

Fressen und gegessen werden

Ideologische und zynische Mahlzeiten in Christian Krachts Romanen

„Zuerst kommt das Fressen, dann die Moral.“

Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper*

Die Rezeption Christian Krachts tut sich schwer mit der Frage, ob und inwiefern sein Werk einen politischen oder gar einen moralischen Standpunkt vertritt. Gerade weil der Vorwurf einer unernsten Beliebigkeit an Kracht fehlgeht,¹ drängt sich die Frage auf, ob hinter der ironischen Grundhaltung seiner Werke gleichsam der große Bruder der Beliebigkeit waltet: Schon öfters wurde in Krachts Werk Zynismus ausgemacht,² wenn auch nie als zentrales Thema seiner Literatur analysiert. Im Folgenden soll der Autor weder des Zynismus bezichtigt,³ noch von ihm freigesprochen werden – die Autorinszenierung, die gute Gründe für beide Standpunkte gibt,⁴ spielt hier eine untergeordnete Rolle. Im Fokus des Beitrages steht vielmehr, wie der Darstellung von zynischen Figuren in Krachts Romanwerk eine aufschlussreiche Entwicklung widerfahren ist.

Zynismus in seiner (post-)modernen Form wird hierbei nicht nur als punktueller beißender Spott, sondern als Geistes- und Lebenshaltung gefasst, die „alles, was über den Standpunkt des Bedürfnisses hinausgeht, verachtet“,⁵ ja selbst elementare Bedürfnisse zu Gegenständen einer Zweck-Nutzen-Kalkulation degradiert. Aus der Überzeugung, einer vollständig sinnentleerten Welt gegenüberzustehen, missachten Zyniker⁶ moralische und soziale Regeln oder nutzen diese zu eigenen Gunsten. Ohne den eigenen menschenverachtenden Parolen zu glauben, agiert der moderne Zyniker noch egoistischer als seine ideologischen, insbesondere faschistischen Wegbereiter und -begleiter. Während Ideologie nämlich im kritischen Wortsinn von Marx und Lukács immer schon einen zynischen Kern hat, da sie das Interesse

¹ Vgl. Christoph Rauen: Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. Zur ‚Überwindung‘ von Postmoderne und Pop bei Christian Kracht, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 116-130.

² Insbesondere in Krachts erstem Roman wurde mehrfach Zynismus in Form von Selbsthass und Ekel festgestellt, wobei der Schluss von der zynischen Hauptfigur auf den gesamten Roman einer genaueren Analyse bedarf (siehe Unterkapitel 2 dieses Aufsatzes). Vgl. z.B. Thomas Huetlin: *Das Grauen im ICE-Bord-Treff*, in: *Der Spiegel* H. 8 (1995), S. 226f. (Online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9159324.html>) [Abruf am 24.08.2017].

³ Dies suggeriert Jan Süselbeck in Bezug auf *Imperium*, wenn er behauptet, Kracht „kokettiert“ dort mit Zynismus. Süselbeck führt dies jedoch nicht weiter aus. Vgl. Jan Süselbeck: In der „G-Trap“, in: *literaturkritik.de* (2012), H. 3, o.S. (Online: <http://literaturkritik.de/id/16533>) [Abruf am 08.03.2017].

⁴ Zu Krachts Inszenierung vgl. z.B. Dirk Niefanger: Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Pöpliteratur, in: Johannes G. Pankau (Hrsg.): *Pop, Pop, Populär. Pöpliteratur und Jugendkultur*, Oldenburg: Isensee 2004, S. 85-101.

⁵ So der *locus classicus* bei Friedrich Kirchner: <Cynismus>, in: Ders.: *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*. Vierte neubearbeitete Auflage. Leipzig: Dürr 1903, S. 107 (= Philosophische Bibliothek, Bd. 67).

⁶ Der Einfachheit halber – und weil tatsächlich alle hier betrachteten zynischen/ideologischen Figuren männlich sind – wird im Folgenden auf die explizite Nennung der weiblichen Form verzichtet, obschon die theoretischen Überlegungen auch für Zynikerinnen und Ideologinnen gelten.

der herrschenden Klasse zum allgemeinen Interesse erklärt,⁷ kann der überzeugte Ideologe diesem Zynismus gegenüber blind bleiben. Die Differenz zwischen dem ‚verblendeten‘ Ideologen und dem Zyniker, der Ideologie durchschaut und trotzdem vertritt, lässt sich am Verständnis des eigenen Körpers ablesen. Glaubt ersterer noch an die Nützlichkeit seiner körperlichen Existenz, die er im Extremfall für die Sache zu opfern bereit ist, so entwickelt der Zyniker ein *per se* zerstörerisches Verhältnis zum Körper. Dieser kann von seiner allumfassenden Abscheu nicht ausgenommen werden und wird ebenso zum Subjekt wie zum Objekt der Verachtung. In diesem Sinne arbeiten sich Krachts fiktionale Zyniker und Ideologen jeweils in verschiedenen Machtgefügen an ihrer eigenen körperlichen Existenz ab. Vom selbstzerstörerischen Alkoholiker in *Faserland* bis zum blutleeren Beamten in *Die Toten* werden Körper unterschiedlichsten Gesinnungen unterworfen.

Dies zeigt sich insbesondere am Essen, jener basalen Körperfunktion also, die laut Bertolt Brecht jeder Moral vorangestellt ist. In Abwandlung seines berühmten Diktums kann man sagen: Die zynische Biopolitik des Essens kommt vor der Moral; wo diese beginnt, ist schon entschieden worden, wer essen darf, wer fressen muss oder wer gar keinen Zugang zu Nahrung erhält. Essende und hungernde Körper, so die These dieses Beitrags, stellen ideologische oder zynische Haltungen in Frage. Dass die zynischen Fiktionen beziehungsweise Erzählerstimmen oftmals gegen die Widerstände der Körper siegen, kann und muss die Texte selbst nicht vor dem Vorwurf des Zynismus schützen. Zu differenzieren gilt es aber, dass es sich dabei nicht immer um *denselben* Zynismus handelt, wie er auf der Handlungs- oder Erzählebene zum Ausdruck kommt. Krachts Werk spielt auch mit Formen des Zynismus im altgriechischen Sinne eines *Kynismus*, der Zynisches und Ideologisches auf freche Weise enttarnt. Ein solcher Kynismus unterdrückt den Körper nicht für seine politischen Bestrebungen, sondern macht mit einer ungeschönten ‚Körpersprache‘ ebenjene Politik erkennbar. Einerseits geschieht dies, indem die leidenden Körper der Zyniker und Ideologen schonungslos als lächerlich ausgestellt werden. Andererseits verstrickt sich dieser boshafte Zeigegestus zunehmend in Widersprüche und gebärdet sich selber als mephistophelische Gewalt, die zwar stets das Zynische will, es aber gerade deshalb in all seiner Obszönität bloßstellt.

Dem tieferliegenden Zusammenhang von Körperlichkeit, Essen und Zynismus wird mithilfe der theoretischen Zugänge Giorgio Agambens und Peter Sloterdijks nachgegangen. Davon ausgehend soll im Folgenden das Romanwerk Christian Krachts unter drei Aspekten untersucht werden: dem Überfluss, dem Kannibalismus und der Anämie. Der chronologischen Erscheinung der Romane folgend, wird eine werkimmanente Dialektik herausgearbeitet. Die beiden ersten Romane stehen unter dem Zeichen der dekadenten Übersättigung; die beiden nächsten zeichnen ein alternatives Essverhalten nach, das sich mithilfe der Anthropophagie

⁷ Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels: Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten, in: Dies.: *Marx-Engels Werke*. Band 3, Berlin: Dietz 1961, S. 9-533. Hier insbesondere S. 18-59. Vgl. auch Georg Lukács: Geschichte und Klassenbewußtsein (1923), in: Ders.: *Georg Lukács' Werke*. Band 2, Neuwied, Berlin: Luchterhand 1968, S. 161-517.

einer vermeintlich ‚natürlichen‘ Körperlichkeit anzunähern sucht; der letzte Roman schließlich bricht den Gegensatz von kannibalischer Natur und übersättigter Dekadenz auf. Seine blutleeren Figuren verzehren sich nicht länger auf der Suche nach der Utopie, sondern gieren privat und ästhetisch nach Authentizität, die sie in fremdem Blut zu finden glauben. Dieses Begehren nach Körperlichkeit soll letztlich mit einem weiteren metabolischen Erzeugnis erhellt werden: In Krachts und Ingo Niermanns *Metan* zeigt ein anderes Körperprodukt, der Furz, auf wohl radikalste Weise, welche Funktion Nahrung in Krachts Romanwerk einnimmt. Seine Körper verleiben sich zynische Ideologie ein und werden selber von zynischer Ideologie verdaut; die Flatulenzen, die dabei entstehen, macht Kracht in ihrer Unsichtbarkeit sichtbar – oder besser gesagt riechbar: Man nimmt ihre unangenehme Präsenz wahr, ohne dass sich mit Sicherheit erörtern ließe, zu welchem Grad sie dem Autor oder seinem Thema anzukreiden wären.

1. Der essende Körper und die zynische Vernunft

Biopolitik – und ganz besonders zynische Biopolitik – beginnt beim Essen. Dass dieser Umstand weder von Michel Foucault, der den Begriff Biopolitik aus der Taufe hob,⁸ noch von Giorgio Agamben, der ihn konzeptuell weiter ausarbeitete,⁹ genauer untersucht wurde, mag daran liegen, dass er *allzu* offensichtlich erscheint. Die Macht über das Essen entscheidet nicht nur über Leben und Tod, sondern funktioniert auch als Werkzeug der Identitätsstiftung beziehungsweise -zerstörung. Der ‚Muselmann‘, ein KZ-Häftling, der gleichsam als lebender Toter „die Schwelle zwischen dem Menschen und dem Nicht-Menschen“ markiert,¹⁰ ist nicht zufällig eine zentrale Figur, an der Agamben zeigt, wie ein moderner Machtapparat die Grenze zwischen lebenswertem und lebensunwertem Leben setzt. Er verkörpert das letzte Stadium eines perversen politischen Kalküls, das Arbeit und Nahrung vordergründig zum wirtschaftlichen Nutzen, tatsächlich jedoch als Folterinstrument einsetzt, insofern es nämlich das Sterben des Lagerhäftlings herausgezögert. Auf diese Art der zynischen Lebenserhaltung wird im Zusammenhang des chinesischen Arbeitslagers, dem Schlusspunkt von *1979*, zurückzukommen sein.

Die biopolitische Distinktion in lebenswertes und lebensunwertes Leben läuft aber nicht nur entlang der Differenz zwischen Nicht-Essen und Essen. Die Popularität von Brechts Diktum ebenso wie eine Vielzahl von Redewendungen („Wes Brot ich ess’, dess’ Lied ich sing“, „Mit vollem Bauch ist gut Fastenpredigt halten“ etc.) zeigen, wie allgegenwärtig die Verschränkung des Politisch-Moralischen mit der Nahrungsaufnahme ist, von den neueren Bestrebun-

⁸ Zur Entwicklung des Begriffs und seinen verschiedenen Deutungen vgl. Andreas Folkers und Thomas Lemke (Hrsg.): *Biopolitik. Ein Reader*, Berlin: Suhrkamp 2014.

⁹ Vgl. Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übers. v. Hubert Thüring. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (= edition suhrkamp, Bd. 2068).

¹⁰ Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Homo sacer III, übers. v. Stefan Monhardt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 47 (= edition suhrkamp, Bd. 2300).

gen eines ethischen Essverhaltens ganz zu schweigen.¹¹ Keine soziale Handlung ist ähnlich dafür prädisponiert, Ausschluss- oder Inklusionskriterium für eine Gemeinschaft herzustellen. Religiöse Essensvorschriften wie der Kokosnusskonsum Engelhardts in *Imperium* sind dabei die am stärksten kodifizierten Kriterien. Wo die Grenze zwischen Fressen und Essen liegt, verläuft gleichsam die Grenze, welche die Zugehörigkeit zur menschlichen Gesellschaft markiert: In der Nahrung treffen die Distinktion vom Tier (als Essen) und der urtümliche, tierische Wille zum Überleben (als Fressen) aufeinander.¹² Krachts Darstellungen von Anthropophagie durch Tiere und Kannibalismus durch Menschen treiben die Frage nach einer menschlichen Moral gegenüber dem Körper auf die Spitze, ohne sich selber eines moralischen oder politisch-engagierten Duktus zu bedienen. Dass ein solcher Duktus für Kracht keine Option mehr darstellt, hat er selber mehrfach in Interviews unter Beweis gestellt, wo er sich vom linken Engagement etwa eines Günter Grass durch ostentativ ironische politische Unkorrektheit distanzieret.¹³ Ein ähnliches Rollenspiel wie jenes, das Kracht öffentlich mit seiner Autorfigur inszeniert, ist in seiner Literatur auszumachen. Dort wird die Rolle des Zynikers, wie zu zeigen ist, durch widersprüchliche Positionen im Text produktiv.

Um eine Entlarvung des Zynismus mit satirischen – und insbesondere körperlichen – Mitteln ist auch Peter Sloterdijks *Kritik der zynischen Vernunft* bemüht. Dessen Gegenüberstellung mit Krachts Werk legen die Entstehungskontexte nahe: Sloterdijks zu Beginn der 1980er Jahre formuliertes, großangelegtes gesellschaftskritisches Projekt (das in dieser Art auch sein letztes sein sollte)¹⁴ lässt sich einerseits als Reaktion auf eine zusehends zynische Konsumkultur verstehen, die im apolitischen Popper beziehungsweise Yuppie einen stereotypen Ausdruck findet. Andererseits arbeitet sich Sloterdijk am linken Engagement der Frankfurter Schule ab, deren Gesellschaftskritik in einem masochistischen „Negativismus“¹⁵ zu stagnieren begonnen habe. Dabei sei es weiterhin notwendig, die Anliegen Adornos zu

¹¹ Vgl. z.B. Harald Lemke: *Ethik des Essens. Eine Einführung in die Gastrosophie*, Berlin: Akademie Verlag 2007. Jonathan Safran Foer: *Eating Animals*, London: Penguin 2010.

¹² Vgl. z.B. Caspar Battegay: Das eingebilddete Essen, in: *POP. Kultur und Kritik* (2015), H. 7, S. 130-151, hier: S. 137.

¹³ Vgl. Matthias N. Lorenz: „Schreiben ist dubioser als Schädel auskochen“. Eine Berner Bibliografie zum Werk Christian Krachts, in: Ders. (Hrsg.): *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*, Bielefeld: Aisthesis 2014 (= Bibliographie zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 21), S. 7-18, hier: S. 10. Matthias N. Lorenz: Der freundliche Kannibale. Über den Provokationsgehalt der Figur »Christian Kracht«, in: *Merkur* 68 (2014), H. 11, S. 1022-1026. Dagegen macht Seelig in 1979 eine neue Form der engagierten Literatur aus, vgl. Arnim Seelig: Irony and Narrative Subtext in the Novel „1979“ by Christian Kracht, in: Jill E. Twark (Hrsg.): *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media*, Newcastle: Cambridge Scholars 2011, S. 242-266.

¹⁴ Sloterdijks spätere Bücher kommen zusehends von einer soziologisch-philosophischen Kritik ab und versuchen eine umfassendere, ans esoterische grenzende Welterklärung, so etwa seine *Sphären*-Trilogie (1998-2004). Zur Kritik dieser Entwicklung vgl. Axel Honneth: Fataler Tiefsinn aus Karlsruhe. Zum neuesten Schrifttum des Peter Sloterdijk, in: *Die Zeit*, 24.09.2009, o.S. (Online: <http://www.zeit.de/2009/40/Sloterdijk-Blasen>) [Abruf am 03.04.2017]. Angesichts neuester weltpolitischer Ereignisse positionierte sich Sloterdijk in Interviews gar klar rechts-konservativ, vgl. Alexander Kissler und Christoph Schwennicke: „Das kann nicht gut gehen“. Peter Sloterdijk über Merkel, die Flüchtlinge und das Regiment der Flucht, in: *Cicero* 2 (2016), S. 14-23.

¹⁵ Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft* Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (= edition suhrkamp Bd. 1099), S. 22.

verfolgen, wenn auch nicht länger mit einer Haltung des „Sichverweigerns“¹⁶ oder der „melancholischen Erstarrung“, sondern mit derjenigen eines „Korsaren“¹⁷ der Aufklärung, der erneut in die Offensive gehe: „Scheint es anfangs, als münde die Aufklärung notwendig in zynische Enttäuschung, so wendet sich bald das Blatt und die Untersuchung des Zynismus wird zur Grundlegung guter Illusionslosigkeit.“¹⁸ Notwendig sei die Geisteshaltung der antiken Kyniker und insbesondere ihres größten Philosophen Diogenes, dessen Subversion darin bestand, alles Mächtige und vermeintlich Sittliche unter vollem Körpereinsatz lächerlich zu machen. Mit der Frechheit, Alexander den Großen aus der Sonne zu schicken oder in aller Öffentlichkeit zu Onanieren, nehme „ein philosophisches, wahrheitshaltiges Gelächter seinen Anfang, an das man sich schon deswegen wieder erinnern muß, weil heute alles darauf hinarbeitet, daß einem das Lachen vergeht.“¹⁹ Der moderne Zyniker besitze dagegen eine „Frechheit, die die Seiten gewechselt hat“.²⁰ Seine vermeintlich aufklärerische Vernunft habe sich in den Dienst der Macht gestellt, sein „Herrenzynismus“²¹ unterdrücke die kritische Körperlichkeit, für die Diogenes eingestanden sei.

Sloterdijks etwas plakative Unterscheidung zwischen gutem Kynismus und bösem Zynismus kann gerade angesichts der Ambivalenzen in Krachts Literatur nur auf kritische, das heißt weiter differenzierende Weise produktiv gemacht werden. Ob ein altgriechischer Kynismus im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert erstens von herrenzynischen Einflüssen völlig frei bleiben kann und ob er zweitens tatsächlich aus der von Sloterdijk skizzierten zynischen Ausweglosigkeit führt, muss am Beispiel Kracht überdacht werden. Sloterdijks Kynismusbegriff erhellt in diesem Sinne nicht nur Krachts Literatur, dessen Romane geben umgekehrt Anlass, die gegenwärtigen Grenzen und Möglichkeiten eines politisch-moralischen Kynismus auszuloten.

2. Überfluss: Konsum und Niedergang (*Faserland* und 1979)

Am Ende von *Faserland* (1995) „kackt“ ein Hund auf ein Grab, womöglich das Grab Thomas Manns.²² Die komisch-vulgäre Szene beschreibt der junge Protagonist in unterkühltem, leicht angeekeltem Erzählton. Es ist seine letzte Ekelbekundung, bevor er sich mit einem Schiff auf den Zürichsee fahren lässt – in den Suizid oder in eine erneute Flucht vor seinen

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 23. Sloterdijk referiert insbesondere auf den provokativen sozialistischen Gestus Pasolinis.

¹⁸ Ebd., S. 26.

¹⁹ Ebd., S. 213f.

²⁰ Ebd., S. 222.

²¹ Ebd. Diesen Herrenzynismus musste sich Sloterdijk mittlerweile selber vorwerfen lassen, wenn er etwa 2009 behauptete, die wahre ‚soziale Revolution‘ bestehe in einer Abschaffung aller Steuern zugunsten eines Systems freiwilliger Abgaben an die Armen. Vgl. Peter Sloterdijk: Die Revolution der gebenden Hand, in: *FAZ* 13.06.2009, o.S. (Online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/kapitalismus/die-zukunft-des-kapitalismus-8-die-revolution-der-gebenden-hand-1812362.html>) [Abruf am 03.04.2017].

²² Kracht, Christian: *Faserland. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995, S. 163. Im Folgenden mit der Sigle *Faserland* zitiert.

Mitmenschen, die er nie zu nahe an sich heranlässt. Die Abscheu vor den Fäkalien des Hundes ist damit auch der Abschluss eines Panoptikums körperlicher Abstoßung im wörtlichen wie übertragenen Sinne, das sinnigerweise mit einer Essensszene beginnt: „Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch Gosch in List auf Sylt stehe [...]. Ich esse inzwischen die zweite Portion Scampis mit Knoblauchsoße, obwohl mir nach der ersten schon schlecht war.“ (*Faserland*, 13.)

Das mürrische ‚Schlecht-Sein‘ ist die körperliche wie geistige Grundstimmung des Protagonisten. Verkatert ist der Exzess-Alkoholiker zwar aufgrund seiner immer offensichtlicher werdenden Sucht, unangenehm ‚ernüchtert‘ ist aber auch die gesellschaftspolitische Stimmungslage, in der sich der Repräsentant der jungen Generation Golf wiederfindet. Der Alkoholismus und das damit verbundene Essverhalten – Appetitlosigkeit, abgelöst von Völlereien – ist als Symptom einer Generation lesbar, deren extremes Konsumverhalten die extremen politischen Aktionen der Vorgängergeneration abgelöst hat. Bezeichnend hierfür ist das Verhalten des Erzählers im Flughafen-Terminal von Hamburg, wo er seine Jackentasche wahllos mit Essen vollstopft. Von den Blicken eines Fremden, in dem er einen „Betriebsratsvorsitzende[n]“ ausmachen will, provoziert, steckt er noch mehr Esswaren ein (vgl. ebd., 55), isst „ganz schnell hintereinander zwei Joghurts auf“, niest auf das Esswaren-Sortiment und beschimpft den Mann als „SPD-Nazi“ (ebd.). Dieser aber lässt sich nicht weiter herausfordern und „verschwindet“ (ebd., 56). Aus dem von seiner Vätergeneration (für die der „Betriebsratsvorsitzende“ stellvertretend herhalten muss) einst inbrünstig kritisierten Vaterland ist ein gleichgültiges „Faserland“ geworden, in dem Unflätigkeit nicht mehr provozieren kann. Die Szene schlägt ins Lächerliche um, als der Joghurt in der Jacke ausläuft und der Erzähler nur scheinbar ungerührt den restlichen Flug hindurch in einer Lache aus Pflirsichjoghurt ausharrt.

Der Verachtung für den „gute Autos“, „gute Drogen“ und „guten Alkohol“ schätzenden deutschen Normalbürger (ebd., 159)²³ – mit dem er zumindest die Vorliebe für Alkohol und bestimmte Autos²⁴ teilt – steht eine gehässige Abscheu auf diejenigen zur Seite, die glauben, aus der Konsum-„Maschine“ (ebd., 159) ausbrechen zu können, seien es der „maulfaule[] Student“ (ebd., 89) oder die „Hippies“ (ebd., 102, 114) und die „Autonomen“ (ebd., 124). Seine Verachtung ist auf das ganze politische Spektrum ausgerichtet, das im „SPD-Nazi“ (ebd., 55) in eins fällt. Als erstes und vor allem trifft ihn sein Hass jedoch selber, da er seine ziellose Feindseligkeit sehr wohl durchschaut: „Ich hasse mich selber dafür, für dieses allzu durchschaubar feindselige Verhalten, aber eigentlich ist es mir auch furchtbar egal.“ (Ebd., 150.)

²³ Ähnlich diffus verkündet der Ich-Erzähler seine Verachtung gegenüber „furchtbaren Proleten“ (ebd., S. 89) oder braungebrannten „Individualisten-Männer“ (ebd., S. 90).

²⁴ Der Erzähler weist zumindest klare Präferenzen auf: Mercedes findet er „aus Prinzip nicht gut“ (ebd., S. 14), den Porsche seines Freundes zwar der Marke wegen „völlig indiskutabel, dafür aber das schönste Auto auf der Parkwiese“ (ebd., S. 117).

Der Erzähler ist ein „zynische[r] Herr“,²⁵ wie ihn Sloterdijk beschreibt, und doch – was auch für die folgenden zynischen Figuren bei Kracht gelten wird – wesentlich komplexer, als Sloterdijks Beschreibung vermuten ließe. Freilich steht der reiche, ungebundene Kosmopolit ohne kosmopolitische Gesinnung auf der Seite der Macht, insbesondere, wenn er sich über Hippies und Taxifahrer lustig macht. Bezeichnend auch, dass dieser Zynismus kaum auf Gegenwehr stößt, denn „[j]e alternativloser eine moderne Gesellschaft erscheint, desto mehr Zynismus wird sie sich leisten“.²⁶ Dass ein Zynismus wie derjenige des Erzählers von *Faserland* nicht nur als Symptom einer scheinbar alternativlosen Konsumgesellschaft, sondern auch als Hilfeschrei gegen diese verstanden werden kann, zieht Sloterdijks schwarz-weiße Zynismus-Kritik nicht in Betracht. Die Tragik des jungen Mannes liegt nicht primär darin, dass er andere verbal unterdrückt, sondern gerade darin, dass die zynische Provokation nicht erhört wird. Der Zynismus in *Faserland* ist herrisch, aber immer autoaggressiv, selbst wo er sich gegen andere zu richten scheint. Der übertriebene Konsumakt soll, wie in der Flughafen-Szene vorgeführt, endlich zum Bruch der eigenen und fremden Gleichgültigkeit führen. Das maßlose Hineinstopfen macht den Erzähler aber nicht zum coolen *rebel without a cause*, sondern lediglich zum lächerlichen Rebell in der Soße. Seine zynische Verachtung jeder Identitätszugehörigkeit (sei sie konsumistisch oder konsumkritisch konstituiert) geht einher mit einer Abscheu gegenüber dem eigenen konsumierenden Körper. Das biopolitische Dispositiv der Konsumgesellschaft, die sich darüber definiert, wer was und wie viel isst oder trinkt, wird vom tragischen Zyniker *ad absurdum* geführt, da er die Grenze des gesellschaftlich legitimen Konsums beständig überschreitet, und zugleich – um im Bild des ausgelaufenen Joghurts zu bleiben – im Überfluss die Sinnlosigkeit dieser Grenzen kenntlich macht.

In beinahe schon logischer Konsequenz der Narration ist die Suche nach einem Ort außerhalb des zynischen Überflusses des Westens das zentrale Thema von Krachts zweitem Roman *1979*. Bezeichnenderweise ist hier nicht der Protagonist und Ich-Erzähler ein Zyniker, sondern sein Partner Christopher. Dieser trägt bereits im ersten Kapitel seine kulturelle und finanzielle Überlegenheit offen zur Schau, wenn er die Putzfrauen des iranischen Hotels als „Aasgeier“ beschimpft: „Sie sind fett, hässlich und sie können nicht mal bis zehn zählen, so dumm sind sie. Sie fressen Aas. Sie werden unsere Koffer durchwühlen, wenn wir weg sind.“²⁷ Die doppelsinnigen Worte machen das eigene Gepäck – insbesondere die Kleidungsstücke, die später detailliert beschrieben werden – selber zum Aas, zu etwas Verwesendem, Überflüssigem, und können damit im Kontext der iranischen Revolution als Ausdruck seiner westlichen Dekadenz, die von den nicht-westlichen „Aasgeiern“ zerpfückt wird, gelesen werden. Darüber hinaus antizipiert Christopher unwissentlich sein eigenes Verhängnis; nicht nur seine Kleider enden in fremden Händen, auch sein toter Körper wird von seinem

²⁵ Sloterdijk 1983, S. 222.

²⁶ Ebd., S. 223.

²⁷ Christian Kracht: *1979. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001, S. 23. Im Folgenden mit der Sigle *1979* zitiert.

Freund im Iran zurückgelassen (vgl. 1979, 90).²⁸ Das metonymische Verhältnis von Gepäck, Kleidung und Leiche wird vom Erzähler selber in seiner Beschreibung betont, wie er sich das Ende des Freundes gewünscht hätte: „[N]icht diesen eingefallenen Papiersack, der vor mir auf dem Laken mit nicht wieder verschließbarem Mund [...] lag. Nicht diese Hülle, etwas anderes, es war so wenig schick.“ (Ebd., 78.) Das Schicksal des zynischen ‚Aas‘ Christopher, der als dandyhafter Innenarchitekt so viel Bedacht auf Äußerlichkeiten legte, ist laut dem Erzähler also selber zynisch-sinnentleert. Christophers ungewollte metaphorische Selbstbezeichnung als Aas gleicht einer *self-fulfilling prophecy* und wirft Licht auf die selbstzerstörerische Seite des Herrenzynismus.²⁹

Zugleich rückt die Aas-Metapher erneut die Frage nach Identität und Nahrungskonsum in einen gesellschaftspolitischen Zusammenhang, der sich durch den gesamten Roman zieht. Bis zum Tod Christophers berichtet der Erzähler von keiner einzigen Mahlzeit: In der künstlich-dekadenten Welt der iranischen Oberschicht scheinen sie sich von Alkohol und Zigaretten zu ernähren. Als der Erzähler alleine ist, bestellt er sich „etwas Reis und Fleisch in einem kleinen Café“ (ebd., 95), isst von diesen simplen Speisen jedoch weiterhin „fast nichts“ (ebd., 98). Erst der Intellektuelle Mavrocordato vermag ihn kulinarisch zu ‚erwecken‘. Nach einer Praline (vgl. ebd., 103) reicht er ihm eine Serie „dunkle[r] Gerichte“: „Schwarzhirsch mit Pflaumensauce“, „schwarzen Reis und Rosinen“ und „Blutpudding mit dunklen Brombeeren“ (ebd., 104). „Ich mochte zwar nicht viel essen, aber es schmeckte mir wirklich gut.“ (Ebd., 106.) Vordergründig geht es Mavrocordatos Farbspiel um das Unsichtbarwerden, um ein Verschwinden aus der Gesellschaft (vgl. ebd., 105), das danach auch in einer Guerilla-Aktion im nächtlichen Teheran vorexerziert wird. Gleichzeitig haben mehrere der Speisen auch eine religiöse Konnotation: Der Hirsch ist in der christlichen Ikonographie im Allgemeinen ein Wegweiser zum Guten und im Speziellen ein Symbol für Jesus Christus,³⁰ das Verspeisen von Blut verweist auf dessen Opfer in der Eucharistie. Ob Mavrocordato den Erzähler dadurch zu neuem Leben erwecken oder vielmehr selber in eine Opferrolle einführen will, bleibt zweideutig.

Mavrocordatos Essen ist für europäische Maßstäbe außergewöhnlich und weist den Erzähler in seine Suche nach einer Erfüllung außerhalb seiner bisherigen Umgebung ein. Indem der Protagonist den Zyniker Christoph überlebt hat, hat er sich scheinbar vom zynischen Westen emanzipiert. Wie wenig freilich diese Befreiung auch geistig vollzogen wird, zeigt sich im Himalaya, wo der Erzähler auf Geheiß Mavrocordatos zusammen mit tibetischen Gläubigen den Berg Kailasch umkreist. Mavrocordato „hatte sich geirrt“ (1979, 141), es kommt nicht zur Erleuchtung. Stattdessen lernt der Erzähler, sich in chinesischer Gefangenschaft einem neuen Zynismus unterzuordnen: demjenigen des totalitären Staates, dessen

²⁸ Dieser weigert sich explizit, die Überführung vorzunehmen, vgl. ebd., S. 90.

²⁹ Wie bewusst der Selbstzerstörungswille Christophers ist, wird erst in seinen letzten Worten offenbar, wo er seinen nahenden Tod als triumphale Flucht vor der Langeweile der gemeinsamen Beziehung bezeichnet. Vgl. ebd., S. 77.

³⁰ Vgl. Georg Helsmldörfer: *Christliche Kunstsymbologie und Ikonographie*, Frankfurt am Main: Hermann 1839, S. 83-88.

vordergründige Ideologie nur noch behelfsmäßig die offene Verachtung für die Körper seiner Bevölkerung verdeckt.

Anstatt diesen Zynismus zu erkennen, klammert sich der Erzähler jedoch an das ideologische Versprechen einer großen Volksgemeinschaft. Der Wunsch nach Befreiung von der zynisch-dekadenten Langeweile erweist sich als Wunsch nach einem Aufgehen in einem streng organisierten Kollektiv. „Wir waren verschwunden, es gab uns nicht mehr, wir hatten uns aufgelöst.“ (Ebd., 181.) Die Menschenverachtung der chinesischen ‚Besserungsanstalt‘ wird vom Erzähler jedoch auf typisch westliche Weise ins Positive gekehrt; sein Abmagern entspreche dem eigenen Wunsch, „endlich *seriously* abzunehmen“ (ebd., 166). Die neoliberale Logik körperlicher und geistiger Selbstoptimierung trifft sich mit der totalitären Kontrolle eines politischen Apparats. Die liberal-westliche und die autokratisch-östliche Ideologie erscheinen in ihrem gemeinsamen Zynismus gegenüber dem Körper als kompatibel, ja im Zusammenspiel als besonders effizient.

Anders als die Forschungsliteratur mehrfach behauptet, ist das Ende des Erzählers darum nicht mit dem Verschwinden seines Körpers gleichzusetzen.³¹ Verschwunden ist zwar der Wille zur Selbstbestimmung, doch dieser war schon unter Christophers Herrenzynismus im Schwinden begriffen. Der Körper leistet im politischen Dienst des ihn gebrauchenden politischen Zynismus sogar mehr Widerstand gegen seine Auslöschung denn zuvor, als er sich scheinbar bloß von Zigaretten und Alkohol ernährt hatte. Die Zucht von Maden auf der Müllhalde sichert den körperlichen Erhalt, der für die pflichtbewusst ausgeführte Arbeit nötig ist, die weiße Farbe der Würmer (vgl. 1979, 180) kontrastiert das Schwarz der ‚dunklen Gerichte‘ *Mavrocordatos*. Deren symbolische Wirkung, dem Körper zum Verschwinden zu verhelfen und damit eine geistige Befreiung anzuregen, wird durch die ganz pragmatische Wirkung des nahrhaften Eiweißes konterkariert.

Analog zum Ende von Georg Orwells Roman *1984* vertraut der Erzähler seinen Körper und Geist gänzlich dem Staat an. Wie schnell ein individualistisch-westliches Denken in Totalitarismus umschwenken kann, wird also nicht nur am Beispiel der iranischen Revolution gezeigt, sondern auch durch das intertextuelle Spiel unterstrichen.³² Die durchgehende „Cool-

³¹ Vgl. z.B. Sven Glawion und Immanuel Nover: Das leere Zentrum. Christian Krachts ‚Literatur des Verschwindens‘, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u.a.: Böhlau 2009, S. 101-120, hier: S. 116.

³² Zwischen den Titeln von Krachts *1979* und Georg Orwells *1984* liegen nur fünf Jahre, fünf Jahre, auf die im Roman wiederum ein Zitat aus David Bowies dystopischem Song *Five Years* anspielt – dort hat die Menschheit noch fünf Jahre zu leben. Beinahe wörtlich wird in *1979* Bowies Songtext wiedergegeben: „Später sah ich, wie sich ein Polizist hinkniete“, (1979, S. 94). Siehe dazu den Beitrag von Sascha Seiler in diesem Band. Auf Bowies *Five Years* spielt freilich auch der Titel des Briefverkehrs zwischen Kracht und Woodard an, wo die Frage nach Totalitarismus und Dekadenz ein wiederkehrendes, zynisch behandeltes Motiv ist. Christian Kracht und David Woodard: *Five Years: Briefwechsel 2004-2009. Band 1: 2004-2007*, hrsg. v. Johannes Birgfeld und Claude D. Conter. Hannover: Wehrhahn 2011. Zum politischen Diskurs im Briefwechsel vgl. auch Christine Riniker: „Antics right- and leftwing“. Autorschaftsinszenierung und Diskursstörungen in Christian Krachts und David Woodards *Five Years* (2011), in: *German Monitor* 2017 [im Erscheinen].

ness“ des Erzählers, die ihm die Forschung attestiert hat,³³ entspringt keineswegs der positiv-gleichgültigen Lebenshaltung eines Dandys, der unbeschadet durch die Unbill des modernen Lebens wandelt. Im Gegenteil ist seine Gleichgültigkeit ein Produkt von Ideologien, an denen er bis zur Selbst- und Fremdverleugnung Schaden genommen hat.

3. Kannibalismus: Die Revolution frisst ihre Kinder (*Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* und *Imperium*)

„Ich habe nie Menschenfleisch gegessen“ (1979, 183), behauptet der Erzähler von 1979 im letzten Satz des Romans und ruft damit noch einmal die zynische Aas-Metaphorik in Erinnerung, die sich drastisch gegen seinen Freund Christopher gewendet hat. Der Erzähler gibt implizit zu, dass im Lager Kannibalismus praktiziert wird. Das Aas-Motiv hat sich von einer metaphorischen auf eine materielle Ebene verschoben. Dass der Protagonist am Kannibalismus nicht *direkt* teilnimmt, mag glaubhaft sein. Seine vorsichtige Rhetorik lässt aber vermuten, dass er mit Menschenfleisch zumindest indirekt in Berührung kommt: Die weißen Maden werden nicht alleine wegen dem zugeführten Kot, sondern auch aufgrund menschlicher Überreste „fett“ (ebd.), wie die Beschreibung der Müllhalde suggeriert: „Tücher, zerfetzte Kleidung, [...] Kleinstknochen und blutige Mullbinden“ (ebd., 180). Der Erzähler, so die letzte Implikation des Romans, ist zum Aas-Fresser zweiten Grades geworden. Die zynische Welt, in der er sich bewegt, kennt nur noch zwei Optionen: Zu Aas werden oder sich von Aas ernähren.

Ein solcher biopolitischer Ausnahmezustand – zugespitzt durch einen hundert Jahre dauernden Weltkrieg – herrscht auch in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Der Erzähler des Romans geht anders als im vorhergehenden Text aber nicht als systemkonformer Dulder oder als Zyniker wie Christopher durch diesen allgemeinen Kriegszustand, der erneut an Orwells *1984* erinnert.³⁴ Er ist trotz aller Auswüchse der Schweizerischen Sowjetrepublik, ihrem Rassismus und Defätismus, ein integrierter Idealist geblieben. Noch im Angesicht der ärgsten Fehlentwicklungen des totalitären Staates, in den Stollen des Réduits, wirft er dem verrückten Zyniker Brazhinsky vor: „Das ist konterrevolutionär.“ (*Ich werde...*, 128.) Tatsächlich hat Brazhinsky die Ideologie der Sowjets als hohl entlarvt: „Das Bombastische des Réduits ist ein magisches Ritual, ein leeres Ritual.“ (Ebd., 127.) Er hat sich diese Sinnleere längst zu eigen gemacht und versucht nun, sich mithilfe des Protagonisten umzubringen. In der Klimax des Romans vereinen sich Zynismus und nihilistischer Todeswunsch – wie in Christophs Tod in *1979* und im ambivalenten Ende von *Faserland* – erneut in einer Szene: Brazhinskys Selbstblendung und der Untergang der Alpenfestung ermöglichen es

³³ Klaus Bartels: Fluchtpunkt Katmandu. Globaler Nomadismus bei Christian Kracht, in: Hans Richard Brittnacher und Magnus Klaue (Hrsg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*, Köln u.a.: Böhlau 2008, S. 291-302.

³⁴ Die Machtblöcke der Welt stehen sich in einem nicht-endenden Krieg gegenüber, vgl. Christian Kracht: *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008, S. 16. Im Folgenden mit der Sigle *Ich werde...* zitiert.

dem Erzähler, sich von der westlichen Zivilisation und ihrem Krieg zu distanzieren. Seine Ideale haben sich gewandelt wie seine Augenfarbe, er kehrt als Befreier nach Afrika zurück: „Und die blauen Augen unserer Revolution brannten mit der notwendigen Grausamkeit.“ (Ebd., 147.) Diese andere Revolution lässt die Bewohner aus den schweizerisch-modernen Städten Afrikas zurück in ihre Dörfer ziehen. Bedeutsam für die Rückwendung zur Natur ist wiederum der letzte Satz des Romans: Le Corbusier, der in der alternativen Gegenwart die sozialistischen, nun menschenleeren Schweizer Städte Afrikas erbaut hat, erhängt sich an einer selbst entworfenen Straßenlaterne, „[e]r hing ein paar Tage, dann assen Hyänen seine Füße.“ So wie die gesamte Narration des Romans diejenige von Joseph Conrads *Heart of Darkness* verkehrt (denn ausgerechnet einem Afrikaner ist hier ein weißer, vermutlich karnibalischer „fine fellow“³⁵ zur Seite gestellt),³⁶ so wird hier gleichsam auch das Ende von Krachts *1979* umgedreht. Impliziert der Vorgängerroman, dass die zynische Biopolitik der Moderne in ihrer totalitären wie ihrer liberalen Ausprägung den Menschen zum aasfressenden Tier macht, so macht die antimoderne Revolution der Afrikaner das aasfressende Tier dem Menschen ebenbürtig: Die Hyäne frisst nicht, wie zu erwarten wäre, sondern ‚isst‘. Die biopolitische Grenze zwischen Mensch und Tier ist aufgehoben. Die Anthropophagie ist in den Augen des revolutionären Afrikaners zudem als Gericht des modernen Architekten gerechtfertigt – im Doppelsinne der Jurisdiktion und der Zubereitung als Mahlzeit. Das Essen der Füße kann als Spiegelstrafe verstanden werden, die das begangene Verbrechen reflektiert; Le Corbusiers Imperialismus kostet ihn noch im Tod jene Füße, die das okkupierte Land beschritten. In diesem Sinne bestraft im Islam das Abhacken der Füße den Landraub.³⁷ Noch ein weiteres, wohl einschlägigeres Sinnbild wird durch die Hyänen aufgerufen: dasjenige der Revolution, die Saturn gleich ihre eigenen Kinder verschlingt. Dass Revolutionen eine Tendenz zur Kannibalisierung haben, ist seit der französischen Revolution ein Gemeinplatz.³⁸ Schon das Ende von *1979* spielt auf die zerstörerischen Kräfte an, die gerade diejenigen erfassen, die einer radikalen politischen Ideologie den größten Glauben schenken. In den Hyänen Afrikas gewinnt das Bild freilich eine neue Ausrichtung, es vereint sich mit dem Rousseau’schen *retour à la nature*: Die vermeintlich naturgewaltige sowjetische Revolution wird zu einer wahren Naturgewalt, der aufgehängte Le Corbusier hebt die Revolution im doppelten Hegel’schen Wortsinne auf.

³⁵ Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*, Dell: New York 1962, S. 65. Wie Uriel (vgl. Kracht 2008, S. 79) sprechen auch die karnibalischen afrikanischen Gehilfen in *Heart of Darkness* in der ersten Person Plural und haben „sharp teeth“, ebd., S. 76.

³⁶ Siehe dazu den Beitrag von Matthias N. Lorenz in diesem Band und vgl. ders.: *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads „Heart of Darkness“ in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2017.

³⁷ Vgl. *Koran*, Sure 5.33.

³⁸ Seinen Ursprung nimmt das Bild in den letzten Worten des französischen Rechtsanwalts und Revolutionärs Pierre Vergniaud kurz vor seiner Hinrichtung am 31. Oktober 1793: „Citoyens, il est à craindre que la révolution, comme Saturne, ne dévore successivement tous ses enfants et n’engendre enfin le despotisme avec les calamités qui l’accompagnent.“ F.A. Mignet: *Histoire de la Révolution française, depuis 1789 jusqu’en 1814*. Première Partie, Bruxelles: Imp.-Lib. 1824, S. 252.

Dieser Sieg der afrikanischen Natur wirkt freilich in seiner mythischen Überhöhung unreal. Der Erzählmodus von *Ich werde hier sein ...*, der bis zu diesem Punkt Anspruch auf Genauigkeit und Glaubwürdigkeit erhob, wird zugunsten eines prophetischen Stils aufgegeben. Die ironische, ja zynische Erzählerstimme des nächsten Romans, *Imperium*, scheint darum sowohl eine stilistische als auch eine inhaltliche Antwort auf die Offenheit des anthropophagischen Endes von *Ich werde hier sein ...* anzubieten. Was es *wirklich* heißen kann, wenn eine Revolution ihre eigenen Kinder frisst, führt die Geschichte des Koko- und Anthropophagen August Engelhardt vor Augen. Die ideologische Flucht vor einem dekadenten Zynismus führt wie schon in *1979* in eine dystopische Sackgasse. Die in *Ich werde hier sein ...* angebotene Lösung einer Rückkehr zur Natur wird nun geradezu verhöhnt. Der Erzähler von *Imperium* macht durchgängig klar, dass ihn die beschriebenen Ereignisse belustigen, in ihrer Drastik aber nur bedingt berühren. Geprägt von den Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts, ist ihm Engelhardts Schicksal ein weiteres Beispiel für die Verrücktheit der Moderne, der sich nur mit zynischer Gelassenheit begegnen lässt: Selbst Hitlers Gräueltaten lassen den Erzähler bekanntlich derart unberührt, dass er konstatieren kann, jener wäre nur „vielleicht [!] lieber [!] bei seiner Staffelei geblieben“. ³⁹ Während Engelhardt sich selbst nie vom Ideologen zum Zyniker wandelt, also die Grenze von der fanatischen Selbstaufopferung zur umfassenden Verachtung nicht überschreitet, befindet sich sein Erzähler immer schon auf der Seite des überlegenen Zynikers. Die von ihm beschriebene Geschichte scheint ihm in seiner Haltung recht zu geben: Dem biopolitischen Imperium ist nicht zu entkommen, nur seine Form mag sich verändern.

Ein äußerliches Merkmal bleibt sich dabei gleich: Die herrschende Macht i(s)st ‚schweinish‘. In der Bildsprache von *Imperium* nimmt Schweinefleisch eine zentrale Symbolfunktion ein. Die deutschen Pflanzler, „Deutsche auf dem Welt-Zenit ihres Einflusses“ (*Imperium*, 12), die Engelhardt auf seiner Fahrt nach Kabakon antrifft, werden von ihm nicht zufällig als „Erdferkel“ (ebd.) bezeichnet, die sich am überladenen Frühstück auf dem Schiff vollgefressen haben. Dass eine Schweinehälfte bei der Beladung des Schiffes in den Wellen untergeht, ist unschwer als Zeichen für den baldigen Umsturz dieser ‚verkommenen‘ Vorkriegsgesellschaft lesbar (vgl. ebd., 15f.). ⁴⁰ Und wenn den anfänglichen Gesinnungsgenossen und späteren Abtrünnigen Lützow ein ähnliches Schicksal wie die Schweinehälften ereilt – er wird zwischen zwei Booten zermalmt –, so scheint dies den impliziten Kommentar zur Dekadenz, die dem wortwörtlichen ‚Untergang‘ geweiht ist, zu bekräftigen (vgl. ebd. 214f.).

So, wie die erwähnten Szenen suggerieren, geht Engelhardts Kalkül jedoch nicht auf. Zwar unterbindet er bei der Ankunft auf ‚seiner‘ Kolonie die Schlachtung eines Ferkels und verbietet den Indigenen das Schlachten von Schweinen auf dieser Seite der Insel (vgl. ebd., 70f.). Dass er dabei aber auf Schweinedärmen ausrutscht, konterkariert sein Unterfangen

³⁹ Christian Kracht: *Imperium. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012. S. 19. Im Folgenden mit der Sigle *Imperium* zitiert.

⁴⁰ Später werden auch Kübelweise Essensreste über Bord geworfen, womit sich das Bild des sinnlosen Überflusses verstärkt. Vgl. ebd., S. 20.

und hat erneut eine proleptische Funktion. Denn ausgerechnet in Därme gedrücktes Schweinefleisch wird Engelhardt am Ende des Romans bei seiner Wiederentdeckung von einem amerikanischen Soldaten serviert. Der industriell hergestellte Hotdog symbolisiert sowohl die neue, amerikanische Weltordnung als auch ihre Anbindung an die alte Dekadenz der ‚schweinishen‘ deutschen Kolonisatoren.

Mehr noch als diese Rückkehr der vermeintlichen Dekadenz in die Lebenswelt des esoterischen Revolutionärs entlarvt Engelhardts eigene Rückkehr zum Fleischkonsum seine antimoderne Ideologie.⁴¹ Deren biopolitische Machtanspruch über den eigenen und fremden Körper, die Kontrolle, was und wie viel gegessen wird, zeugt nicht von der Überwindung, sondern von einer Zuspitzung des totalitären modernen Denkens, weshalb Engelhardt denn auch vom Erzähler als Vorgänger und Gesinnungsgenosse des ‚anderen Vegetariers‘ Hitler bezeichnet wird (vgl. ebd., 19). Die nationalsozialistische Bewegung, die auf ganz andere Weise ihre eigenen Kinder fraß, wird angeblich „sinnigerweise“ und „*in nuce* auch kohärent“ (ebd.) dem revolutionären Selbstexperiment Engelhardts gegenübergestellt – obschon sich beide grundlegend unterscheiden. Hier zeigt sich die Problematik des nur scheinbar antifaschistischen und humanistischen Erzählers: Der verächtliche Erzählduktus, der sich über Kolonialismus, Esoterik und Faschismus, aber auch über Tamilen,⁴² Juden⁴³ und emanzipierte Frauen⁴⁴ in gleicher Weise lustig macht, stellt das modellhaft-kritische Erzählen über ein ‚deutsches Schicksal‘ (vgl. ebd., 18) in Frage und markiert die Position des Erzählers als zynisch. Diese Geisteshaltung deckt sich nicht zwingend mit der Textaussage, sondern ist gerade durch ihre ostentative Widersprüchlichkeit als problematischer Teil der Narration erkennbar, als diejenige Position nämlich, die *nach* den imperialen Ideologien allem Politischen nur noch zynisch gegenüberreten kann.

Unabhängig von diesem Zynismus, dem alles gleich lächerlich ist, kann Engelhardts Roman-schicksal genauer beschrieben werden. Der Protagonist verschlingt sich selber, weil sich die von ihm errichtete Grenze zwischen einer ‚fleischfressenden‘, dekadenten Moderne und einem kokovorischen, idyllischen Naturzustand aus ganz körperlich-natürlichen Gründen nicht aufrechterhalten lässt. Mit der Übertretung der selbstgesetzten biopolitischen Grenze wird sein Verhalten ‚entgrenzt‘. Die Mangelernährung führt zu ebenjener gefürchteten Dekadenz und Debilität, der er entfliehen will, und steigert sie ins Monströse. Anstelle von

⁴¹ Antimodern ist Engelhardt im Sinne seiner Zugehörigkeit zur technik- und großstadtkritischen Lebensreformbewegung um 1900. Umgekehrt können diese Merkmale nicht nur als reaktionär, sondern bereits als eine moderne bzw. avantgardistische Position verstanden werden, wie etwa Möhring betont. Vgl. Maren Möhring: *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930)*, Köln u.a.: Böhlau 2004 (= Kölner Historische Abhandlungen, Bd. 42).

⁴² Der Tamile Govindarajan wird implizit mehrfach mit einem Hund verglichen. Vgl. *Imperium*, 38, 44.

⁴³ Lakonisch berichtet der Erzähler, wie Engelhardt gleichsam aus eigener rassistischer Veranlagung „früher oder später dazu gekommen [sei], in der Existenz der Juden eine probate Ursache für jegliches erlittene Unbill zu sehen.“ Ebd., S. 224f.

⁴⁴ Die einzige emanzipierte Frauenfigur, Emma Forsayth, wird als windige Geschäftsfrau dargestellt. Vgl. ebd., S. 59.

Schweinefleisch verspeist er sein eigenes – und mutmaßlich auch fremdes –⁴⁵ Fleisch und wird dadurch nicht nur, wie er selber imaginiert, zur menschlichen Kokosnuss,⁴⁶ sondern in der Bildlogik des Textes auch zum menschlichen Schwein. Engelhardt isst seinen Finger nämlich ausgerechnet in Vorwegnahme des amerikanischen Hotdogs, der meist aus Schweinefleisch besteht. Dies mahnt auch an die anthropophagische Spiegelstrafe aus *Ich werde hier sein ...*: Werden dort Füße als Zeichen des Landraubes gegessen, so isst Engelhardt seinen Daumen, also jene evolutionäre Errungenschaft, die den Menschen grundlegend von anderen Primaten unterscheidet; er bestraft sich für sein Menschsein und insbesondere für seine das Menschsein ‚reformierenden‘ Unternehmungen. Die Rückkehr zur Natur ist hier nicht Selbstgewinn, sondern Selbstverstümmelung. Die totalitäre Biopolitik, die hinter Engelhardts Esoterik steht, dekonstruiert und destruiert sich damit selber. Das erhoffte vegetarische Paradies wird zur Hölle, Engelhardts *imitatio christi* hat nicht nur das eschatologische Vorbildnarrativ pervertiert,⁴⁷ sondern insbesondere auch die Eucharistie zu einem kannibalischen Akt ‚renaturiert‘.

Sind Krachts beiden ersten Romane *Faserland* und *1979* noch als Kritiken an den beschriebenen gesellschaftlichen Zuständen lesbar, zu denen eine Alternative verwehrt bleibt, so ändert sich die moralisch-politische Aussagekraft der darauffolgenden Texte, in denen sich Protagonisten gerade um solche Alternativen bemühen. Die Romane nehmen dabei Abstand von einer direkten Gesellschaftskritik und machen kritische Standpunkte zusehends selber zum Problem. Ist das Ende von *Ich werde hier sein ...* als allzu schöne, ideologisch beladene Utopie gekennzeichnet, so untergräbt die Erzählerstimme von *Imperium* auf entgegengesetzte Weise den Anspruch auf Glaubwürdigkeit, nämlich durch eine zynische Verächtlichmachung jeder Ideologie. Die positiv konnotierte Anthropophagie der Hyänen einerseits und die drastische Darstellung von Engelhardts kannibalischer Entgleisung andererseits sagen darum wenig über die politische Wirklichkeit der Gegenstände und mehr über die Wirkungsverhältnisse von Ideologie und Zynismus aus. Biopolitische Konstellationen werden bis zu einem best- oder schlechtestmöglichen Ergebnis durchgespielt und zugleich als fiktionale Simulationen, als Möglichkeitsräume für (und gegen) politische Körper, ausgestellt.

4. Anämie: Die Kunst der Kompensation (*Die Toten*)

Einen neuen Weg geht der letzte, 2016 erschienene Roman *Die Toten*. Alternativlose Gesellschaftskritik und überzeichnete Simulation werden von einer Reflexion der eigenen Be-

⁴⁵ Es bleibt unklar, ob er auch die Finger seines Dieners Makeli gegessen hat, von dem man nur erfährt, dass er diese „geopfert“ habe. Ebd., S. 225. Ebenfalls lässt der Roman offen, ob Engelhardt vor seiner Rückkehr in die Zivilisation und nach der Flucht Makelis die kannibalische Praxis fortgesetzt hat.

⁴⁶ Er träumt, wie sein Blut zu Kokosmilch wird (vgl. ebd., S. 136), und bezeichnet den Menschen als die eigentliche göttliche Speise (vgl. ebd., S. 221).

⁴⁷ Engelhardt wird mehrfach als Jesus-Figur beschrieben, bei der Inbesitznahme von Kabakon etwa hat er „abermals die asketischen Züge Jesu Christi“ (ebd., S. 66). Früher vergleicht er seine kokovorische Idee explizit mit der christlichen Eucharistie und glaubt diese noch zu übertrumpfen (vgl. ebd., S. 41).

schreibungsmittel abgelöst. Im Gang „hinter die Leinwand“⁴⁸ beziehungsweise die „Kulissen des Theaters“ (*Toten*, 176), der im Roman mehrfach symbolisch vorgenommen wird, tritt die Verhandlung von Zynismus auf eine Metaebene. *Die Toten* ist der erste Roman Krachts, der sich vertieft mit der Verstrickung von Künstlerfiguren in politische Prozesse auseinandersetzt. Einzig in 1979 tangiert Mavrocordato eine solche Problematik; als Revolutionär und avantgardistischer Performer setzt er Kunst zur unmittelbaren Veränderung der Gegenwart ein. Die befreiende Wirkung dieser Eingriffe bleibt jedoch angesichts der größeren politischen Umwälzungen im Iran und des tragischen Schicksals der Hauptfigur fragwürdig. In *Die Toten* wirkt jedwede ideologische Vereinnahmung von Kunst bereits im Ansatz lächerlich. Desillusioniert hoffen Kracauer und Eisner – eigentlich historische Fürsprecher eines engagierten, kritischen Films – nur noch, den deutschen Kulturimperialismus um einige Millionen betrügen zu können. Alleine in den privaten Bestrebungen der Figuren offenbart sich eine zumindest ernstgemeinte Auseinandersetzung mit der politisch-moralischen Dimension von Kunst. Die Hauptfiguren Amakasu und Nägeli wissen nicht, ob es sich für etwas zu sterben oder zu leben lohnt; im und am Medium des Filmes suchen sie genau dies herauszufinden.

Als zentrales Motiv des Romans ist Blut Ausdruck für das vermeintlich echte Leben, aber auch für die faschistische Blut-und-Boden-Ideologie Deutschlands und Japans. Die blutleeren „Toten“ (ebd.) Amakasu und Nägeli stehen beiden Bedeutungsebenen ambivalent gegenüber, insbesondere ersterer befindet sich in einem Graubereich zwischen Ideologie und Zynismus sowie Abscheulichkeit und Abscheu. Er lässt zwar einen Seppuku filmen, kann aber „kein Blut sehen“ (ebd., 23). Sein Ekel entspringt nicht moralischen Skrupeln, sondern einer Abscheu vor dem „Imago des Realen“ (ebd.) und ist wesensverwandt mit dem lebensverachtenden Ekel des Protagonisten von *Faserland*. Wie das Essverhalten jenes tragischen Zynikers ist auch dasjenige Amakasus von Maßlosigkeit bestimmt. Sein Körper widersetzt sich der eigenen Idiosynkrasie und findet gerade im Verzehr von Blut höchsten Genuss: Die blutige Leber, die der Beamte verstohlen in sich hineinschlingt (vgl. ebd., 163), ist ein traditionelles Heilmittel gegen Anämie, sein Blutkonsum aber auch Sinnbild für die heimliche Affäre mit Ida. Die eigene Blutarmut, die seiner zynischen Lebenshaltung geschuldet ist, kompensiert Amakasu vampirgleich durch das Blut einer Fremden. Unklar bleibt freilich, ob es sich dabei um eine bewusste Entscheidung handelt oder ob der Körper vielmehr über Amakasus intellektuelles Kalkül siegt. Immerhin gefährdet die Affäre seinen Auftrag, dem japanischen Film mithilfe der Deutschen (beziehungsweise deren Substitut Nägeli) zu neuer Größe zu verhelfen. Ungewiss bleibt deshalb auch, wie überzeugt der ‚Vampir‘ Amakasu von der faschistisch-nationalistischen Ideologie seines Staates ist, von der sein eigenes Verhalten freilich eine Miniatur abgibt: Wie Amakasu im Kleinen dürstet Japan im Großen nach fremdem Blut.

⁴⁸ Christian Kracht: *Die Toten. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016, S. 191f. Im Folgenden mit der Sigle *Toten* zitiert.

Amakasu und Nägeli kauen beide an ihren Fingernägeln, verzehren sich aber nicht wie Engelhardt auf der Suche nach einem alternativen Leben, sondern geben nur ihrer Sehnsucht Ausdruck, eine private Lösung für die eigene Blutleere, ihre Distanz zum ‚Echten‘, zu gewinnen. Der protestantisch-selbstkontrollierte Nägeli gibt vor, „am allerliebsten hartgekochte Eier mit Bauernbrot und Butter und Tomatenscheiben zu essen“, isst aber tatsächlich „äußerst ungerne“ (ebd., 17). Das Selbstbild eines Genießers der einfachen Dinge steht in Widerspruch zur Unlust seines alternden Körpers. Sein erfolgreicher Weg, diesen Körper anzunehmen, ist – von kurzzeitiger Selbsttäuschung unterbrochen – derjenige einer zunehmenden Selbstbeschränkung, die ihm letztlich erlaubt, die ‚Blutarmut‘ seines Lebens zu akzeptieren. Zurück in der Schweiz fügt sich Nägeli in sein einsames Schicksal und nimmt seine beginnende Kahlheit „achselzuckend“ (ebd., 206) an.

Nur *prima vista* stehen sich in den beiden Antagonisten Amakasu und Nägeli ein zynisch manipulierender Mephisto und ein aufrichtiger, aber zweifelnder Faust gegenüber.⁴⁹ Im Verlaufe der Narration werden diese Rollen nicht ausgespielt, sondern in Frage gestellt. Obwohl Amakasus Handeln von einer rigorosen Verachtung für seine Umwelt zeugt und er „zu jener Sorte Mensch [gehört], die allen Glauben verloren hat, außer vielleicht den Glauben an das Unechte“ (ebd., 26), gewinnt er im Angesicht seines nahenden Todes einen Moment der Lebensbejahung: „Nichts ist sinnlos, denkt er“ (ebd., 195). Die Katharsis des getriebenen Verführers, der nochmals Land gewinnen will, spielt auf Fausts Ende an. Nägeli hingegen, obschon er in seiner puristischen Ästhetik das vermeintlich ‚Echte‘ auf Zelluloid bannt, geht als opportunistischer Gewinner aus der Geschichte hervor. Die weltgeschichtlichen Kräfte, die ihn für ihre Zwecke vereinnahmen wollten, haben sich in ihm getäuscht.

Als begabtester Täuscher erweist sich aber Charlie Chaplin. Er verkörpert das ‚Unechte‘, dem Amakasu nur nachstrebt. Chaplin gibt sich denn auch als überlegener Generalzyniker zu erkennen, der es versteht, dem japanischen Nationalismus (vgl. ebd., 98f.), dem „panasiatische[n] Sozialismus“ (ebd., 191) und dem amerikanischen Liberalismus (vgl. ebd., 192) kurz nacheinander das Wort zu sprechen. Anstelle von Amakasus zynischem, aber unsicheren ‚Glauben an das Unechte‘ und Nägelis Ästhetizismus, der das Authentische in Kunst zu transzendieren sucht, ist Chaplin in Film *und* Realität Schauspieler; die Unterscheidung zwischen Kunst, Politik und privatem Leben, an der sich die beiden anderen aufreiben, existiert für ihn nicht.⁵⁰

Die Figur Chaplins stellt eine böse Antwort auf das ästhetisch-politische Problem des Romans – und womöglich auch auf das Grundproblem des Zynismus in allen Texten Krachts – dar. Nicht der faschistoide Blutdurst oder der Rückzug in die blutleere schwarz-weiß Ästhetik des Avantgardefilms, sondern das boshafte Gelächter des vermeintlichen Narren siegt in den Kämpfen der Zwischenkriegszeit. Wenn Chaplin den Niedergang und Tod der Gretchen-

⁴⁹ Mit den zukünftigen Achsenmächten geht Nägeli unwillentlich und nur auf Drängen von Siegfried Kracauer und Lotte Eisner einen „deplazierten [sic] faustischen Pakt“ ein. Ebd., S. 123.

⁵⁰ Zur Auflösung der Grenze zwischen Leben und Kunst in *Die Toten* siehe den Beitrag von Christine Riniker in diesem Band.

Figur Ida verantwortet und Amakasu in ein faustisch-kathartisches Todeserlebnis treibt, wird er als die *eigentliche* Mephistofigur des Romans erkennbar, die zwar ‚stets das Böse will‘, aber zuweilen auch das Gute schafft – nämlich den Zynismus seiner Mitmenschen enttarnt und im Falle Amakasus sogar heilt.

Unähnlich den verzweifelten Zyniker-Figuren in Krachts früheren Texten, stellt Chaplin einen neuen Typus dar. Als frech-provozierender Künstler erinnert er an Sloterdijks antiken Kyniker, stößt diesen aber gleichsam in den Abgrund des Amoralischen, den Sloterdijk für den modernen Zyniker reserviert hat. Chaplins „vordergründige Schüchternheit“ (ebd., 124), sein Status als angesehener, kosmopolitischer Künstler und seine Macht über die anderen Romanfiguren rücken ihn zudem in die Nähe des Autors, der sich selber zuweilen öffentlich als schüchterner, zuweilen als zynischer Narr inszeniert hat. Das clowneske Schauspiel Chaplins und Krachts stellt Kunst nicht platterweise in den Dienst einer Ideologie (wie die faschistischen Filmfunktionäre Hugenberg und Amakasu), sondern führt Ideologien auf dezidiert amoralische Weise *ad absurdum*. Krachts vorgeblicher Faszination für das stalinistische Regime Nordkoreas oder die rassistische Kolonie Nueva Germania im Briefwechsel *Five Years* und Chaplins scheinbar euphorischen Parteinahmen für das totalitäre Japan, den asiatischen Pansozialismus und den westlichen Kapitalismus ist ein Gestus gemein, der die vermeintliche Überzeugung zur Posse macht: Der Künstler stellt den politischen Zynismus in seiner ganzen Obszönität aus, ohne kritisch-engagierte Distanz zu markieren.

Obszön, undifferenziert und clownesk ist zwar auch die Kyniker-Figur Sloterdijks. Die künstlerische Frechheit eines Diogenes, der auf dem Markt onaniert um damit die Verklemmtheit seiner Mitbürger zu entlarven, wirkt aber harmlos im Vergleich zum bösen Kyniker Chaplin. Dieser prangert den Zynismus seines Gegenübers nicht nur frech an, sondern schafft ihn zugleich aus dem Weg.

Die Toten suggeriert, dass dem modernen Zynismus, dem Krachts Texte bisher verzweifelte beziehungsweise widersprüchliche Stimmen verliehen haben, nicht mit aufgeklärter-kritischer Kunst beizukommen sei, sondern mit einem lachenden, mephistophelischen Zynismus. Der Teufel wird zwar mit dem Belzebub (oder eben einem teuflischen Chaplin) ausgetrieben, das böse Treiben dadurch aber überhaupt erkennbar. Dieser provokante ästhetische Prozess kann abschließend anhand der Doku-Fiktion *Metan*, die Kracht bereits 2007 zusammen mit Ingo Niermann veröffentlichte, in seiner klarsten Form nachgezeichnet werden.

5. Fazit: Die Provokation des Körpers (*Metan*)

Während Georg Diez *Metan* als dasjenige Werk Krachts taxiert, in dem „Nihilismus zum Kern der Prosa“ wird,⁵¹ lässt sich das Buch umgekehrt als *practical joke* über den Nihilismus zeitgenössischer politischer Ideologie lesen. *Metan* macht sich über linke und rechte Ver-

⁵¹ Diez, Georg: Die Methode Kracht, in: *Der Spiegel* 66 (2012), H. 7, o.S. (Online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html>) [Abruf am 03.04.2017].

schwörungstheorien lustig, indem es etwa ein alternatives Erklärungsmodell von 9/11 konstruiert, das Israel *und* den Irak des Anschlags bezichtigt.⁵² Dabei bezieht der Text nirgends kritisch Stellung, die Erzählung einer weltumspannenden Verschwörung des ‚denkenden Gases‘ Methan vermischt und verschärft stattdessen radikale politische Weltbilder zu einer eklektischen Karikatur.

Entlarvend ist die angebliche Entstehungsgeschichte des Buches, die im Klappentext angedeutet wird: Kracht und Niermann sei es „gelingen, bei einer Besteigung des Kilimanjaro mit dieser Zivilisationsform [dem Methan] in Kontakt zu treten“. Wie das geschehen sein mag, erläutert die Erzählung, wenn sie die Flatulenzen von Bergsteigern am Kilimanjaro schildert. „Nachts werden die Schlafzelte zu Methlocs“ (*Metan*, 19), also zu Stätten, in denen die Kletterer ihre Gase solange einatmen, bis sie selber zu Gas in Menschen-Hüllen und damit zu einem Teil des „Methanethüm[s]“ (ebd., 15) geworden sind. Wenn Niermann und Kracht, die wohl tatsächlich den Kilimanjaro bestiegen haben,⁵³ aus ihren eigenen Flatulenzen künstlerisches Kapital geschlagen haben, so lässt sich *Metan* als eigentliche ‚Furz-Idee‘ rekonstruieren.

Die gewollte Lächerlichkeit der Erfindung ist aber keineswegs nur als fäkaler Streich zu werten. Zweifellos *auch* ein Latrinenwitz, entwickelt *Metan* mit Blick auf Krachts bisheriges Werk größere Sprengkraft. Exkremete sind die Endstufe von körperlichen *und* gesellschaftspolitischen Prozessen. In *Faserland* kackt ein Hund auf den Friedhof und führt dadurch die angeekelte Lebenshaltung des Erzählers ein letztes Mal vor. In 1979 werden Exkremete zum Ausdruck einer staatlichen Biopolitik, die den Menschen freiwillig seine eigenen Fäkalien und sich gegenseitig – wenn auch ‚nur‘ in Form von Düngemittel – aufessen lässt. Das weltumspannende Gas in *Metan* spitzt diese Denkfigur fäkalhumoristisch zu: Politische Körper, die beständig ihre eigenen gedanklichen Flatulenzen einatmen, werden aufgeblasen und hohl. Die Blutleere der Figuren von *Die Toten* korrespondiert mit dieser gasförmigen Leere in *Metan*. Auf je eigene Art skizzieren beide Bücher, was es heißt, an einem Mangel an Menschlichkeit und politischer Sinnhaftigkeit zu leiden. Während dies in *Die Toten* nicht ohne Sympathien für die einsamen, suchenden Hauptfiguren geschieht, die vom bösen Kyniker Chaplin vorgeführt werden, so reduziert der Kynismus von *Metan* die Suche nach Sinnggebung auf einen obszönen, aber nicht weniger malignen Prozess: Ideologie wird einverleibt, verdaut und als ekliger Geruch wieder ausgeschieden.

Dieser Geruch ist gleichsam ein Sinnbild für die Leistung, aber auch die Problematik von Krachts zynisch-kynischen Denkfiguren, die hier als dialektische Abfolge von Dekadenzkritik, kannibalischer Utopie und ästhetischer Kompensation untersucht wurden. Den drei Mustern ist gemein, dass sie Zynismus und Ideologie ohne Rücksicht auf kritische Distanz wortwörtlich ‚zu Leibe‘ rücken. Wenn Georg Diez in seiner Anprangerung der *Methode*

⁵² Christian Kracht und Ingo Niermann: *Metan. Erster Teil einer Trilogie*, Berlin: Rogner & Bernhard 2007, S. 46. Im Folgenden mit der Sigle *Metan* zitiert.

⁵³ So scheinen zumindest die Fotografien dieses Unterfangen zu belegen. Vgl. ebd. S. 97-117. Siehe dazu auch die Fotoreportage in dem Modemagazin *Qvest*: Christian Kracht und Ingo Niermann: Kilimanjaro, in: *Qvest*, (2006/2007), H. 23, S. 59-71.

Kracht eine unangenehme Note „rechte[r] Gedanken“ zu riechen glaubt,⁵⁴ hat er sich nicht getäuscht. Aber Diez ist voreilig darin, dass er die Gedanken unmittelbar dem Autor zuschreibt. Vielmehr ist Krachts Literatur selber ein Prozessor, der Ideologien und Zynismen so lange von Körpern verdauen und umgekehrt Körper durch Ideologie und Zynismus zersetzten lässt, bis eine schwer zu ortende, aber herausfordernde Provokation in der Luft liegt.

Bibliographie

Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übers. v. Hubert Thüring, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (= edition suhrkamp, Bd. 2068).

Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo sacer III*, übers. v. Stefan Monhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= edition suhrkamp, Bd. 2300).

Bartels, Klaus: Fluchtpunkt Katmandu. Globaler Nomadismus bei Christian Kracht, in: Hans Richard Brittnacher und Magnus Klaue (Hrsg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabudentums im 20. Jahrhundert*, Köln u.a.: Böhlau 2008, S. 291-302.

Battegay, Caspar: Das eingebilddete Essen, in: *POP. Kultur und Kritik* (2015), H. 7, S. 130-151.

Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*, New York: Dell 1962.

Diez, Georg: Die Methode Kracht, in: *Der Spiegel* 66 (2012), H. 7, o.S. (Online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html>) [Abruf am 03.04.2017]

Foer, Jonathan Safran: *Eating Animals*, London: Penguin 2010.

Folkers, Andreas und Lemke, Thomas (Hrsg.): *Biopolitik. Ein Reader*, Berlin: Suhrkamp 2014.

Glawion, Sven und Nover, Immanuel: Das leere Zentrum. Christian Krachts ‚Literatur des Verschwindens‘, in: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln u.a.: Böhlau 2009, S. 101-120.

Helsmdörfer, Georg: *Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie*, Frankfurt am Main: Hermann 1839.

Honneth, Axel: Fataler Tiefsinn aus Karlsruhe. Zum neuesten Schrifttum des Peter Sloterdijk, in: *Die Zeit* 24.09.2009, o.S. (Online: <http://www.zeit.de/2009/40/Sloterdijk-Blasen>) [Abruf am 03.04.2017]

Hüetlin, Thomas: *Das Grauen im ICE-Bord-Treff*, in: *Der Spiegel* H. 8 (1995), S. 226f. (Online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9159324.html>) [Abruf am 24.8.2017]

⁵⁴ Diez 2012.

Kirchner, Friedrich: <Cynismus>, in: Ders.: *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe. Vierte neu bearbeitete Auflage*, Leipzig: Dürr 1903, S. 107 (= Philosophische Bibliothek, Bd. 67).

Kissler, Alexander und Christoph Schwennicke: „Das kann nicht gut gehen“. Peter Sloterdijk über Merkel, die Flüchtlinge und das Regiment der Flucht, in: *Cicero* 2 (2016), S. 14-23.

Kracht, Christian: *Die Toten. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016.

Ders.: *Imperium. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012.

Ders.: *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.

Ders.: *1979. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.

Ders.: *Faserland. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.

Ders. und David Woodard: *Five Years: Briefwechsel 2004-2009. Band 1: 2004-2007*, hrsg. v. Johannes Birgfeld und Claude D. Conter, Hannover: Wehrhahn 2011.

Ders. und Ingo Niermann: *Metan. Erster Teil einer Trilogie*, Berlin: Rogner & Bernhard 2007.

Ders. und Ingo Niermann: Kilimanjaro, in: *Qvest*, (2006/2007), H. 23, S. 59-71.

Lemke, Harald: *Ethik des Essens. Eine Einführung in die Gastrosophie*, Berlin: Akademie Verlag 2007.

Lorenz, Matthias N.: „Schreiben ist dubioser als Schädel auskochen“. Eine Berner Bibliografie zum Werk Christian Krachts, in: Ders. (Hrsg.): *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*, Bielefeld: Aisthesis 2014 (= Bibliographie zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 21), S. 7-18.

Ders.: Der freundliche Kannibale. Über den Provokationsgehalt der Figur »Christian Kracht«, in: *Merkur* 68 (2014), H. 11, S. 1022-1026.

Ders.: *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads „Heart of Darkness“ in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2017.

Lukács, Georg: Geschichte und Klassenbewußtsein (1923), in: Ders.: *Georg Lukács' Werke. Band 2*, Neuwied, Berlin: Luchterhand 1968, S. 161-517.

Marx, Karl und Friedrich Engels: Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten, in: Dies.: *Marx-Engels Werke. Band 3*, Berlin: Dietz 1961, S. 9-533.

Mignet, F.A.: *Histoire de la Révolution française, depuis 1789 jusqu'en 1814. Première Partie*, Bruxelles; Imp.-Lib. 1824.

Elias Zimmermann: Fressen und gegessen werden. Ideologische und zynische Mahlzeiten in Christian Krachts Romanen. In: Christian Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Jenseits des Unbehagens - Christian Kracht revisited*. Berlin, Frank & Timme 2018, S. 533-559.

Möhring, Maren: *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930)*, Köln u.a.: Böhlau 2004 (= Kölner Historische Abhandlungen, Bd. 42).

Niefanger, Dirk: Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur, in: Johannes G. Pankau (Hrsg.): *Pop, Pop, Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, Oldenburg: Isensee 2004, S. 85-101.

Rauen, Christoph: Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. Zur ‚Überwindung‘ von Postmoderne und Pop bei Christian Kracht, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 116-130.

Riniker, Christine: „Antics right- and leftwing“. Autorschaftsinszenierung und Diskursstörungen in Christian Krachts und David Woodards *Five Years* (2011), in: *German Monitor* 2017 [im Erscheinen].

Seelig, Arnim: Irony and Narrative Subtext in the Novel „1979“ by Christian Kracht, in: Jill E. Twark (Hrsg.): *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media*, Newcastle: Cambridge Scholars 2011, S. 242-266.

Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft. Bd. 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (= edition suhrkamp, Bd. 1099).

Sloterdijk, Peter: Die Revolution der gebenden Hand, in: *FAZ* 13.06.2009, o.S. (Online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/kapitalismus/die-zukunft-des-kapitalismus-8-die-revolution-der-gebenden-hand-1812362.html>) [Abgerufen am 03.04.2017].

Süselbeck, Jan: In der „G-Trap“, in: *literaturkritik.de* (2012) H. 3, o.S. (Online: <http://literaturkritik.de/id/16533>) [Abruf am 08.03.2017].