor irgendetwas gerettet, aber ich bedanke mich nicht bei ihm, weil das ziemlich peinlich wäre. Ich meine, er hat es ja getan, da muss man keine großen Worte drüber verlieren. [...] Ich weiß gar nicht, wie ich da drauf gekommen bin, dass ich mit dem Zug gekommen sein soll. So ein Unsinn. (Faserland S. 107/108)

Dem Erzähler scheint plötzlich klar zu werden, wie er wirklich nach München gekommen ist, nämlich mit seinem Freund Rollo, der zufällig auch auf der Party in Heidelberg war. Rollo hat ihn dann mit nach München genommen, mit dem Auto. Die Geschichte wirkt wie ein Aha-Erlebnis, der Erzähler konnte sich an nichts erinnern, und plötzlich fallen alle Teile wieder auf ihren Platz. Dem Erzähler könnte dieser kleine Ausrutscher schon verziehen werden, wäre da nicht seine Aussage auf Seite 118: „Schließlich habe ich ihn (Rollo) auf diesem Rave da draußen nur zufällig getroffen“. Mit diesem Satz zerstört der Erzähler alles, was er bisher zu der Reise nach München gesagt hat. Erst erklärt er groß und breit, wie Rollo ihn von der Party „gerettet“ hat, und dann sagt er auf einmal, dass er ihn nur zufällig auf dem Rave getroffen habe. Damit ist die Frage der Münchenreise wieder offen, wie genau der Protagonist dort hingekommen ist, bleibt ungeklärt.

Wie die hier genannten Zitate zeigen, ist der Ich-Erzähler an vielen Stellen mimetisch unzuverlässig. Teilweise dadurch, dass er sich Geschichten einfach ausdenkt, teilweise aber auch, weil ihm nicht alle Information gegeben ist und er versucht, Dinge die er irgendwo gehört oder gelesen hat, wiederzugeben. Dann wiederum ist er unzuverlässig, wenn er durch zuviel Alkoholkonsum die Kontrolle verliert und später versucht, die Gedächtnislücken auszufüllen. Um nochmals auf Stanzels Theorie zurückzukommen ist der Erzähler auch durch seine Ich-Erzählperspektive unzuverlässig, da er alles nur aus einer subjektiven, begrenzten Sicht sieht.

Anke Biendarra hat sich mit *Faserland* auseinandergesetzt, und sie schreibt in ihrem Text folgendes:

Interpretationen, die den Roman als authentischen Erzählerbericht lesen, übersehen dessen bewusst inszenierte, zahlreiche Irritationsmomente und subsumieren sie mit dem Hinweis auf die mangelnde literarische Qualität und offensichtliche Schwächen des Romans, ohne das dahinter stehende Konstruktionsprinzip freizulegen. Weitaus produktiver erscheint es, als These von einer gebrochenen Erzählperspektive auszugehen, durch die sich der scheinbar realistische Report als eine rein fiktive und imaginierte Reise im Kopf des Erzählers ausweist. Die Konsequenzen für den Rezipienten sind weit reichend, da er vollständig auf die Erzähler-Instanz angewiesen ist, ohne sich jedoch im geringsten auf diese verlassen zu können.⁶⁹

Was Biendarra damit aussagt ist, dass der Roman sowohl authentische als auch unzuverlässige Merkmale aufweist. Der Roman kann nicht allein als authentisch gelesen werden, da der Erzähler zahlreiche „Irritationsmomente“ inszeniert, um das Authentische mit dem Unzuverlässigen zu vermischen, und somit Verwirrungen schafft. Der Roman kann

⁶⁹ Biendarra 2002, S. 168.

aber auch nicht nur als unzuverlässig gelesen werden, weil genügend authentische Merkmale vorhanden sind, die den Erzähler an vielen Stellen als glaubwürdig erscheinen lassen. Biendarra meint, dass es vor dem eigentlichen Roman bereits einen Indikator gibt, „der auf einen fiktiven Erzählerbericht hinweist, [...] ein Zitat aus Samuel Becketts *Der Namenlose*“.

Vielleicht hat es so begonnen. Du denkst, du ruhst dich einfach aus, weil man dann besser handeln kann, wenn es soweit ist, aber ohne jeden Grund, und schon findest du dich machtlos, überhaupt je wieder etwas tun zu können. Spielt keine Rolle, wie es passiert ist.⁷⁰

Biendarra interpretiert die Aussage des Zitates mit folgenden Worten: „Dieses Zitat markiert die Eckpfeiler der haltlosen, auf Oberflächlichkeiten gerichteten Existenz des Erzählers, die vom Widerwillen bzw. der Unfähigkeit zu handeln charakterisiert ist“.⁷¹ Also wird bereits vor dem eigentlichen Roman darauf hingewiesen, dass der Erzähler nicht unbedingt glaubwürdig werden wird.

4.3 Das Verhältnis vom unzuverlässigen und authentischen Erzähler in *Faserland*

Wie die Authentizität und die Unzuverlässigkeit des Erzählers für sich dargestellt werden, wurde in den letzten beiden Kapiteln untersucht und anhand von Zitaten verdeutlicht. Im Text treten jedoch auch Stellen auf, in denen Authentizität und Unzuverlässigkeit ineinander übergehen. Welche Bedeutung das für das Gesamtbild des Erzählers hat, soll hier anhand von Zitaten aus dem Text untersucht werden.

Und jetzt gibt es so eine Art Unterschichts-Verbrüderung, obwohl der Taxifahrer genau weiß, dass wir niemals im Leben Overstolz rauchen würden. Er redet unaufhörlich über das Hamburger Wetter, über den Abstieg des HSV und über die Hafestraße und dass man das Gesocks da wegsprengen müsste, er redet bloß, damit wir nicht mehr an sein Gefurze denken. Der Fahrer ist natürlich ein ziemlicher Faschist, aber irgendwie ist das ganz lässig, so durch die Nacht zu fahren und eklige Zigaretten zu rauchen, und vorne fährt so ein armes dummes Nazischwein in einem Trainingsanzug und redet und redet, als gäbe es gar kein Zurück. (Faserland S. 38)

Diese Textstelle beginnt mit authentischen Merkmalen, der Erzähler nennt die Zigarettenmarke Overstolz und den Fußballverein HSV. Dann kommen jedoch mit den Worten „Der Fahrer ist natürlich ein ziemlicher Faschist...“ die wagen Vermutungen des Erzählers in den Text. So „natürlich“ ist es nicht, dass der Taxifahrer ein Faschist sein soll, er

⁷⁰ Beckett zitiert von Biendarra 2002, S. 169.

⁷¹ Biendarra 2002, S. 169.

äußert sich während der Taxifahrt überhaupt nicht zu dem Thema. Der Erzähler betont die Kleidung des Taxifahrers auch abwertend, indem er sagt: „und da vorne fährt so ein armes dummes Nazischwein in einem Trainingsanzug...“. Es macht beinahe den Anschein, als ob der Erzähler ihn allein auf Grund des Trainingsanzuges zu einem Faschisten werden lässt, da der Erzähler, wie bereits in anderen Zitaten erwähnt, sehr viel Wert auf gute Kleidung legt und andere, die schlechter als gekleidet sind als er, mit Vorurteilen überhäuft. Der Erzähler wird durch diese Vorurteile oberflächlich und die Oberflächlichkeit macht ihn gleichzeitig zu einem unzuverlässigen Erzähler, da er durch seine persönliche Einstellung nicht objektiv sein kann.

Im folgenden Zitat wird die schlechte Allgemeinbildung des Erzählers deutlich:

Während wir durch Frankfurt fahren, versuche ich, mir Alexanders Gesicht vorzustellen, aber es gelingt mir nicht so richtig.

Es ist ein längliches Gesicht mit einer großen Nase, und irgendwie sieht er mittelalterlich aus, wie auf einem Bild von Walther von der Vogelweide oder Bernard von Clairvaux. Das sind beides mittelalterliche Maler, das weiß ich. Nicht, dass ich genau wüsste, wie diese Menschen, die die gemalt haben, aussehen, 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 der Alexander hätte in diesem Film mitspielen können, weil er einfach nicht aussieht wie aus dieser Zeit, in der wir jetzt leben, sondern eben wie aus dem Mittelalter. (Faserland S. 67)

Alexander ist ein alter Freund des Erzählers, aber sie haben keinen Kontakt mehr zueinander. Der Protagonist versucht sich an Alexanders Gesicht zu erinnern, aber er hat das Bild von ihm nicht mehr vor Augen, deshalb versucht er es durch einen Vergleich mit Bildern von mittelalterlichen Malen wieder ins Gedächtnis zu bekommen. Kurioserweise nennt er dabei Walther von der Vogelweide einen mittelalterlichen Maler und schließt den Satz, überzeugt von seinem Wissen, mit den Worten „das weiß ich“ ab. Der Erzähler ist an dieser Stelle unzuverlässig, weil sein Wissen nicht mit den Tatsachen übereinstimmt. Authentisch wird er jedoch im darauf folgenden Satz, weil er den Film *Der Name der Rose* nennt und Alexander mit diesem Film assoziiert.

Ein weiteres Beispiel für unzuverlässiges Erzählen, das in authentisches Erzählen übergeht ist folgendes:

Ich meine, saßen da irgendwelche Menschen mit bunten Brillen in einem Designbüro in Kassel und haben sich tatsächlich darüber den Kopf zerbrochen, ob diese Monstrosität in der Mitte ihrer geschmacklosen Züge nun Bord-Treff heißen sollte oder nicht? Vielleicht hat einer ja gesagt: Nein, Gastro-Stubb müsste es heißen, oder vielleicht sogar Iß Was. Nee, haben alle gesagt, nee, wir brauchen etwas Gemütliches, etwas, das nach Heimat klingt, aber gleichzeitig auch nach High-Tech, nach Flugzeug und nach Geschwindigkeit.

Schließlich haben sie sich dann auch Bord-Treff geeinigt, die Agentur hat dann drei Millionen Mark eingestrichen und alle sind mit ihren Armani-Sakkos und ihren bunten Brillen in die Toskana gefahren, Chianti trinken und Lebensgefühl tanken. Unfassbar. Aber so war das vermutlich.

In diesem Moment geht die Tür des Bistros auf, und einer kommt herein, der genauso aussieht wie Matthias Horx... (Faserland S. 83)

Dieses Zitat beginnt wieder mit einer Geschichte des Ich-Erzählers, er denkt sich aus, warum das Bord-Treff im Zug Bord-Treff heißt. Seine Geschichte klingt am Anfang glaubwürdig, da er sogar die Diskussionsdialoge der Mitarbeiter der Agentur mit einbringt. Er schließt seine Geschichte jedoch mit „Aber so war das vermutlich“ ab, und das zeigt, dass sie ausgedacht war. Damit bricht er absichtlich den Fiktionspakt mit dem Leser, der die mimetischen Sätze des Erzählers schon für wahr halten will. Der Erzähler wird aus seinen Gedanken gerissen, als die Tür des Bistros aufgeht und Matthias Horx hereinkommt. Dieser Teil des Zitates wurde bereits auf Seite 27 kommentiert. Die ausgedachte, unzuverlässige Geschichte des Erzählers endet in einem Treffen mit einer wirklich vorhandenen Person, der Übergang von unzuverlässigem Erzählen zu authentischem Erzählen ist fließend. Und der Erzähler trägt selber zu der Unsicherheit bei, indem er nach einer recht glaubwürdigen Geschichte diese selbst dementiert oder als ausgedacht darstellt.

Im nächsten Zitat befindet sich der Ich-Erzähler in einem Taxi und fährt durch Heidelberg, dabei äußert er sich zum Taxifahrer und zu der Musik, die aus dem Radio kommt:

Das Taxi gleitet durch die Straßen, ganz anders als Taxis sonst, die eigentlich immer nur fahren, nicht 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. Wahrscheinlich ist ihm der Bafögsatz zu niedrig. Er bekommt zwar noch Geld von seinen Eltern, aber trotzdem fährt er nebenbei Taxi, weil ja das Studentenleben so verdammt teuer ist und die Haschischbrocken bezahlt werden müssen... (Faserland S. 86)

Die Vorurteile des Erzählers sind auch in diesem Zitat ausschlaggebend, dass die Haare des Taxifahrers nach Haschisch riechen sollen sei erst einmal dahin gestellt. Ob sein Bafögsatz jedoch zu niedrig ist, oder ob er überhaupt Student ist kann in diesem Zusammenhang in Frage gestellt werden, denn der Taxifahrer redet gar nicht mit dem Erzähler. Das Wort „wahrscheinlich“ weist auch darauf hin, dass der Erzähler Vermutungen anstellt, aber es nicht wirklich weiß. Dahingegen wird in diesem Zusammenhang die Musik genannt, die im Taxi aus dem Radio kommt, es ist Bob Marleys *I shot the Sheriff*. Dadurch, dass sowohl Sänger als auch Titel genannt werden, ist die Textstelle authentisch. Unzuverlässigkeit und

Authentizität gehen in diesem Zitat ineinander über. Die mimetische Unzuverlässigkeit ist dabei quasi beabsichtigt.

Der Erzähler beschreibt im folgenden Zitat die Wohnung seines Freundes Rollo, dieses Zitat hängt mit einer Textstelle ein paar Seiten weiter zusammen, denn sie widersprechen sich und werden deshalb unzuverlässig.

Rollos Wohnung ist in Bogenhausen und sie ist riesengroß. Ich glaube, er hat mindestens neun Zimmer. Immer, wenn man denkt, man habe alles gesehen, dann tut sich irgendwo noch eins auf. An den Wänden hängen Landschaftsgemälde aus dem neunzehnten Jahrhundert, und überall stehen Möbel herum, die gar nicht zueinander passen. Zum Beispiel hat er so eine chinesische Opiumliege, die offensichtlich für zwei Personen gemacht worden ist, denn da liegt er immer drauf und liest Thriller von Ken Follett und John le Carré. (Faserland S. 117)

Gut, dass der Bedienstete nicht da ist, sondern am Auto mit dem Gepäck beschäftigt ist, denke ich, und im selben Moment fällt mir ein großes Stück Asche von der Zigarette auf den chinesischen Seidenteppich, aber Rollo ist viel zu sehr damit beschäftigt, die Dinge wieder zu erkennen, die er alle verlorengeglaubt hat, da in München in seiner blöden Acht-Zimmer-Wohnung. (Faserland S. 125)

Im ersten Zitat wird Rollos Wohnung detailliert vom Ich-Erzähler beschrieben, er nennt angefangen von den neun Zimmern, den Bildern an den Wänden bis hin zur chinesischen Opiumliege auch die Schriftsteller, von denen Rollo gerne Bücher liest. Durch die Aufzählung der Schriftsteller Ken Follett und John le Carré wird diese Textstelle authentisch. Die Glaubwürdigkeit des Erzählers kann jedoch im zweiten Zitat in Frage gestellt werden, denn plötzlich ist die Neun-Zimmer-Wohnung in München zu einer Acht-Zimmer-Wohnung geworden.

Wie an den Textbeispielen gezeigt wurde, gehen authentisches- und unzuverlässiges Erzählen beinahe reibungslos ineinander über. Der Ich-Erzähler kann innerhalb weniger Sätze erst eine authentische Situation aufbauen, um sie dann durch seine Unzuverlässigkeit sofort wieder zunichte zu machen. Mitunter scheint der Erzähler sogar unbewusst unzuverlässig, wie zum Beispiel in dem Zitat, in dem er Walther von der Vogelweide für einen mittelalterlichen Maler hält. Unbewusst deshalb, weil er es selbst nicht besser weiß. An anderen Stellen ist er dann jedoch bewusst unzuverlässig, weil er sich Geschichten ausdenkt und Worte wie „wahrscheinlich“ und „glaube ich“ benutzt, die darauf hinweisen, dass die Geschichten seiner Phantasie entsprungen sind. Das Verhältnis von unzuverlässigem- und authentischem Erzählen ist ausgewogen, denn jede unzuverlässige Textstelle wird von einer authentischen abgelöst. Die Unzuverlässigkeit hinterlässt beim Lesen des Romans jedoch

einen stärkeren Eindruck als die Authentizität. Denn obwohl der Erzähler oft glaubwürdig sein will, zerstört er die Momente der Authentizität durch seine Unzuverlässigkeit.

4.4 Der authentische Erzähler in *Königinnen*

Die authentischen Merkmale in Elke Naters *Königinnen* sind ähnlich wie die in Krachts *Faserland*. Auch in diesem Buch werden viele Markennamen, Labels, und Orte genannt, wodurch eine Art Identifikation geschaffen wird und durch das Wieder erkennen im Text wird der Text authentisch. Da die authentischen Merkmale so zahlreich im Buch vorkommen, sollen sie, ähnlich wie bei der Analyse zu Krachts *Faserland*, in verschiedene Unterkapitel eingeteilt werden.

4.4.1 Authentizität durch Marken, Labels und Namen

In *Königinnen* wird das Thema Kleidung von allen Seiten beleuchtet, denn die beiden Protagonistinnen legen sehr viel Wert auf gepflegte und gerne auch teure Kleidung. Designernamen und Markenkleidung sind ein ständiges Diskussionsthema der jungen Frauen.

Da stehen diese wirklich wunderschönen Schuhe von Patrick Cox. Die sind dunkelbraun und glänzen und haben zwei kleine Schnallen. Das beschreibt sie nur unzulänglich, aber sie sind wirklich wunderschön. Es passiert sehr selten, dass ich schöne Schuhe sehe. Das letzte Paar, das ich gesehen und gekauft habe, weil ich mich sofort darin verliebt habe, waren die curryfarbenen Lackloafers von Miu Miu. (*Königinnen* S. 8)

Gloria steht vor einem Schuhladen und sieht diese Schuhe von Patrick Cox, die sie unbedingt haben möchte. Sie ist so entzückt von den Schuhen, dass sie erst einmal beschreibt, wie sie aussehen, dass sie dunkelbraun glänzen und zwei kleine Schnallen haben. Weiter sagt sie, dass sie sich nicht oft so in Schuhe verliebt wie in diese von Patrick Cox, zuletzt war es, als sie Schuhe von Miu Miu kaufte. Die Ich-Erzählerin legt großen Wert darauf, zu berichten, dass sie Designerschuhe kaufen geht, und keine billigen Waren. Sie wird dadurch authentisch, dass sie die Namen der Designer nennt und die Schuhe so genau beschreibt.

Das folgende Zitat handelt ebenfalls von Schuhen:

Das einzige, für das es sich immer lohnt, viel Geld auszugeben, sind Schuhe. Alles andere kann man mit Geschmack und Geduld genauso gut billig erstehen. Schuhe nicht. Und wenn man gute Schuhe trägt, dann sieht alles andere auch gleich aus, als wäre es von Helmut Lang. Und nicht von H&M. (*Königinnen* S. 9)

Gloria sagt hier, dass alles von den richtigen Schuhen abhängt, und dass es sich für Schuhe immer lohnt, viel Geld auszugeben, weil dann sogar Kleidung von H&M so aussieht, als ob sie von Helmut Lang wäre. Auch hier wird wieder ein Designer genannt, und dadurch ist die Ich-Erzählerin authentisch.

Im folgenden Zitat ist es die Fast-Food-Kette McDonalds, die die Textstelle authentisch werden lässt:

Ich gehe zu McDonalds. Vor mir bestellt einer umständlich und versucht, mit der Bedienung zu flirten. Sie sagt, dass seine Apfeltasche sieben Minuten dauern würde, das heißt, fünfzehn Minuten, bis er sie endlich essen könnte, weil die so heiß rauskommen. Eine Kirschtasche könnte er sofort haben. Er besteht auf seine Apfeltasche und scherzt plump rum, er liebe 197 Grad heiße Apfeltaschen. Das Mädchen sagt, 195 Grad, und verzieht dabei keine Miene. (Königinnen S. 15)

Gloria steht heißhungrig bei McDonalds und wartet darauf, an die Reihe zu kommen. Vor ihr steht ein Mann, der versucht, mit der Bedienung zu flirten. Sie reden über Apfeltaschen und die Temperatur, mit welcher die Apfeltasche serviert wird. Durch das Gespräch über Apfeltaschen und durch die Erwähnung des Namens McDonalds wird diese Textstelle authentisch, da McDonalds mittlerweile zu einem genauso geläufigen Namen geworden ist wie die Ladenkette H&M. Die übergenaue Temperaturangabe der Apfeltaschen ironisiert quasi noch die überdeutliche Authentizität.

Auch Schauspieler und Modells werden erwähnt und tragen zur Authentizität bei, was folgendes Zitat zeigt:

Ich spreche sie auf ihre Frisur an, und sie greift sich kokett ins Haar und sagt, „ja ne, wie Heike Makatsch“. Das ist natürlich ironisch gemeint, aber ich tu so, als hätte ich das nicht gemerkt und frage, ob sie das dem Friseur so gesagt hätte, einmal Haare wie Heike Makatsch. Sie sagt, natürlich nicht, aber sie wäre schon mit einem Bild zum Friseur gegangen. Da wäre nicht Heike Makatsch drauf gewesen, sondern nur irgendein Fotomodell. Ist doch gut so, sagt sie dann noch. [...] Ich glaube, Claudia Schiffer hatte auch mal so eine Frisur, nur länger und mit mehr Haaren, und als ich noch lange Haare hatte, wollte ich sie mir auch mal ähnlich schneiden lassen, aber das habe ich dann doch nicht gemacht... (Königinnen S. 21/22)

Im erstens Teil des Zitates wird die Frisur von Glorias Freundin Melitta mit der von der Schauspielerin Heike Makatsch verglichen. Melitta sagt, dass sie nicht direkt zum Friseur gesagt habe, dass sie ihre Frisur so haben will, wie Heike Makatsch, aber sie sagt auch nicht, dass es nicht so werden sollte. Im zweiten Teil des Zitates sagt Gloria, dass sie glaubt, dass das Modell Claudia Schiffer auch einmal so eine ähnliche Frisur gehabt habe, und dass sie

sich die Haare ähnlich schneiden lassen wollte. Die jungen Frauen haben sich also von bekannten Frauen beeinflussen lassen, was die Frisuren angeht. Das macht die Ich-Erzählerin in dieser Textstelle authentisch und somit glaubwürdig.

Im nächsten Zitat wird die Erzählerin authentisch, indem sie einen Schriftsteller samt Buch nennt:

Dann lese ich von Thomas Bernhard *Wittgensteins Neffe*. Das ist ein Buch, das ich vor Jahren schon einmal gelesen habe und das zu den fünf besten Büchern gehört, die ich kenne. Ich hatte das Buch verliehen und nie wiederbekommen und konnte es deshalb nicht noch einmal lesen, was ich immer wieder gerne getan hätte. Und weil ich das Buch schon einmal gekauft habe und es auch schon kenne, wollte ich es nicht noch einmal kaufen. (Königinnen S. 47)

Maria liegt auf einer Decke im Park und genießt das schöne Wetter, sie beobachtet ein paar Kinder die dort spielen und liest dann ihr mitgebrachtes Buch *Wittgensteins Neffe* von Thomas Bernhard. Sie sagt auch, dass dieses Buch zu ihren Lieblingsbüchern gehört, was auch ein gewisses Bildungsniveau zeigt, und dass sie es einmal verliehen hatte und nicht zurückbekam. Eigentlich wollte sie sich das Buch nicht erneut kaufen, tat es dann aber doch. Weil sie so ausführlich über das Buch berichtet wird sie in dieser Textstelle authentisch.

Gloria beschreibt in der dem nächsten Zitat ihren Freund Martin, der viel Wert auf gute Kleidung legt:

Der Martin ist viel jünger als ich. Früher war er immer zu jung, jetzt bin ich zu alt. Er trägt einen beigeen Wollmantel von Helmut Lang, der aussieht, als hätte er ihn aus einem Altkleiderberg ausgegraben, nur dass sein Mantel wirklich gut sitzt. Er sieht gut aus in dem Mantel. Es stimmt gar nicht, was ich über ihn gesagt habe, dass alles, was er trägt, nach nichts aussieht. Er hat die gleiche Frisur wie dieses Fotomodell, dessen Name mir jetzt nicht einfällt und der Werbung für Hugo Boss macht. (Königinnen S. 51)

Martin ist ein guter Freund von Gloria, er wohnt in München und arbeitet dort als Reporter. Die beiden haben sich eine Weile nicht gesehen, und als er sie in Berlin besuchen kommt, äußert Gloria sich erstmal zu Martins Kleidung, die „wirklich gut sitzt“. Sie nennt die Marke des Mantels, den er trägt, Helmut Lang. Außerdem sagt sie, dass Martins Frisur sie an die Frisur des Hugo Boss Modells erinnert. Dadurch, dass sie Martin so genau beschreibt und Markennamen nennt, ist sie an dieser Textstelle authentisch.

Diese Zitate zeigen, dass das authentische Hauptmerkmal der Popliteratur, nämlich Marken, Namen und Labels, in dem Buch eine große Rolle spielen und in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder genannt werden. Egal ob es um Kleidung, Frisuren oder Schuhe geht, der Designernamen steht immer dabei. Die beiden Protagonistinnen haben kein

großes Einkommen, aber das Geld, was sie haben, wird für Kleidung ausgegeben, die Stil hat. Sicherlich kann Kleidung auch bei H&M gekauft werden, aber bloß, wenn teure Schuhe dazu getragen werden. Denn ganz ohne Markenkleidung scheinen sie das Haus nie zu verlassen. Die Auswahl der Marken und Labels zeigt, wie wichtig es für die Protagonisten ist, diese zur Schau zu stellen und sich teilweise dadurch mit einem gewissen Lebensstil zu identifizieren.

4.4.2 Authentizität durch Orte und historisches Geschehen

In *Königinnen* werden viele Orte mit Namen genannt, um die Authentizität der Aussage zu unterstreichen. Teilweise werden die Orte auch mit historischen Geschehen in Verbindung gebracht. In folgendem Zitat wird die Stammkneipe der Protagonistinnen genannt:

Als wir ankommen, ist es noch früh, und die Fensterplätze sind frei. Das ist die wichtigste Voraussetzung für einen gelungenen Abend im Kumpelnest. Wenn man erstmal die Fensterplätze hat und die Musik stimmt, und die stimmt meistens, kann man bleiben, die ganze Nacht, und muss nirgendwo sonst mehr hingehen. (Königinnen S. 57)

Gloria hat Martin zu besuch in Berlin, sie wollen zusammen mit Marie einen gelungenen Partyabend erleben. Der Ausgangspunkt dieses Abends ist das „Kumpelnest“, die Stammkneipe von Gloria und Marie. Wenn man früh genug ins „Kumpelnest“ kommt und einen Fensterplatz bekommt, dann kann der Abend nur gut werden, weil man von diesem Fensterplatz aus den besten Überblick hat. Außerdem stimmt die Musik im „Kumpelnest“ meistens, und dann kann man in der Kneipe bleiben, man braucht nicht von Kneipe zu Kneipe ziehen um eine mit guter Musik zu finden. Dadurch, dass die Kneipe mit Namen genannt und beschrieben wird, ist die Aussage der Ich-Erzählerin an dieser Stelle authentisch. Auch werden verschiedenen Einkaufsmöglichkeiten in Berlin genannt:

In meinem Leben muss sich etwas ändern. Ich fange damit an, indem ich mir etwas zum Anziehen kaufe. Dazu fährt man heutzutage nicht mehr an den Ku-damm, sondern in die Friedrichstraße. Da muss der Westberliner umdenken, dass er jetzt in den Osten fahren muss, wenn er einkaufen will. Das fällt schwer.

Da gibt es ein Haus aus Marmor, da sind die teuersten Geschäfte drin. Das heißt, die meisten sind noch leer. Bis jetzt gibt es erst einen Gucci-Laden und noch drei andere. Das ganze marmorne Einkaufshaus ist wie ausgestorben. Eine Kleidergruft für die Feinsten. Auch die Geschäfte sind leer. Die freuen sich über jeden, der kommt, und alles kostet die Hälfte. Wenn die das wüssten, in München oder Düsseldorf oder Hamburg, dass man hier das ganze teure Zeug für die Hälfte kriegen kann. (Königinnen S. 91/92)

Gloria ist der Meinung, etwas in ihrem Leben verändern zu müssen, und der erste Schritt dieser Veränderung ist es, neue Kleidung zu kaufen. Sie nennt ein Kaufhaus in der

Friedrichstraße, in dem es teure Designerläden gibt. Unter anderem einen Gucci-Laden, in dem die Kleidung billiger ist, als in Gucci-Läden in anderen Städten, wie zum Beispiel in München oder Düsseldorf. Sie bringt auch ein, dass die „Westdeutschen“ jetzt „in den Osten fahren müssen“ um gute Kleidung einkaufen zu können, was vor ein paar Jahren noch undenkbar gewesen ist. Weil die Protagonistin das Kaufhaus so genau beschreibt und sogar die Straße nennt, in dem es liegt, wird sie als Ich-Erzählerin glaubwürdig.

Marie beschreibt in der nächsten Textstelle eine Motorradfahrt mit einem jungen Mann, mit dem sie mal eine Beziehung hatte:

...und ich halt mich fest und wir fahren durch den Tiergarten auf den großen Stern zu, der leuchtet gold, obwohl es Nacht ist, den Siebzehnten Juni runter zum Ernst-Reuter-Platz mit seinen Fontänen, schönster Platz der Welt, die Bismarckstraße hinauf, wo ich damals noch gewohnt habe. Ich habe meine Hände um seinen Bauch gelegt und mein Gesicht auf seinen Rücken. Er fährt, ganz langsam und vorsichtig, um mich sicher nach Hause zu bringen. (Königinnen S. 98)

Der Name des Mannes, der sie nach Hause gefahren hat, war Marvin und das Motorrad, mit dem er sie gefahren hat, war gestohlen. Aber Marie fand das alles sehr romantisch, weil es das Motorrad nur gestohlen hatte, um sie nach Hause zu bringen. Deshalb kann sie sich auch Jahre danach noch ganz genau an die Straßen erinnern, durch die sie gefahren sind. Dadurch, dass die alles Straßennamen nennt, und einige Plätze, wie den Ernst-Reuter-Platz, sogar genauer beschreibt, ist die Erzählerin in dieser Textstelle authentisch. Die Strecke wird so genau beschrieben, dass sie quasi noch mal abgefahren werden könnte.

In der folgenden Textstelle beschreibt Marie verschiedene Bäder in Berlin und bringt sie teilweise in ihren historischen Kontext:

Früher, als ich noch in der Bismarckstraße gewohnt habe, bin ich oft ins Olympia-Bad gegangen, weil das so ein schönes eindrucksvolles Nazibad ist. Da hatte ich einen Sommer lang eine Saisonkarte und bin fast jeden Morgen dahin geradelt. Ich kam mir vor wie die junge Riefenstahl, wenn ich in der Morgensonne den weiten Weg zum Bad hinaufgelaufen bin, vorbei an den bronzenen Statuen, um dann unter den hohen Tribünen meine Runden zu schwimmen.

Der Insulaner ist auch ein schönes Bad, aber nicht vergleichbar mit dem Münchener Dantebad. Ich muss wieder an den Sommer im Dantebad denken, mit Eva, aber diesmal ohne Schmerz, weil ich jetzt den Schäfer liebe, und wäre dieser Sommer nicht gewesen, hätte ich ihn nie kennen gelernt, deshalb bin ich Eva dankbar, dass sie sich jetzt mit Klaus herumärgern muss, während ich mit Schäfer glücklich bin. (Königinnen S. 149/150)

Marie beschreibt das Olympia-Bad als ein „schönes eindrucksvolles Nazibad“, und wie sie unter den hohen Tribünen ihre Runden geschwommen ist. Weiter sagt sie auch, dass sie sich

wie die junge Riefenstahl vorkam, als sie den Weg zum Bad hinaufgelaufen ist. Sie nennt das Olympia-Bad, weil sie sich, während sie vom Olympia-Bad erzählt, im Prinzenbad befindet und auf Gloria wartet. Das Prinzenbad gehört nicht zu den Bädern, die auf ihrer Lieblingsliste stehen, weil sie der Auffassung ist, dass dort viele Leute baden gehen, die Hautkrankheiten und Abszesse haben. Aber um Gloria eine Freude zu machen, wartet sie doch im Prinzenbad. Weiter nennt Marie auch das Insulaner und das Dantebad, in dem sie Eva das Brustschwimmen beigebracht hat. Weil das Olympia-Bad genau von Marie beschrieben wird und sogar die historische Bedeutung dieses Bades angedeutet wird, ist die Erzählerin an dieser Stelle glaubwürdig und somit authentisch. Erstaunlich ist an dieser Stelle jedoch auch, dass Marie sich so merkwürdig zu dem Olympia-Bad äußert, denn mit Gedanken an die Geschichte Deutschlands kann ein Nazi-Bad nicht als „eindrucksvoll“ bezeichnet werden. Dies kann auf den Bildungsstatus der Erzählerin hinweisen.

In den hier aufgelisteten Zitaten wurde die Authentizität anhand von Orten und historischem Geschehen analysiert. Die Authentizität ist gegeben, wenn der genannte Ort genauer beschrieben wird und wirklich existiert. Genauso ist es mit dem historischen Kontext, er muss nachweisbar sein und darf nicht der Phantasie der Erzählerin entspringen. Da die Orte der aufgelisteten Zitate wirklich vorhanden sind, können diese als Merkmale für authentisches Erzählen verwendet werden.

4.4.3 Authentizität durch Film

Filme sind ebenfalls ein Merkmal der Authentizität der Popliteratur, sobald sie mit Namen genannt oder näher beschrieben werden. In *Königinnen* sind nicht so viele Zitate dieser Art zu finden, wie in Krachts *Faserland*, aber ein paar sind es doch:

Beim Durchschalten bleibe ich an einem Interview mit Hildegard Knef hängen. [...] Die Sendung ist in schwarzweiß und wahrscheinlich aus den sechziger Jahren. Hildegard Knef und der Interviewer und noch ein Mann, der glaube ich der Lebensgefährte der Knef ist, sitzen in schönen Sesseln und unterhalten sich ganz ruhig. Auch die Kamera bleibt immer ganz lange auf den Gesichtern. Die Knef sitzt mit angezogenen Beinen, wie ein junges Mädchen, auf ihrem Sessel. [...] Niemandem ist es unangenehm, dass sie so lange nach den Worten sucht, obwohl sie im Fernsehen sind. Das Interview geht glaube ich fünf Stunden, oder so. Es werden kluge Fragen gestellt, auf die sie auch sehr klug antwortet. Richtig intellektuell geht es da zu. (Königinnen S. 140)

In diesem Zitat beschreibt Marie ein Fernsehinterview mit Hildegard Knef, auf das sie beim durchschalten gestoßen ist. Das Interview ist „wahrscheinlich aus den sechziger Jahren“, denn es ist in schwarzweiß, außerdem ist das Interview sehr lang, es geht „fünf Stunden, oder

so“. Marie beschreibt, wie Hildegard Knef auf ihrem Sessel sitzt und wie sie auf die ihr gestellten Fragen antwortet. Sie äußert sich auch über die Kameraführung, die Kamera wechselt nicht schnell von Person zu Person, sondern „bleibt immer ganz lange auf den Gesichtern“. Laut Marie ist es ein intellektuelles Interview in dem kluge Fragen gestellt werden und auch klug geantwortet wird. Da dieses Interview sehr ausführlich von der Protagonistin beschrieben wird, und Hildegard Knef eine bekannte Persönlichkeit ist, ist die Erzählerin an dieser Stelle zuverlässig.

In der nächsten Textstelle berichtet Marie über Wilhelm, und darüber, welche Folgen eine Schreinemakers Sendung für ihn hatte:

Auf jeden Fall hat Wilhelm eines Abends Schreinemakers gesehen, und da kam ein Mann im Rollstuhl hereingerollt, der hatte multiple Sklerose. Der Mann erzählte über seine Krankheit und wie sie angefangen hat, nämlich mit einem tauben Gefühl im Bein, glaube ich. Darauf hatte Wilhelm am nächsten Tag auf der Arbeit ein taubes Bein. Er wollte aufstehen und hat sein linkes Bein nicht mehr gespürt. Das ging wieder vorbei, aber seit dem glaubt er, er hätte multiple Sklerose. (Königinnen S. 139)

Wilhelm scheint an Hypochondrie zu leiden, denn seit dem er bei Schreinemakers einen Mann gesehen hatte, der multiple Sklerose hat, glaubte er, dieselben Symptome zu haben. Marie hat die Geschichte wahrscheinlich von Wilhelm gehört, sie hat die Sendung nicht selbst im Fernsehen gesehen, weil sie die Worte „glaube ich“ benutzt. Aber weil der Inhalt der Sendung beschrieben wird und der Name genannt wird, wird an dieser Stelle die Authentizität erreicht.

Die Zitate zeigen, dass in *Königinnen* viele authentische Merkmale der Popliteratur eingebracht wurden. Die Ich-Erzählerinnen benutzen viele Designernamen und Namen von Strassen und Orten, aber auch Namen bekannter Persönlichkeiten, und somit wird in den zitierten Textstellen die Authentizität deutlich. Ähnlich wie bei Kracht ist der Text durch seine authentischen Merkmale leicht in die Zeitspanne einzuordnen, in der er entstanden ist, da die Leser der jungen Generation sich im Text anhand der oben genannten Merkmale wieder erkennen können.

4.5 Der unzuverlässige Erzähler in *Königinnen*

In Naters *Königinnen* gibt es nicht nur einen Ich-Erzähler, sondern zwei. Marie und Gloria berichten abwechseln von ihrem täglichen Leben, manchmal überschneiden sich ihre Berichte, weil sie viele Ereignisse gemeinsam erlebt haben. Dennoch gibt es Unterschiede in diesen Berichten, weil sie mitunter dasselbe Ereignis unterschiedlich aufgefasst haben. Schon allein aus diesem Grund sind beide Ich-Erzähler unzuverlässig, weil dasselbe Ereignis nie auf die gleiche Art und Weise geschildert wird. Hier kommen ein paar Beispiele dafür:

Gloria: Dann kommt Marie, um die Schreibmaschine abzuholen. Sie bringt zwei Tafeln Rittersport Joghurt Lemon mit. Das ist meine Lieblingsschokolade und Maries auch, und der Martin sagt, dass das auch seine Lieblingsschokolade ist. Wir essen die Schokolade auf. Es kommt kein richtiges Gespräch zustande, und Marie geht bald wieder. (Königinnen S. 52)

Marie: Gloria hat Besuch von Martin. Martin ist ein eingebildeter Kerl, der nur von sich spricht. Wir sitzen am Tisch und essen Schokolade, dabei spricht er ununterbrochen, und in regelmäßigen Abständen fallen die Worte Gucci, Prada und Helmut Lang. [...] Das ertrage ich nicht und gehe. Gloria bringt mich zur Tür und fragt, ob ich nicht mitkommen will, heute Abend würden sie zusammen ausgehen und das wäre doch nett, wenn ich dabei wäre. Ich sage, dass ich schon etwas anderes vorhabe, aber wir können später telefonieren. Gloria ist unangenehm aufgedreht und legt den Arm um mich und sagt, wie froh sie wäre und wie gerne sie mich hätte, und küsst mich. (Königinnen S. 53)

Sowohl Glorias als auch Maries Bericht beschreiben dasselbe Geschehen. Ein Unterschied ist jedoch deutlich erkennbar. Gloria fasst sich eher kurz, sie gibt mit wenigen Worten wieder, dass Marie da war, Schokolade mitgebracht hat und dann bald wieder geht, weil kein richtiges Gespräch zustande kommt. Marie hingegen berichtet erst einmal worüber Martin redet, und beschreibt dann, wie Gloria sie verabschiedet hat, und was sie ihr beim Abschied alles gesagt hat. Aus Glorias Bericht geht nichts dergleichen hervor, man könnte fast glauben, dass Marie ohne große Abschiedsworte gegangen ist. Weil beide Erzählerinnen zwar die gleiche Begebenheit schildern, diese jedoch völlig unterschiedlich ausschmücken, sind weder Marie noch Gloria an dieser Stelle zuverlässig. Es wird nicht wirklich eindeutig, ob Gloria die Details des Gespräches einfach nicht nennt, oder ob Marie sich ihren Teil ausgedacht hat.

Auch die nächste Textstelle zeigt, dass Begebenheiten unterschiedlich dargestellt werden können:

Marie: Martin steht allein am Tresen und löffelt eine Suppe. Es ist komisch, dass wir und hier treffen. Das sieht so aus, als hätten wir uns verabredet, um uns näher kennen zu lernen, weil wir uns kaum kennen, und dabei kann ich ihn nicht einmal besonders leiden. [...] Damit auch nicht der Gedanke aufkommt, das könnte tatsächlich ein Rendezvous

sein, frage ich ihn sofort nach Gloria. Er sagt, Gloria hätte ihn angerufen, da war er schon aus der Tür raus, um ihm abzusagen. Sie war deprimiert und wollte in dieser Verfassung nicht aus dem Haus gehen und war auch durch nichts zu überreden. (Königinnen S. 81)

Gloria: Jimi ist früh eingeschlafen, und keiner von uns ist mit eingeschlafen, deshalb verbringen wir den Abend endlich einmal gemeinsam. Vor dem Fernseher. Dem Martin habe ich abgesagt. Ich habe keine Lust mehr auf diese endlosen Sauf- und Schnubbelnächte. Geht auch gar nicht mehr. Mit dem Saufen ist Schluss und mit allem anderen auch. (Königinnen S. 83)

Auch hier wird die Zuverlässigkeit der Erzählerin in Frage gestellt. Als dritter Aspekt kommt jetzt auch noch Martin hinzu, weil er sagt, dass Gloria ihn angerufen habe und gesagt habe, dass sie nicht mitkommen würde, weil sie deprimiert ist. Aus Glorias Perspektive klingt das Ganze jedoch völlig anders, sie hat Martin abgesagt, weil sie keine Lust mehr auf Saufnächte hat und lieber mit ihrem Freund vor dem Fernseher sitzt. Was genau Gloria zu Martin gesagt hat, geht aus dem Text nicht hervor, vielleicht hat sie wirklich gesagt, dass sie deprimiert ist, damit Martin erst gar nicht versucht, sie zu überreden. Auf jeden Fall sind die Erzählerinnen hier beide unzuverlässig, weil dieselbe Begebenheit unterschiedlich dargestellt wird. Die Geschehnisse in der fiktiven Welt werden somit als unsicher dargestellt.

Das nächste Zitat zeigt, wie die Erzählerinnen durch Vorurteile unzuverlässig werden:

Marie: Zu Hause rufe ich sofort Gloria an, um sie nach dieser Roswitha zu fragen, eine winzige Hoffnung besteht immerhin. Da fällt mir ein, dass die zugekokst am Küchentisch sitzt mit diesem Martin, und als sie rangeht, lege ich wieder auf. Ich ziehe die Vorhänge zu und lege mich vor den Fernseher. (Königinnen S. 55)

Ohne genaueres zu wissen geht Marie davon aus, dass Gloria Kokain genommen hat, bloß weil Martin zu Besuch ist. Sie hat keine Information von Gloria zu diesem Thema und scheint auch nicht zu wissen, dass Gloria schwanger ist, denn sonst hätte sie diese Behauptung wahrscheinlich gar nicht geäußert. Marie wird durch ihre waghalsige Vermutung an dieser Stelle zu einer unzuverlässigen Erzählerin. Glorias Einstellung zu Kokain wird ein paar Seiten weiter deutlich, was die Unzuverlässigkeit Maries in der oben genannten Textstelle bestätigt:

Gloria: Der Martin fragt die Bedienung, ob sie mit ihm aufs Klo geht, zum Schnubbeln. Das tut sie zum Glück nicht. Ich auch nicht, weil das in meinem Zustand nicht gut ist, glaube ich. Lust hätte ich schon. Dann würde ich weniger trinken, und es ist bestimmt weniger schädlich als Alkohol. (Königinnen S. 58)

Gloria sagt zwar, dass sie Lust hätte Kokain zu nehmen, aber sie tut es nicht, weil das in ihrem Zustand bestimmt nicht gut ist. Sie sagt auch, dass sie bestimmt weniger Alkohol zu sich nehmen würde, wenn sie Kokain nimmt, und dass Kokain bestimmt weniger schädlich für sie wäre als Alkohol, aber trotz dieser Überlegungen nimmt sie das Kokain nicht.

Das nächste Beispiel für unzuverlässiges Erzählen handelt von Marie, ihrer neuen Frisur und davon, dass die Ich-Erzählerin plötzlich zu einer allwissenden Erzählerin wird:

Marie: Ich zahle und gebe ihm fünf Mark Trinkgeld und gehe zu Lorenz in den Laden, um mein Fahrrad abzuholen. Als Gloria am Abend Lorenz fragt, wie meine Frisur geworden ist, sagt er wie Heike Makatsch. Die hat nämlich wieder kurze Haare. (Königinnen S. 26)

Als subjektive Ich-Erzählerin kann Marie nicht wissen, was Gloria Lorenz am Abend gefragt hat, und auch nicht, was Lorenz ihr darauf geantwortet hat. Die einzige Möglichkeit dieses Wissen zu erlangen wäre, wenn Gloria Marie erzählt hätte, dass sie Lorenz diese Frage gestellt hat und was er darauf geantwortet hat. Aus dem Text geht jedoch nichts dergleichen hervor. Da es unsicher ist, woher Marie dieses Wissen hat, und da sie als Ich-Erzählerin keine allwissende Perspektive haben kann, wird sie hier zu einer unzuverlässigen Erzählerin.

Im folgenden Zitat trifft Marie sich mit Martin in einer Bar, Gloria hat abgesagt, und nun sucht Marie verzweifelt nach Ausreden, um es nicht wie ein „Date“ aussehen zu lassen:

Ich merke, dass es ihm deshalb unangenehm ist, weil Gloria abgesagt hat und das jetzt so aussieht, als hätte er sich mit mir alleine treffen wollen und ich könnte denken, dass er was von mir will oder am Ende sogar noch aus diesem Grund selber was von ihm wollen. Um diesen Gedanken gleich aus dem Weg zu räumen, sage ich, das wäre gar nicht schlimm, ich hätte sowieso noch eine Verabredung, die ich vergessen hätte und in letzter Minute absagen musste, wir könnten ein Bier trinken, und dann würde ich wieder gehen. Das scheint ihn zu beruhigen und in seiner männlichen Ehre zu kränken, deshalb versucht er mich zu überreden, den Abend trotzdem gemeinsam zu verbringen, und ich gebe ihm nach, weil ich keine andere Verabredung habe und sonst nur nach Hause gehen würde, um vor dem blöden Telefon zu sitzen. (Königinnen S. 81)

Marie sagt, sie habe eine Verabredung, obwohl das nicht stimmt, nur um Martin nicht das Gefühl zu geben, dass sie an ihm interessiert sein könnte. Weil Martin sich jedoch in seiner Ehre gekränkt fühlt, bleibt sie. Ob Martin sich wirklich in seiner Ehre gekränkt fühlt, weiß Marie nicht, weil Martin es nicht sagt, sie vermutet es nur. Alles was Marie in diesem Zitat sagt sind wenn- und aber- Theorien, nichts ist jedoch konkret. Das einzig Konkrete ist, dass sie sich mit Martin trifft, ihr die Situation etwas unangenehm ist, sie aber letztendlich doch

bleibt, weil sie glaubt, ihn sonst in seiner männlichen Ehre zu verletzen. Durch dieses hin und her von glauben und wissen wird Marie zu einer unzuverlässigen Erzählerin.

Die Theorie des mimetisch unentscheidbaren Erzählens von Martinez und Scheffel kann bei allen analysierten Zitaten angewandt werden, denn es heißt dass „keine einzige Behauptung des Erzählers dann in ihrem Wahrheitswert entscheidbar ist, und keine einzige Tatsache der erzählten Welt definitiv feststeht“.⁷² Auf den Text bezogen bedeutet das, dass nicht eindeutig gesagt werden kann, ob die Aussage unzuverlässig ist oder nicht. Die Unzuverlässigkeit bleibt unaufgelöst bestehen, und obwohl Textbeispiele der Authentizität nachgewiesen werden konnten, heben diese den fiktionalen Pakt nicht auf.

⁷² Martinez, Scheffel 2005, S. 103.

5. Abschließende Betrachtung

Obwohl Krachts *Faserland* und Naters *Königinnen* beides popliterarische Romane sind und die grundlegenden Merkmale dafür aufweisen, sind bei der Analyse der Bücher viele Unterschiede deutlich geworden, vor allem im Bezug auf den unzuverlässigen Erzähler.

Die authentischen Merkmale sind in beiden Büchern ähnlich. Sowohl Krachts als auch Naters Erzähler verwenden Musik, Namen, Labels und Orte um gewisse Situationen authentisch wirken zu lassen. Die Ich-Erzähler beider Bücher identifizieren sich durch Markenkleidung und den damit verbundenen Statussymbolen. Auch Filmtitel und Songs werden in beiden Büchern genannt um die Authentizität an bestimmten Stellen zu unterstreichen. Dasselbe gilt für die Beschreibung von Orten und Plätzen, die mit Namen genannt werden und wirklich vorhanden sind, sie dienen ebenfalls zur Kennzeichnung der Authentizität des Erzählers. Der Hintergrund, die Authentizität so einzubringen, ist in beiden Büchern der selbe: Eine bestimmte Altersgruppe, beziehungsweise Lesergruppe, soll sich anhand der genannten Merkmale im Text wieder erkennen, gleichzeitig dienen diese Aufzählungen dem Zweck, die Merkmale einer bestimmten Generation zu sammeln und zu generieren. Auch die geographische Verortung ist eindeutig. Sowohl in *Faserland* wie auch in *Königinnen* ist dies deutlich erkennbar.

Die Erzählerinnen/der Erzähler sind in beiden Büchern laut Stanzels Theorie unzuverlässig, da aus der subjektiven Ich-Perspektive erzählt wird. Sobald der Erzähler subjektiv berichtet, ist er unglaubwürdig. Martinez und Scheffels Erzähltheorien können in verschiedener Weise in *Faserland* angewandt werden, da der Ich-Erzähler seine Unzuverlässigkeit auf mehrere Art und Weisen zeigt. Teilweise gibt er seine Unzuverlässigkeit selbst zu, teilweise wird er durch seine fehlende Bildung enttarnt, dies macht die fiktive Konstruktion deutlich. Die Unzuverlässigkeit in *Faserland* spiegelt das gebrochene Subjekt wider. Anders ist es in *Königinnen*, wo der Erzählstil zwar die Unzuverlässigkeit der Figuren widerspiegelt, weil beide Figuren verschiedene Ereignisse unterschiedlich wiedergeben, sich aber ihrer Unzuverlässigkeit nicht bewusst sind. Der Perspektivenwechsel wird in *Königinnen* als Mittel eingesetzt, denn die dadurch entstehende Unzuverlässigkeit spiegelt die Intrigen der Figuren wider.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Kracht, Christian (2005): *Faserland*. München.
- Naters, Elke (2003): *Königinnen*. München.

Sekundärliteratur

- Ackermann, Kathrin; Greif, Stefan (2003): „Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute.“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Herausgeber): *Text und Kritik*. München.
- Aspetsberger, Friedbert (2003): „Label-Kunst, Imitate, neue Naivitäten.“ In: Aspetsberger, Friedbert (Herausgeber): *Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur*. Innsbruck.
- Baßler, Moritz (2005): *Der deutsche Pop-Roman*. München.
- Beintmann, Cord (1999): „Schnecken oder Bienen?“ *HZ* 21.05.1999.
- Biendarra, Anke S. (2002): „Der Erzähler als ‚popmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman *Faserland*.“ In: *German Life and Letters*. Nummer 55:2.
- Ernst, Thomas (2005): *Popliteratur*. Hamburg.
- Friedemann, Käte (1965): *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt.
- Gansel, Carsten (2003) „Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur.“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Herausgeber): *Text und Kritik*. München.
- Groß, Thomas (1995): „Aus dem Leben eines Mögenichts.“ *Taz* 23.03.1995.
- Kramer, Christine (2001): *Lebensgeschichte, Authentizität und Zeit: Zur Hermeneutik der Person*. Wien.
- Krumbholz, Martin (1999): „Das glückliche Leben.“ *NZZ* 02.03.1999.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael (2005): *Einführung in die Erzähltheorie*. München.
- Nünning, Ansgar (1999): „Unreliable, compared to what: Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses“ In: Grünzweig, Walter; Solbach, Andreas (Herausgeber): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*. Tübingen.
- Schäfer, Jörgen (2003 a): „Neue Mitteilung aus der Wirklichkeit.“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Herausgeber): *Text und Kritik*. München.

- Schäfer, Jörgen (2003 b): „Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen.“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Herausgeber): *Text und Kritik*. München.
- Schmitt, Michael (1995): „Produkt-Realismus, Christian Krachts Début ‚Faserland‘.“ *NZZ* 05.03.1995.
- Schneider, Katja (1998): „Das Nichtige.“ *SZ* Nr. 257, 08.11.1998.
- Stanzel, Franz K. (1982): *Theorie des Erzählens*. Göttingen.
- Westphal, Bärbel (2003): *Wahrscheinlich sollte man reden miteinander*. Uppsala.
- www.single-generation.de/schweiz/christian_kracht_faserland.htm (07.05.2006)
- www.dtv.de/dtv.ctm?wohin=pressestimme12982 (07.05.2006)
- www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/164372/ (08.05.2006)
- www.esys.org/gofo/gorch_16.html (25.07.2006)
- http://de.wikipedia.org/wiki/Heidelberg_Hauptbahnhof (25.07.2006)
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Z%C3%BCrich> (25.07.2006)
- www.horx.com (25.07.2006)
- www.koyanisqatsi.org (25.07.2006)

